

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'interpolarzione 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

CONSIDERAZIONI E PROPOSTE PER UNA METODOLOGIA DI ANALISI DEI RICETTARI DI TECNICHE DELL'ARTE E DELL'ARTIGIANATO. NOTE PER UNA LETTURA E INTERPRETAZIONE

1. Introduzione

Per una migliore comprensione di una vasta parte della letteratura di tecniche per le arti medievale e rinascimentale, crediamo possa essere utile rivolgere le nostre attenzioni alle tipologie e modalità di formazione e trasformazione dei ricettari – cioè di una particolare tipologia letteraria individuata e caratterizzante molti ambiti del sapere tecnico – per concentrarsi poi sull'identificazione di differenti 'generi letterari' corrispondenti ai relativi specifici autori e utenti.

Con il termine 'ricettario' si può indicare, in senso lato, qualsiasi opera composta da ricette, ossia da prescrizioni che trasmettono procedimenti di carattere tecnico-artistico. Da questo punto di vista generale, una gran parte dei testi tecnici potrebbe quindi essere definita come 'ricettario'. In realtà, invece, è individuabile e necessaria una precisa distinzione tra 'trattati', 'opere', ossia composizioni costituite in prevalenza da ricette ma frutto di un'elaborazione d'autore, e 'ricettari' in senso stretto, raccolte di carattere compilativo e redazionale, realizzati per compilazione e assemblaggio di ricette tratte principalmente da altre fonti. Questi ultimi, in particolare, per la loro complessità e apparente mancanza di coerenza, sono stati spesso definiti dagli studiosi come 'ricettari informi'. In realtà, come si cercherà qui di dimostrare, la loro 'informità' (o 'disordine') è in genere solo superficiale e dovuta alle diverse tipologie di formazione e trasmissione, finora non rilevate o sufficientemente analizzate dagli studi.

Conoscere le modalità di formazione di un testimone permette di destrutturarne e di comprendere non solo come ogni testimonianza abbia avuto origine, ma anche di individuare, nella maggior parte dei casi, le fonti da cui questo attinse, cogliendo quindi sia le sue peculiarità, sia il patrimonio storico a cui fece riferimento. Questo consente quindi di agevolare lo studio delle singole testimonianze e spesso anche di individuare e isolare al loro interno quelle 'opere d'autore' che, in larga misura, costituiscono il materiale di base da cui presero origine.

Ricettari di carattere tecnico-artistico in senso lato vengono quindi qui definite le raccolte di procedimenti, detti appunto 'ricette', che si connotano come piccole unità letterarie, ossia narrazioni sintetiche e indipendenti tra loro, chiuse in se stesse nella descrizione, più o meno ampia, più o meno efficace, di un procedimento di ordine pratico.

Vogliamo qui sottolineare che, a differenza delle chiarificazioni ed elaborazioni a suo tempo introdotte da Jerry Stannard e seguaci¹, la nostra definizione e classificazione di ricetta resta di ambito meramente formale e letterario. I parametri stannardiani, leciti come qualsiasi altra varia classificazione, si occupano in realtà in modo surrettizio e selettivamente solo dell'efficienza della comunicazione, definendo 'ricette' esclusivamente quelle comunicazioni capaci di assolvere i parametri posti dai postulati di una scienza linguistica moderna e 'non-ricette' tutto il resto, indifferenziatamente escluso. A prescindere dall'evidenza di un vizio ermeneutico (si cercano le occorrenze di quanto definito a priori e non i fenomeni emergenti), classificazioni di questo tipo non fanno rendere ragione dello spazio del 'non detto' che talvolta interviene tra addetti ai lavori², tra autore e pubblico specializzato. Le prescrizioni a

¹ STANNARD 1982; MÄKINEN 2006.

² Si veda il contributo di Sandro Baroni e Paola Travaglio, *Mnemonica e aspetti di oralità nei ricettari di tecniche dell'arte e dell'artigianato*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

seguito citate di Apicio o del Papiro di Leida (ric. 13) non sarebbero ricette secondo Stannard, per via della semplice mancanza di un verbo o di un 'ruolo' di trasformazione. A distanza di più di trent'anni dall'introduzione di queste metodologie, sembra possibile valutare lo scarso apporto di rigide, datate classificazioni, che altro non sembrano apportare alla comprensione della trattatistica tecnica che la tautologica affermazione della propria selettività.

Veniamo quindi al concetto di 'ricetta', evidenziandone alcune caratteristiche contenutistiche e formali.

Il termine moderno 'ricetta' deriva, «sottintendendo *formulam*, dal participio passato del verbo latino *recipere*, ricevere; *receptam* è, dunque, la formula ricevuta»³. Il lemma esiste già nel tardo latino, dove spesso è intercambiabile con *rubrica*; altre volte, nel caso di procedimenti più lunghi e complessi, si può trovare il termine *capitulum*, ma in genere si tratta di ampie ricette, sempre dotate di totale indipendenza.

Le caratteristiche precipue dell'unità ricetta sono sia di ordine contenutistico che formale.

Ogni ricetta di ambito tecnico-artistico sviluppa solitamente un unico procedimento di produzione o lavorazione di un materiale (un colore, una lega, un vetro colorato), o di un piccolo oggetto (una doratura, una pietra artificiale), o ancora di una particolare finitura (brunitura, tintura); in qualche caso la ricetta può riguardare l'approntamento di uno strumento atto al lavoro o di un medium per la pittura (penna, inchiostro, brunitoio). Sulla base del contenuto sono possibili varie classificazioni, che possono per singole unità essere significative riguardo ad analisi di natura statistica di un testo, di cui forniamo un esempio:

| Classificazione | Numerosità | Percentuali % |
|--|------------|---------------|
| Metalli preziosi, loro imitazioni, sofisticazioni e purificazione; arricchimento in oro per cementazione di superfici metalliche; colorazioni in amalgama; colorazioni di metalli per diffusione a caldo; leghe metalliche; saldature e processi metallurgici. | 61 | 22 |
| Preparazione di polveri di metalli, specialmente oro, da impiegare nella scrittura; procedimenti diversi per dorare superfici di varia natura; imitazioni di dorature. | 34 | 13 |
| Materiali lapidei vari e tecniche di lavorazione delle pietre preziose. | 15 | 6 |
| Vetro e sua colorazione (anche di paste vitree per tessere di mosaici). | 23 | 8 |
| Preparazione di colori per pittura e scrittura con coloranti di origine naturale e pigmenti (anche coloranti per tintura). | 76 | 28 |
| Lavorazione e tintura di pellame, specialmente di capra e pecora. | 12 | 4 |
| Tecniche di costruzione ed elementi di architettura. | 7 | 3 |
| Preparazione di materiali bellici. | 15 | 6 |
| Argomenti vari. | 29 | 11 |

Esempio di tabella indicante gli argomenti di una sezione del ms. 17 della Bibliothèque Humaniste di Sélestat (G. Pizzigoni)

³ CORTELAZZO-ZOLLI 2008, p. 1362.

Questi dati sono visualizzabili anche mediante grafici⁴ (Fig. 1).

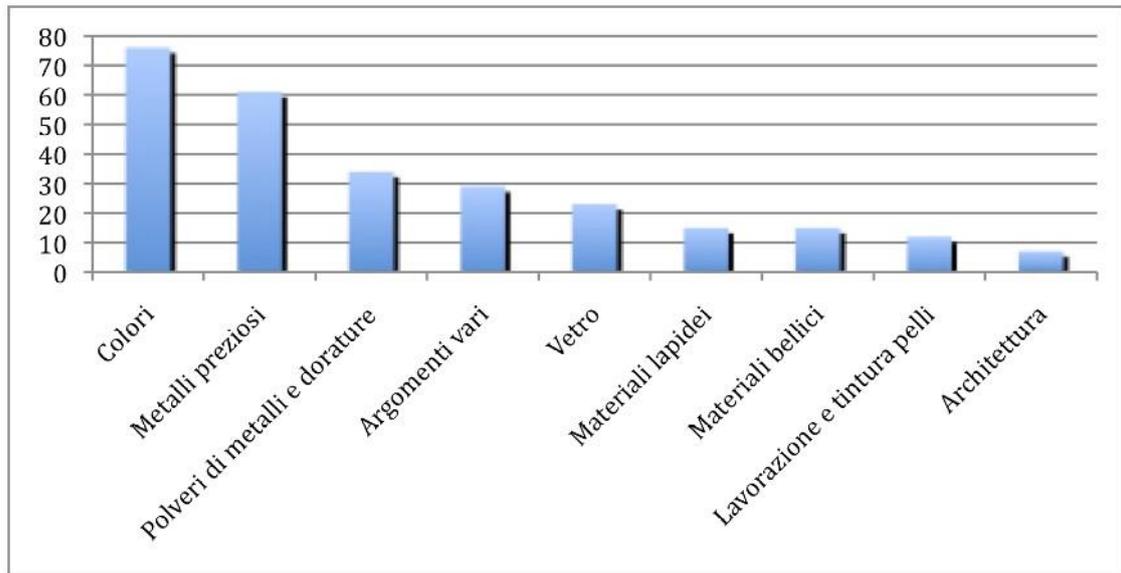


Fig. 1: Esempio di istogramma indicante gli argomenti del ms. 17 della Bibliothèque Humaniste di Sélestat

Le ricette presentano però anche strutture formali proprie, che le rendono immediatamente riconoscibili e che sono a loro volta suscettibili di classificazioni.

Una delle strutture formali più antiche, riscontrabile già in epoca ellenistica o ellenistico-romana, è costituita da un titolo esplicativo, indicante il risultato finale del procedimento, e a seguito dalla mera elencazione di materiali ed eventuali quantità, spesso in serie piuttosto lunghe, dotate di misure ponderali, e dove talvolta una singola forma verbale, posta a seguito di queste, può indicare la modalità di trasformazione:

Papiro di Leida⁵, ric. 13⁶

Ποίσις κράσεως.

Χαλκοῦ γαλατικοῦ <η', κασιπέρου ἰμάντος <ιβ', μαγνηίας <ς', ὕδραργύρου <ι', ἀσήμου <ε'.

Fabbricazione di una lega

Rame di Galazia, 8 dracme; stagno in lamine, 12 dracme; magnesio, 6 dracme; mercurio, 10 dracme; asèm, 5 dracme.

Strutture formali di questo tipo sono peraltro ravvisabili anche nella letteratura medico-farmacologica e nella letteratura di ambito gastronomico:

⁴ È ovvio che classificazioni di questo tipo sono strumenti arbitrari, esclusivamente utili all'indagine di tipo quantitativo circa gli ambiti di interesse di testi che possono presentare prescrizioni di varia natura, spesso anche assai disparata. Solitamente è comunque utile paragonare i titoli delle ricette, creando tra questi dei rapporti di relatività. Meno utile sembra, in questo caso, porre in rapporto le quantità di testo (parole, lettere) pertinenti ai singoli argomenti.

⁵ Leida, Rijksmuseum van Oudheden, inv. i 397.

⁶ HALLEUX 1981, p. 87. La traduzione italiana è di chi scrive.

Apicio, *De re coquinaria*, ric. 15

Cuminatum in ostrea et conchylia

Piper, ligusticum, petroselinum, mentam siccam, folium, malabathrum; cuminum plusiticum, mel, acetum et liquamen.

Aliter: piper, ligusticum, petroselinum, mentam siccam, cuminum pluseulum, mel, acetum, liquamen.

Salsa di cumino per ostriche e conchiglie

Pepe, ligustico, prezzemolo, menta secca, foglie di nardo, cannella; poco più di cumino, miele, aceto e salsa.

Altro modo: pepe, ligustico, prezzemolo, menta secca, poco cumino, miele, aceto e salsa⁷.

La struttura è quindi: oggetto = x, y, z [...].

Un'altra modalità strutturale, invece, completamente diversa, mostra stretta analogia con la comunicazione orale ed è quindi presumibilmente riconducibile ad ambienti operativi. Solitamente il procedimento è connotato da verbi in forma iussiva⁸ e costituito dalla combinazione di più elementi che vanno a formare un composto. Ne proponiamo un esempio, che certamente non esaurisce tutte le possibili combinazioni⁹:

| | |
|----------------------------|---|
| Prendi | Recipe, Accipe, Tolle, Piglia, Abbi, [...] |
| Primo elemento | X |
| Specificazione di qualità | fine, buono, chiaro, ben trito, sottile, puro, Romano, de Bagdad, greco, de Apulia, de la Magna, [...] |
| Specificazione di quantità | once, libre, dramme, parte, quarto, aliquantulum, un poco, ana, la quantità che vuoi, quanto ti pare, quanto vedi che basti, a tua discrezione, [...] |
| Elemento di congiunzione | et, postea, poi, allora, [...] |
| Secondo elemento | Y |
| Specificazione di qualità | fine, buono, chiaro, ben trito, sottile, puro, Romano, de Bagdad, greco, de Apulia, de la Magna [...] |
| Specificazione di quantità | once, libre, dramme, parte, quarto, aliquantulum, un poco, ana, la quantità che vuoi, quanto ti pare, quanto vedi che basti, a tua discrezione, [...] |
| Elemento di congiunzione | et, postea, poi, allora, [...] |
| Verbo | pone, misce, tere, metti, macina, trita, distempera, piglia, fanne, [...] |
| Specificazione di modo | sottilmente, finemente, bene, con il bastone, per un panno di lino, [...] |
| Specificazione di luogo | sul porfido, sulla pietra da macinare, sul marmore, al fuoco, in ampulla vitreata, in loco calido, ad solem [...] |

⁷ Trascrizione e traduzione tratte da APICIO/VESCO 1990, pp. 16-17.

⁸ In termini generali si può pensare che, tanto più le caratteristiche iussive sono presenti e spiccate, tanto maggiormente il procedimento sia vicino al contenuto operativo generatore.

⁹ BARONI 1996.

| | |
|------------------------------------|--|
| Specificazione di tempo | per uno mense, per uno die, per una nocte, per il tempo di un Miserere, per lo spatium di 4 Paternostri/Ave Maria... |
| Elemento di congiunzione | et, postea, poi, allora [...] |
| Verbo | habebis/avrà, videbis/vedrai, invenies/troverai, sic fit, erit/sarà, è fatto, uscirà, [...] |
| Oggetto/Risultato del procedimento | Z |

Un'altra struttura formale destinata a una certa fortuna, soprattutto nelle cosiddette 'tavole di mescolanza', è quella più anticamente testimoniata dal *De coloribus et mixtionibus* (d'ora in poi citato come *DCM*) e sulla quale torneremo più oltre:

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

Nella maggior parte dei casi le ricette sono precedute da un titolo che ne riassume l'argomento, le cui tipologie sono solitamente abbastanza ripetitive: *Ad faciendum* [...], *Ad conficendum* [...], *A fare* [...], *De* [...], *X sic fit*, *Modo di fare* [...], *A mettere* [...], *Come si fa* [...], *El modo di fare* [...], *A voler fare* [...].

Non sempre i titoli delle ricette appaiono come originali, ma sono anzi spesso frutto di aggiunte e modifiche successive. Talvolta ancora non corrispondono più alle ricette seguenti e ciò è dovuto al fatto che, nelle varie fasi di approntamento dei codici, come è noto, le rubriche erano realizzate dopo la scrittura dei testi, in spazi lasciati appositamente bianchi dall'amanuense. Questa suddivisione del lavoro favoriva quindi errori, slittamenti e modifiche, in realtà più comuni di quanto si pensi¹⁰.

Un fenomeno assai comune nei ricettari è la cosiddetta 'duplicazione' dei titoli: mentre il titolo originale (o comunque più antico) scivola al principio del testo, un titolo analogo o leggermente modificato viene ad apparire in rubrica. Ne troviamo esempio già nel testo delle *Compositiones* testimoniato dal manoscritto 490 della Biblioteca Capitolare di Lucca¹¹: «De fila aurea facere. Quomodo petalum fiet ad fila aurea. Aurum bonum sicut metrum batte laminas [...]»¹² oppure «Compositio[n]e cinnabarim. Compositio cinnabarim alithinus mundi. Spume ex argenti vibi et sulfuris vibi [...]»¹³.

Il fenomeno è comprensibilmente legato a meccanismi della copia, ma rilevarlo correttamente è spesso assai utile ai fini dell'edizione del testo tra più testimoni, così come della sua interpretazione¹⁴.

I ricettari sono dunque raccolte, più o meno ordinate e organizzate, dove la preponderanza del testo, se non la totalità, è appunto costituita da ricette.

¹⁰ Si veda, a titolo esemplificativo, la ricostruzione della *consecutio* e le corrispondenze tra i testimoni manoscritti di *MAPPÆ CLAVICULA* 2013, pp. 245-274.

¹¹ BARONI 2013.

¹² Lucca, Biblioteca Capitolare, Ms. 490, f. 222r.

¹³ *Ivi*, f. 229r.

¹⁴ Una recente analisi del testo della *Appendicula codicum Vitruvii* (BRUN 2014-2015), già pubblicata da ROSE 1899, non è riuscita a rilevare che nelle ventiquattro ricette *sumpta ex phisicis probamenta*, cioè in parte tratte dalle *Compositiones*, alcune presentavano lo scivolamento di parte del titolo nel testo delle prescrizioni. Così dal titolo originale nella tradizione di questi estratti, derivato da *Compositio cinnabarim alithini mundi. / Sume ex argenti vivi partem* [...], si giunge a *Compositio cinnabarim / Alithinis mundissime ex argenti vivi* (XXII), e si vengono necessariamente a considerare nel corpo della prescrizione *alithinis mundissime* tra i 'requisite ingredients and equipment' della seguente classificazione di marca stannardiana del testo in questione (BRUN 2014-2015, pp. 137, 169).

Per evitare fraintendimenti, è necessario fare alcune precisazioni circa la terminologia che verrà in seguito impiegata.

Definiremo 'autore' di una ricetta – e per estensione di un ricettario – colui che, essendo a conoscenza del procedimento, poiché osservato, esperito direttamente oppure ricavato da altre trasmissioni orali o scritte, si preoccupa di descriverlo e trasmetterlo, utilizzando parole e forme dedotte quasi esclusivamente dal proprio pensiero e in ciò costituendo un'attività di ordine letterario assolutamente originale.

Chiameremo invece 'redattore' (o anche 'raccoltitore', 'assemblatore', 'compilatore') colui che trascrive o anche trasforma una ricetta già esistente, derivata da una fonte scritta, secondo una forma propria, realizzando non una semplice e meccanica copia raccolta da materiali preesistenti, ma un'operazione consapevole e attenta. L'intervento redazionale può anche riguardare l'ordinamento del materiale attinto da altre fonti: è il caso, ad esempio, del redattore che, mosso da particolari interessi personali o da volontà di ordine, seleziona solo alcune ricette e le divide per argomento, andando così a costituire, come si vedrà in seguito, i cosiddetti 'ricettari tematici'. Il fatto stesso di compiere una selezione, quale che sia, implica già di per sé una scelta e un'intenzionalità.

In questo contesto, un altro intervento possibile è quello della traduzione o volgarizzazione di ricette originariamente redatte in altra lingua, allo scopo di rendere maggiormente comprensibili i procedimenti (tradizione attiva e caratterizzante).

Per un'osservazione di quelli che sono, invece, gli interventi redazionali in senso stretto e in quali luoghi possano intervenire sul testo, riprendiamo punti già sviluppati altrove¹⁵:

- a) trasposizione di vocaboli e parole
- b) trasposizione di brani
- c) trasposizione nell'ambito della stessa ricetta
- d) aggiunte di spiegazioni e descrizioni più dettagliate rispetto al testo preesistente
- e) aggiunta di ricette
- f) aggiunta di frasi erranti
- g) completamento con altri brani
- h) omissioni o scioglimenti di frasi difficili e abbreviature
- i) connessioni di sentenze e di brani
- l) sommari, titoli e indici.

Infine, si definisce 'copista' (o 'amanuense') il responsabile dell'attività di copia dei testi (tradizione passiva)¹⁶.

Ovviamente, i confini tra queste differenti figure possono essere estremamente labili: anche un copista, infatti, può introdurre piccole varianti redazionali, così come un autore può, a tratti, assumere dati ricavati da altre fonti e quindi, in parte più o meno ampia, redazionare: non si vogliono qui dare classificazioni rigide e meccaniche, ma semplicemente indicare l'esistenza di figure diverse con differenti incidenze sui testi.

Tra i testi che in generale corrispondono a questa configurazione definita come 'ricettario', bisogna distinguere quindi quelli che sono opera di un unico autore che sviluppa la narrazione, componendo di proprio sia le ricette che l'assemblaggio di queste, in una *consecutio* rispondente a un rigoroso ordine trattatistico (si tratta quindi di opere vere e proprie, o

¹⁵ BARONI 1996, p. 134.

¹⁶ Sarà subito chiaro a molti come le definizioni di 'tradizione passiva' e 'attiva e caratterizzante', introdotte da Vittore Branca, siano perfettamente calzanti alle attività qui delineate (BRANCA–STAROBINSKY 1977, pp. 25-41). In termini generali, la trasmissione dei testi di tecniche dell'arte mostra nell'Alto Medioevo maggiori caratteri di passività rispetto al Basso Medioevo e al Rinascimento, che mostrano invece più marcati caratteri attivi e caratterizzanti.

trattati). In ricettari di questo tipo le ricette appaiono sostanzialmente dotate di forme assai simili tra loro, dove addirittura i verbi introduttivi sono sempre gli stessi, il vocabolario è estremamente ridotto e ripetitivo, talvolta connotato da specifici usi dell'autore, e spesso le sequenze si succedono senza sostanziali variazioni formali. Lemmi particolari o attenzioni tecniche punteggiano poi la monotonia dei testi secondo le preferenze dell'autore. Queste opere sono solitamente connotate e volte a una finalità di circolazione del testo (seppure con notevoli eccezioni, dovute ai diari di lavoro e agli appunti personali, o agli stadi di elaborazione di un'opera). In età antica e medievale, nell'opera d'autore è spesso presente un prologo, seppur breve, o un incipit che segnala chiaramente l'inizio del testo. Talvolta l'opera presenta un explicit, oppure rende comprensibile, per ragioni interne all'esposizione, che la trattazione è giunta al termine. L'ordine del materiale mostra generalmente caratteri di rigorosa organizzazione, che possono essere anche tra i più vari ma che in ogni caso mostrano, nel rapporto tra le parti, organicità e consequenzialità.

La grande coerenza e la fortunata trasmissione di alcuni testi ha consentito agli studiosi di individuare alcune di queste opere, quali, ad esempio, la *Schedula* di Teofilo¹⁷, dotata di un prologo e di un indice, scandita in tre libri e scritta con uno stile narrativo proprio, seppure sia costituita in gran parte da ricette, e il *De coloribus et artibus Romanorum* di Eraclio¹⁸, suddiviso in due libri e scritto in esametri. Nessuno ha messo in dubbio l'originalità espositiva del cosiddetto *De clarea*, benché mutilo, oppure la sostanziale unità del *De arte illuminandi*¹⁹. Un esempio meno noto è il *Liber colorum secundum magistrum Bernardum*²⁰, un trattato di miniatura databile al XIII secolo, costituito da ricette che descrivono come i colori vadano stemperati e temperati e che sono distribuite con una logica ben precisa: oro, rosa, verde, rosso, azzurro, nero e bianco. Anche in questo caso l'opera è preceduta da un incipit, nel quale l'autore enuncia chiaramente il contenuto del proprio trattato e afferma la veridicità dei procedimenti descritti: «Incipit liber colorum secundum magistrum Bernardum quomodo debent distemperari et temperari et confici primo de auro et de coloribus qui sunt in isto libro scripti. Quia si bene perpendis utenda omnia vera probabis»²¹.

Come già accennato, invece, i ricettari frutto di processo redazionale possono mostrare interventi su due distinti livelli: quello del testo delle ricette, quando il redattore modifica con frequenza o adatta ricette preesistenti, mantenendone la *consecutio*, e quello dell'intero ricettario, quando il redattore non muta il testo delle ricette ma ne adatta l'ordine a una differente *consecutio*, determinata da interessi e finalità proprie, oltre che dalle tempistiche di ricezione delle fonti. Vi sono poi ovviamente casi in cui entrambe queste situazioni convivono e la personalità del redattore e la sua manipolazione del testo sono talmente consistenti da far sì che questo possa assurgere a ruoli che si avvicinano e sfumano nell'opera di un autore.

Un ulteriore ambito si determina con testi che vengono copiati in modo tale per cui le modalità della copia e le tempistiche di ricezione delle fonti sono ciò che organizza e determina la struttura, sia complessiva, sia della trasmissione testuale delle singole ricette. Come si vedrà più avanti, questa particolare tipologia di ricettari, per sua natura priva di grandi aspetti di personalità, può essere anche profondamente influenzata da successive modificazioni delle modalità di trasmissione dei testi.

2. Modalità e tipologie di formazione dei ricettari

¹⁷ Sul testo di Teofilo si veda, da ultimo, DINES 2014.

¹⁸ ERACLIO/GARZYA ROMANO 1996.

¹⁹ DE ARTE ILLUMINANDI/BRUNELLO 1975.

²⁰ TRAVAGLIO 2008, ulteriormente sviluppato nel contributo della medesima autrice, *Il Liber colorum secundum magistrum Bernardum: un trattato duecentesco di miniatura*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

²¹ Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. D 437 inf., f. 2r, r. 1.

L'analisi dei ricettari è complessa poiché spesso sia gli interventi redazionali, sia gli accidenti di trasmissione non sono facilmente individuabili a una superficiale osservazione del testo.

Come abbiamo anticipato, a più riprese gli studi hanno sottolineato la presenza di ricette comuni in alcune raccolte profondamente differenti tra loro nella configurazione generale, la presenza di ricette di diverse epoche e in diverse lingue all'interno dello stesso testo, l'incoerenza di ripetizioni o duplicazioni di procedimenti e rubriche, al punto anche da giungere a connotare questo genere di materiali letterari come 'ricettari informi'. Di fatto poi, di fronte a queste difficoltà, è spesso prevalso un interesse volto a indagare semplicemente un singolo testimone (il codice) in pubblicazioni di ambito monografico, rinunciando peraltro al contributo della critica del testo, e cioè al tentativo di fare ordine in meccanismi e trasformazioni apparentemente incomprensibili.

In molti casi non si è neppure ravvisato il fatto che vaste sequenze di ricette in diverso ordine sono spiegabili alla luce di semplici modificazioni materiali dei codici, dovute principalmente, come si vedrà in seguito, a slittamenti di fogli e fascicoli, che, nella particolare configurazione di questi testi, possono non apparire immediatamente rilevabili, giacché la scansione determinata dalle unità testuali delle ricette non rende avvertibili cesure e slittamenti. Se, per esempio, in un romanzo giallo l'epilogo precede la narrazione, o in un trattato filosofico il prologo finisce nel bel mezzo di un testo, lo sviluppo narrativo o logico renderà immediatamente individuabile lo stato di sconnesione subito dall'opera. Nei ricettari, invece, tutto ciò non sempre è facilmente ravvisabile, poiché la tendenza dei copisti è spesso stata quella di cercare di impaginare, per quanto possibile, le singole unità testuali, ossia le ricette, col titolo adattato alle scansioni degli spazi di scrittura. Quindi, in molti casi, nel procedere della copia, il testo di una ricetta, ove possibile, non corre da una pagina all'altra e il titolo della nuova ricetta che inizia viene posto generalmente nella pagina seguente. In questo caso l'unità testuale delle ricette fa sì che uno slittamento avvenuto nel cambio di pagina non venga immediatamente percepito. Che nei ricettari un foglio o un intero fascicolo possa slittare, vedremo essere anche una caratteristica della fisicità dell'approntamento di questi particolari testimoni, che per lungo tempo potevano conservarsi sfasciati.

Per cercare di fare ordine e trovare utili strumenti di indagine in questo genere di letteratura – tra l'altro assai poco esplorata in modo sistematico – è necessario capire innanzitutto la specificità dei meccanismi che portarono alla formazione dei ricettari, distinguendo sempre con ciò quelle raccolte opera originale di un autore – e quindi testi veri e propri, trattazioni o trattati, seppure espliciti in forma di raccolta di ricette – da quei testi formalmente simili che invece presero forma a opera di redattori, attraverso procedimenti di raccolta, selezione e modifica di materiali preesistenti. È importante che l'attenzione degli studiosi sia volta proprio a individuare e possibilmente isolare le opere d'autore che, in qualche misura, costituiscono il materiale di base da cui prendono origine anche le altre.

Occorre tuttavia prestare molta attenzione a varie e differenti forme che il testo d'autore può prendere, pur nella sostanziale configurazione di un ricettario. In questa letteratura sono infatti distinguibili, come si vedrà più oltre, dei veri e propri modelli, definibili in modo approssimativo 'generi', che fanno sì che opere originali non vengano individuate, e non lo siano mai state, all'interno di più vaste raccolte, poiché brevi oppure riconducibili a una sola ricetta.

Al fine di isolare queste opere, ma anche nel tentativo di agevolare lo studio delle singole testimonianze rappresentate dalla gran massa di ricettari che appaiono frutto di opere redazionali o compilative, cercheremo ora di stabilire alcuni dei meccanismi con cui redattori e copisti elaborarono le loro raccolte. I ricettari di carattere compilativo, infatti, si possono ben classificare in differenti tipologie e strutture, a seconda dei meccanismi che ne videro l'origine.

È prevalentemente nella cosiddetta ‘epoca della carta’ e in quell’orizzonte culturale dove ceti sempre più vasti accedono alla scrittura, che vi è maggiore facilità ed economicità nella riproduzione dei codici e dove si interviene con un nuovo atteggiamento sui testi (con la preponderanza di trasmissioni di ‘tradizione attiva e caratterizzante’). Qui è possibile vedere la più ampia diffusione di questa tipologia di ricettari.

Una prima distinzione da fare, funzionale all’analisi che segue, è quella tra modalità di ampliamento e modalità di riduzione dei testi: nel corso della tradizione, infatti, i testi possono ampliarsi in varie modalità aggregative, oppure, al contrario, ridursi, contrarsi o smembrarsi.

Nell’analisi di un ricettario è utile tenere presente la possibilità di questi opposti fenomeni, anche se alcune osservazioni sembrano indicare che, nel testo delle prescrizioni, la sobrietà è quasi sempre primitiva e che quindi i testi, se di non eccessiva estensione, generalmente si ampliano.

2.1. Modalità di aggregazione e tipologie di raccolta dei testi

Quanto all’ampliamento dei testi, sono finora individuabili tre tipologie di ricettari compilativi:

- ricettari cronologici
- ricettari tematici
- ricettari a interpolazione

2.1.1. Ricettari cronologici

Una specifica modalità di raccolta di ricette è quella che definiremo ‘cronologica’ e che appunto dà origine a ricettari che si possono denominare, per le modalità del loro costituirsi, ‘cronologici’.

Stabilita una prima fascicolazione, non rilegata ma predisposta in genere a questo unico scopo (più raramente dotata di una provvisoria legatura), un raccogliitore seleziona da una serie di testi, che in differenti tempi gli giungono disponibili alla copia, quelle ricette o quelle parti di testo che gli interessano e, in funzione anche della limitata disponibilità temporale della fonte, da questa estrae, secondo criteri legati in genere a interessi personali e a personalissime attribuzioni di valore, un certo numero di ricette, variabile da testo a testo, per gruppi o anche singolarmente.

In questo genere di testimonianze solitamente non appaiono prologhi e incipit, ma è abbastanza frequente la presenza di note di possesso e talvolta sono ravvisabili dichiarazioni tipiche di un copista. Tra queste si può citare quale esempio il ms. Palatino 941 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (XV-XVI secolo)²² dove, nel colophon, il copista scrive: «Scripto il presente libro in Venetia, transumpto di varii libri antiqui e moderni degni di fede».

Nei ricettari cronologici la scrittura è spesso poco curata e di carattere privato, così come la *mise-en-page*, a volte predisposta per tutti i fogli, altre volte suscettibile di approssimative scansioni. Il supporto è quasi sempre la carta, prevalentemente di non eccellente qualità e fattura e il formato dei fascicoli è in genere modesto. Mancano i rimandi tra i fascicoli e quasi sempre la numerazione delle pagine è assente o di mano successiva. Spesso nella raccolta si mescolano ricette di diverse epoche o scritte in differenti lingue, e sono talvolta ravvisabili ripetizioni e duplicazioni dei medesimi procedimenti.

Da un punto di vista strutturale bisogna osservare che, in un ricettario cronologico, poiché determinatosi per successione di copia da diverse opere necessariamente scandite nel

²² POMARO 1991, pp. 38-41; TRAVAGLIO 2012a.

tempo, gli estratti da queste appaiono in successione. Che si tratti di una oppure di decine di ricette, nel procedere del testo la loro appartenenza a singole opere si sussegue così che, qualora sia individuata la fonte da cui queste derivano, le ricette da questa estratte vi appariranno in raggruppamento compatto, quale che sia la quantità e la sequenza delle estrazioni. All'interno dei singoli gruppi che prendono origine dalla medesima fonte, la successione nei rapporti con la *consecutio* originale sarà quasi sempre garantita, pur nella frammentarietà, perché si determinerà conseguentemente alla lettura e quindi allo scorrere e svilupparsi del testo copiato.

Per esemplificare quando detto, si fornirà un semplice schema. Si immaginino tre opere – A, B e C – rispettivamente contenenti venti, dieci e quindici ricette. Riducendo, in termini teorici ed esemplificativi, la successione di ricette di ciascuno di questi testi a numerazioni progressive delle sequenze originali, si veda, nella tabella proposta, come queste, copiate in distinti tempi, generino blocchi di diversa provenienza, tra loro seguenti, determinati dall'ordine di copia:

| FONTE A | FONTE B | FONTE C |
|---------|---------|---------|
| A1 | B1 | C1 |
| A2 | B2 | C2 |
| A3 | B3 | C3 |
| A4 | B4 | C4 |
| A5 | B5 | C5 |
| A6 | B6 | C6 |
| A7 | B7 | C7 |
| A8 | B8 | C8 |
| A9 | B9 | C9 |
| A10 | B10 | C10 |
| A11 | | C11 |
| A12 | | C12 |
| A13 | | C13 |
| A14 | | C14 |
| A15 | | C15 |
| A16 | | |
| A17 | | |
| A18 | | |
| A19 | | |
| A20 | | |

| RICETTARIO CRONOLOGICO | | |
|--------------------------------|-----------------|----------------------------|
| A1, A2, A4, A10, A14, A18, A20 | B2, B4, B7, B10 | C3, C6, C10, C12, C13, C14 |

Riguardo ai ricettari cronologici occorre fare ancora alcune osservazioni. In primo luogo, la loro analisi può individuare aree di localizzazione e circolazione di opere d'autore; può cioè servire a stabilire che esemplari di alcune opere all'epoca della copia, qualora se ne riescano a precisare i contorni geografici, erano disponibili sul territorio o comunque accessibili alla fruizione. È il caso, ad esempio, di un testo come *Scribebantur autem et libri,*

conservato nel ms. Aa 20 della Hessische Landesbibliothek di Fulda (IX secolo)²³ e attestato anche in noti glossari medievali quali il *Liber glossarum* e l'*Elementarium* di Papias²⁴. La breve trattazione sugli inchiostri metallici è ravvisabile anche in un codice più tardo, il manoscritto Cl.II.147 della Biblioteca Ariostea di Ferrara (XVI secolo)²⁵, a testimonianza di una diffusione e lettura ininterrotta delle ricette, che, dalla loro origine in epoca tardoantica, si protrasse per tutto il Medioevo, giungendo infine al Rinascimento inoltrato.

Lo stesso discorso si potrebbe fare per alcuni procedimenti di *Mappae clavicula*²⁶ riscontrabili in due codici della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, il ms. Palatino 951 e il ms. Palatino 981²⁷, entrambi databili al XV secolo. Ricettari di questo tipo, pur essendo testimoni parziali, servono comunque a stabilire la fortuna e la diffusione cronologica e geografica di determinate opere²⁸.

In secondo luogo, dai ricettari cronologici è spesso possibile dedurre il profilo di chi selezionò il materiale. I centri di interesse sono in genere facilmente avvertibili ad analisi statistiche ed è da considerare, nella maggior parte dei casi, che questi ricettari possano costituire una sorta di spaccato culturale di alcuni operatori o anche appassionati, evidenziando così tendenze e preferenze di determinata utenza, quando non anche professione o attività prevalente. In proposito, prendiamo come esempio ancora il ms. Palatino 941, costituito prevalentemente da ricette riguardanti la produzione di inchiostri e colori destinati alla scrittura. È chiaro che l'anonimo assemblatore avesse un particolare interesse per la scrittura e la rubricatura del libro e che quindi probabilmente svolgesse un'attività ad esse correlata, quale quella di cancelliere, notaio o scrivano.

La vicenda meglio si ripete nel caso del cosiddetto *Ricettario Diotaiuti* (XV secolo)²⁹, in cui le prescrizioni copiate relative ai colori sono funzionali all'attività di cancelliere e notaio di Diotaiuto di Leopardo Diotaiuti, il quale attinse sostanzialmente a trattati di rubricatura, proprio nell'indirizzo che il tracciato della figura storica del compilatore peraltro suggerisce.

Tipico e nello stesso tempo particolare esempio di ricettario cronologico può essere il cosiddetto *Manoscritto Veneziano* (XV secolo), pubblicato da Silvia Bianca Tosatti³⁰, attraverso il quale è stato possibile ricostruire, sia per dati interni, sia per evidenti congiunture, gli spostamenti operati dall'assemblatore³¹.

Altri esempi di questo tipo di compilazioni sono: le note personali composte da Alcherio nel ms. 6741 della Bibliothèque Nationale de France (1431)³²; il *Ricettario Tomasi* (XVIII secolo)³³; *Segreti diversi* (XVIII secolo)³⁴.

²³ F. 126r.

²⁴ CAPROTTI-TRAVAGLIO 2012.

²⁵ Si tratta del cosiddetto *Ricettario dello Pseudo-Savonarola*, per il quale si rimanda al contributo di Paola Travaglio, 'Ad faciendum azurum': alcuni esempi di trattazioni sull'azzurro oltremare nel *Ricettario dello Pseudo-Savonarola*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

²⁶ MAPPAE CLAVICULA 2013.

²⁷ POMARO 1991, pp. 45-52, 210-217.

²⁸ Per esempio, il cosiddetto *Ricettario dello Pseudo-Savonarola* contiene alcune ricette del trattato di miniatura intitolato *Liber de coloribus qui ponuntur in carta* (Torino, Biblioteca Nazionale, ms. 1195; si veda CAPROTTI 2008 e, della medesima autrice, *Il 'Liber de coloribus qui ponuntur in carta'*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte»), datato al XIII secolo. Un altro esempio è costituito dal ms. Palatino 951 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, che contiene l'opera di Teofilo e testimonia così la presenza di questo testo anche nell'Italia meridionale.

²⁹ Fermo, Biblioteca Comunale, ms. 99. LASKARIS 2008.

³⁰ Londra, British Library, ms. Sloane 416. MANOSCRITTO VENEZIANO 1991.

³¹ *Ivi*, pp. 16-20.

³² *Experimenta de coloribus*, ff. 2r-41v. MERRIFIELD 1849; GUINEAU-VILLELA-PETIT 1998; VILLELA-PETIT 2006.

³³ Collezione privata Delvai, Carano, Trento. RICETTARIO TOMASI/TORRESI 2001.

³⁴ Milano, Biblioteca Trivulziana, ms. Trivulziano 4. GHEROLDI 1999.

Da un punto di vista strettamente filologico e linguistico, se i testi non vengono particolarmente manipolati nella fase di copia, alcune parti di ricettari cronologici possono costituire parziali testimoni di opere già note, presentando talvolta lezioni di testo utili e preziose ai fini di operazioni di restituzione o miglior avvicinamento ai testi originali da cui vennero effettuate le copie. Proprio in relazione a questo aspetto di parziali testimoni, pare utile ricordare che, una volta identificata una ricetta proveniente da un testo e contemporaneamente stabilita la natura del testimone che la riporta nel genere che stiamo descrivendo, le altre ricette o parti di testo oggetto dell'estrazione e appartenenti alla stessa fonte solitamente seguiranno o saranno limitrofe a quella identificata.

L'analisi di questi ricettari può essere considerata assai difficoltosa da chi non conosca bene ed estesamente la letteratura di settore, ma in realtà questo avviene solo per carenza metodologica e per una limitata conoscenza e identificazione delle fonti da cui presero vita le selezioni, dalle difficoltà di confronto e dalla generale mancanza di strumenti moderni per rapportare le diverse centinaia di ricette ogni volta suscettibili di confronto e, in generale, dalla scarsa osservazione o mancata conoscenza degli interessi specifici del compilatore.

In sostanza, i ricettari cronologici sono destinati all'uso personale e privato e, allo stato attuale delle conoscenze, significativamente mai costituiscono integrale antografo di qualunque tipo di copia. Nessuno di questi testi, infatti, appare in due distinti testimoni. È ipotizzabile e credibile che, in questo genere di testi, singole estrazioni di blocchi di ricette possano essere effettuate da altri compilatori animati dai medesimi interessi o da interessi affini, ma non è stato finora possibile rintracciare con sicurezza esempi di questo tipo.

Nei numerosi ricettari costituenti il Fondo Palatino della Biblioteca Nazionale di Firenze³⁵ è ravvisabile un nutrito gruppo di codici di provenienza sostanzialmente analoga e per la maggior parte relativi all'attività di oreficeria o produzione di gemme e gioielli³⁶. Questo nucleo di testi presenta notevoli analogie determinate dall'epoca (XV-XVI secolo), dalla comune area geografica – spesso ravvisabile per questioni di provenienza, di proprietà o di patine linguistiche dei copisti – e dai comuni interessi, talvolta esplicitamente dichiarati. In questo gruppo di manoscritti, che si potrebbe utilizzare come campione, i rimandi incrociati a persone ('artigiani', come li definisce Gabriella Pomaro) sono spesso ragguardevoli, come ad esempio quelli a Paolo Banchelli, Sebastiano Manzone e Sisto de Bonsistis, frequentemente ricorrenti in molti manoscritti del gruppo. Qualcuno di questi porta espressamente insegne Medicee, altri provengono comunque dalla Biblioteca Palatina Medicea.

È inoltre possibile ravvisare, anche in relazione alla collocazione originaria di alcuni di essi, una raccolta e acquisizione sistematica effettuata forse nel tardo Cinquecento o nei primi anni del Seicento e strettamente congiunta a interessi di preziosa metallurgia e attenzione a pietre dure e gemme. È assai probabile che un nucleo di questi potesse far parte di una dotazione dei laboratori posti alle Cascine (tra l'altro frequentati da personaggi come Antonio Neri). Sta di fatto che l'insieme dei testi rappresenta un notevole spaccato delle raccolte di orefici e artigiani del gioiello di ambito fiorentino. Nessuno di questi, pur indicando talvolta la copia effettuata da trattati a noi noti (ad esempio, da *Mappae clavicula*), mostra le stesse sequenze presenti in uno degli altri, con ciò escludendo che, pur nel ristretto ambito dal quale provengono, siano avvenute contaminazioni tali da ritenere che uno possa aver copiato pedissequamente dall'altro.

³⁵ POMARO 1991.

³⁶ Mss. 814 (XV secolo), 851 (XV secolo), 852 (inizi XVI secolo), 858 (XVI secolo), 862 (XV-XVI secolo), 865 (XV secolo), 871 (XVI secolo), 872 (XVI secolo), 885 (XV-XVI secolo), 901 (XVI secolo), 916 (XV secolo), 923 (XVII secolo), 929 (XV-XVI secolo), 933 (XVI secolo), 934 (XV-XVI secolo), 941 (XVI secolo), 945 (XVI secolo), 981 (XV secolo), 983 (XVII secolo), 1001 (XVI secolo), 1021 (XVI-XVII secolo), 1022 (XV secolo), 1024 (XVI-XVII secolo), 1032 (XVI secolo), 1043 (XVI secolo), 1072 (XV secolo).

Analoga considerazione si può fare per l'ormai nutrito gruppo, territorialmente più disperso, dei testi destinati alla rubricatura. Nei pur numerosi manoscritti Quattro e Cinquecenteschi da noi osservati contenenti estratti destinati a tale attività³⁷, non è stato possibile rintracciare condizioni per cui appaia credibile che uno di questi abbia sicuramente copiato dall'altro, anche solo per estratti. Le contaminazioni o le apparenti similitudini di ricette che alcuni testi possono tra loro presentare sembrano sempre ascrivibili a differenti selezioni operate da diversi testimoni di una medesima fonte. Questo è probabilmente spiegabile proprio alla luce del carattere privato delle raccolte e, perlomeno per quanto riguarda i ricettari Quattro e Cinquecenteschi, dalla spesso poco curata e, anche ai contemporanei, difficilmente leggibile grafia utilizzata, che talvolta impiega, a dimostrazione di ciò, complesse crittografie³⁸.

Questo genere di compilazioni può anche comprendere o aggregare la raccolta di opere d'autore, che solitamente vi appaiono private di incipit/explicit e che talvolta non presentano soluzione di continuità, sia tra il materiale di estrazioni, sia nei confronti di altre. È il caso, ad esempio, del citato *Scribebantur autem et libri*, inserito nel ms. Cl.II.147 di Ferrara in mezzo ad altre ricette di argomento analogo, oppure del cosiddetto *Taccuino Antonelli*³⁹, costituito da ricette di tecniche artistiche e farmacopea, scritte parte in latino e parte in volgare. Si tratta di un 'ricettario cronologico e a interpolazione', all'interno del quale è stato possibile individuare la presenza di un trattato di rubricatura in latino (*Tractatus aliquorum colorum*), interpolato da ricette in volgare e probabilmente databile al XIII secolo⁴⁰.

In genere questo tipo di raccolta appare frutto di un'unica mano; quando sono ravvisabili scritture diverse, queste sovente lo sono anche per epoca e vanno di fatto a completare, come si vedrà più diffusamente oltre, spazi di scrittura lasciati precedentemente in bianco, come i margini inferiori dei fogli, le carte di guardia o il termine dei fascicoli. È evidente a questo punto, come si vedrà in seguito, che un successivo possessore del codice, utilizzandolo spesso in stretta relazione tematica agli interessi del compilatore, approfittò della carta disponibile per inserirvi le proprie ulteriori raccolte.

2.1.2. Ricettari tematici

Un secondo genere di raccolte è determinato da un'altra tipologia di compilazione, definibile come 'tematica', realizzata in genere da persone dotate di una certa cultura e formazione agli studi e non scevre da un interesse per l'ordine e il rigore della raccolta. Questo tipo di raccoglitori, prevalentemente attivo tra tardo Medioevo e Rinascimento, mostra caratteri di redazione assai marcati per quanto riguarda l'ordinamento delle ricette copiate, però difficilmente appare operante linguisticamente sui testi delle singole ricette.

³⁷ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Palatino 941; Ferrara, Biblioteca Ariosteana, ms. Antonelli 861; Siena, Biblioteca degli Intronati, mss. L.XI.41 e I.II.19; Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 2861, per citarne solo alcuni.

³⁸ Le crittografie, destinate a rendere incomprensibile il procedimento descritto a chi occasionalmente avesse avuto modo di osservarlo, sono frequentemente riscontrabili nei codici. Si vedano, ad esempio, il ms. D 437 inf. della Biblioteca Ambrosiana (ff. 12v, 13r-v, con tabelle che ne forniscono la chiave di decifrazione a f. 8v); il ms. 372 della Beinecke Library di Yale (ff. 94v e 100r), contenente il trattato della miniatura di Gherardo Cibo (già attribuito a Valerio Mariani da Pesaro: BONIZZONI 2009-2010; MANGANI-TONGIORGI TOMASI 2013); il *Manoscritto Veneziano* (Londra, British Library, ms. Sloane 416, XV secolo, con chiave per la decifrazione delle parole crittografate a f. 155r: MANOSCRITTO VENEZIANO 1991, p. 13).

³⁹ Ferrara, Biblioteca Ariosteana, ms. Antonelli 861, XV secolo.

⁴⁰ In proposito si veda il contributo di Paola Travaglio, *'Tractatus aliquorum colorum': un esempio di trattato di rubricatura in un ricettario a interpolazione*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

Le modalità della compilazione sono, in questo caso, assai evolute. Il raccoglitore predispone una serie numerosa di fascicoli, costituiti in genere dal medesimo numero di carte; ciascuno di questi è destinato a contenere i singoli prelievi ricavati dalle fonti, dividendo per argomenti preordinati il loro contenuto. Un esempio tipico è quello rappresentato da fascicoli ciascuno destinato a contenere ricette per la fabbricazione di pigmenti del medesimo colore.

In questi ricettari non avviene un vero e proprio adattamento del testo alla patina linguistica del raccoglitore; i testi appaiono spesso in latino e in volgare, talvolta con patine linguistiche differenti, senza una logica apparente; l'inizio delle raccolte relative a ogni singolo colore o argomento è solitamente collocato all'inizio di ciascun fascicolo e all'interno del fascicolo si può esaurire, oppure può procedere nel fascicolo immediatamente successivo. In ogni caso mai due colori o due argomenti tematici diversi appaiono all'interno del medesimo fascicolo, se non a causa di interventi successivi effettuati da ulteriori possessori del codice che utilizzarono gli spazi lasciati bianchi, o di casuali spostamenti di fogli intervenuti in fase di legatura. Sono proprio spesso questi, posti al termine dei singoli fascicoli, a indicarci e a testimoniare la modalità compilativa. Il raccoglitore, infatti, procedendo a smembrare in temi un testo, verosimilmente in un arco relativamente breve di tempo, estrae da questo le prescrizioni e le pone nel fascicolo a esse da lui destinato. Solo successivamente, dopo aver terminato la collocazione delle singole porzioni sottoposte alla copia, procede a un'altra fonte, applicando il medesimo criterio utilizzato per quella precedente.

Ne conseguono alcune particolarità caratteristiche di questi ricettari.

Una volta individuata una fonte, questa si presenterà spesso praticamente integra quantitativamente, ma in *consecutio* frazionata e disordinata rispetto al complesso dei fascicoli, e tuttavia ordinata all'interno di ogni singolo fascicolo. Questo avviene perché i blocchi di ricette subiscono spostamento in relazione agli argomenti/fascicoli, ma all'interno di questi procedono seguendo l'ordine testuale originario. Le singole fonti saranno quindi individuabili sempre nella medesima successione o posizione all'interno dei singoli fascicoli, costituendo così una sorta di dispersione e diffusione orizzontale e andando a creare una vera e propria 'stratigrafia delle fonti' in successione copiate, a partire dalla prima all'inizio dei fascicoli. Se cioè un raccoglitore utilizza la fonte A, che comprende quattro colori, la fonte B, che ne contiene cinque, e successivamente la fonte C, riconducibile a simile numero di tonalità, queste verranno smembrate e gli spezzoni di testo verranno posizionati in fascicoli pertinenti il medesimo colore, mostrando in ciò dispersione e smembramento sul piano di appartenenza ai singoli fascicoli, ma medesima successione all'interno di questi. Ancora una volta utilizziamo un grafico per spiegare questa modalità di compilazione:

| FONTE A | FONTE B | FONTE C |
|----------------|----------------|----------------|
| A1 Rosso | B1 Rosso | C1 Verde |
| A2 Rosso | B2 Azzurro | C2 Verde |
| A3 Rosso | B3 Azzurro | C3 Rosa |
| A4 Rosso | B4 Azzurro | C4 Rosa |
| A5 Azzurro | B5 Rosso | C5 Rosa |
| A6 Azzurro | B6 Giallo | C6 Rosso |
| A7 Azzurro | B7 Giallo | C7 Rosso |
| A8 Verde | B8 Verde | C8 Azzurro |
| A9 Verde | B9 Verde | C9 Azzurro |
| A10 Verde | B10 Giallo | C10 Giallo |

| A11 Verde | B11 Giallo | | | |
|---------------------|-----------------|---------------|----------------|--------------|
| A12 Verde | B12 Rosa | | | |
| A13 Giallo | | | | |
| A14 Giallo | | | | |
| A15 Giallo | | | | |
| RICETTARIO TEMATICO | | | | |
| Fasc. 1 Rossi | Fasc. 2 Azzurri | Fasc. 3 Verdi | Fasc. 4 Gialli | Fasc. 5 Rosa |
| A1 | A5 | A8 | A13 | B12 |
| A2 | A6 | A9 | A14 | C3 |
| A3 | A7 | A10 | A15 | C4 |
| A4 | B2 | A11 | B6 | C5 |
| B1 | B3 | A12 | B7 | |
| B5 | B4 | B8 | B10 | |
| C6 | C8 | B9 | B11 | |
| C7 | C9 | C1 | C10 | |
| | | C2 | | |

Adeguatamente indagati, i ricettari tematici possono contenere testimonianza integra o parziale di opere note. Queste ovviamente non saranno in perfetta successione, ma sarà facile, una volta noto il meccanismo, ricostruire la *consecutio* del testo, recuperando nello stesso tempo interessanti testimoni di lezioni testuali talvolta anche molto buone.

Il già citato *Liber colorum secundum magistrum Bernardum*⁴¹ è conservato in quattro testimoni, databili tra XV e XVI secolo: il ms. D 437 inf. della Biblioteca Ambrosiana di Milano, il ms. α T.7.3 della Biblioteca Estense di Modena, il ms. Canonici Misc. 128 della Bodleian Library di Oxford e il ms. 986 della Beinecke Rare Book and Manuscript Library (Yale University Library, New Haven). Nei codici di Milano e Yale il trattato latino appare probabilmente nella forma più vicina a quella originale, con le ricette, precedute da un incipit, disposte secondo un ordine preciso. In entrambi i testimoni l'opera è seguita da altre prescrizioni, di varia natura, scritte parte in latino e parte in volgare. Il manoscritto di Modena, mutilo della prima parte, conserva solo alcune ricette del trattato, in successione corretta. Il ms. Oxoniense, invece, è composto da vari trattati, il primo dei quali, attribuito a maestro Bernardo, contiene circa duecentocinquanta ricette di miniatura, suddivise per gruppi di colori (oro, rosa, verde, rosso, giallo, lacca, nero, bianco, azzurro). Tra queste compaiono le prescrizioni del *Liber colorum* presenti anche negli altri due codici e gran parte di quelle in volgare del manoscritto Ambrosiano, disposte però nei relativi 'blocchi di colore' secondo una sequenza precisa, la quale prevede che, all'interno di ogni gruppo di colore vengano scritte prima tutte le ricette *ad faciendum* e poi quelle *ad distemperandum*, anzitutto quelle in latino e poi quelle in volgare. Il primo trattato del ms. Canonici Misc. 128 è, in sostanza, un 'ricettario tematico' e, tra l'altro, risulta essere un buon testimone del testo, conservando spesso la miglior lezione.

⁴¹ TRAVAGLIO 2008 e, della medesima autrice, *Il 'Liber colorum secundum magistrum Bernardum': un trattato duecentesco di miniatura*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

Un altro esempio di ricettario tematico è costituito dal ms. Cl.II.147 della Biblioteca Ariosteana di Ferrara, noto anche come *Ricettario dello Pseudo-Savonarola* (XVI secolo)⁴². Il codice contiene ricette, scritte parte in latino e parte in volgare, relative a diversi argomenti, quali la medicina, le tecniche artistiche, la gastronomia e l'enologia, la rimozione delle macchie dai tessuti, l'alchimia e la cosmesi, configurandosi così apparentemente come un 'ricettario informe'. In realtà ogni fascicolo è dedicato a una tematica circoscritta e, nei pochi casi in cui avviene una commistione tra più argomenti in uno stesso fascicolo, è sempre possibile constatare che le ricette 'fuori tema' sono collocate al termine del fascicolo e scritte da una mano diversa rispetto a quella principale, risultando quindi aggiunte successive alla stesura del codice. In sostanza, l'originario argomento a cui ogni fascicolo era dedicato è quello che compare sempre primo all'interno del fascicolo stesso:

| Fascicolo | Argomento delle ricette |
|--------------------|---|
| 1-4 (ff. II-XI) | Indice |
| 5 (ff. 1r-8v) | Medicina |
| 6 (ff. 9r-14v) | Medicina (fino a f. 11v, r. 17) + Medicina (ff. 11v-14v): ricette aggiunte da mano posteriore |
| 7 (ff. 15r-18v) | Medicina |
| 8 (ff. 19r-22v) | Medicina + Medicina (ff. 19v, 20v-22v): ricette aggiunte da mano posteriore |
| 9 (ff. 23r-30v) | Gastronomia |
| 10 (ff. 31r-38v) | Gastronomia |
| 11 (ff. 39r-46v) | Gastronomia (fino a f. 45v, r. 19) + Medicina (ff. 45v-46r): ricetta aggiunta da mano posteriore + Ricette varie (ff. 46r-v): aggiunte da mano posteriore + Medicina (f. 46v): ricetta aggiunta da mano posteriore |
| 12 (ff. 47r-52v) | Gastronomia (fino a f. 49v) + Medicina (ff. 50r-52v): ricette aggiunte da mano posteriore |
| 13 (ff. 53r-60v) | Gastronomia |
| 14 (ff. 61r-68v) | Gastronomia |
| 15 (ff. 69r-72v) | Macchie (fino a f. 70v) + Medicina (ff. 71r-72v): ricette aggiunte da mano posteriore |
| 16 (ff. 73r-74v) | Colore verde + Medicina (f. 74r): ricetta aggiunta da mano posteriore |
| 17 (ff. 75r-82v) | Colore verde |
| 18 (ff. 83r-90v) | Enologia (fino a f. 89v, r. 21) + Medicina (ff. 89v-90r): ricette aggiunte da mano posteriore + Proverbi sul tempo e quadrati magici (f. 90v): aggiunti da mano posteriore |
| 19 (ff. 91r-94v) | Pietre, metalli ecc. |
| 20 (ff. 95r-102v) | Pietre, metalli ecc. |
| 21 (ff. 103r-110v) | Colore azzurro |
| 22 (ff. 111r-114v) | Inchiostro (fino a f. 113r, r. 6) + Medicina (f. 113r): ricetta aggiunta da mano posteriore |

⁴² Per una descrizione complessiva del manoscritto si veda il contributo di Paola Travaglio, *'Ad faciendum azurrum': alcuni esempi di trattazioni sull'azzurro oltremare nel Ricettario dello Pseudo-Savonarola*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

| | |
|--------------------|--|
| | + Tinture (ff. 113v-114r): ricette aggiunte da mano posteriore |
| 23 (ff. 115r-122v) | Oro |
| 24 (ff. 123r-126v) | Oro |
| 25 (ff. 127r-134v) | Colore azzurro |
| 26 (ff. 135r-142v) | Oro |
| 27 (ff. 143r-150v) | Colore azzurro |
| 28 (ff. 151r-154v) | Perle |
| 29 (ff. 155r-162v) | Alchimia |
| 30 (ff. 163r-166v) | Talco |
| 31 (ff. 167r-174v) | Oro e Argento |
| 32 (ff. 175r-182v) | Oro, Argento e Alchimia |
| 33 (ff. 183r-190v) | Cosmesi |
| 34 (ff. 191r-198v) | Cosmesi |

Nel manoscritto sono inoltre presenti numerosi fogli rimasti bianchi, che compaiono però sempre alla fine di alcuni fascicoli, a dimostrazione di come siano stati espressamente predisposti dal raccoglitore per contenere ricette riguardanti una specifica tematica e venissero mano a mano riempiti con le nuove acquisizioni di materiale. I fogli bianchi ci indicano anche che la raccolta è rimasta incompiuta. Il compilatore raccolse le ricette derivandole dalle fonti più disparate, operando selezioni del solo materiale di suo interesse e inserendole nei fascicoli in ordine di acquisizione. Attraverso il confronto di queste prescrizioni con quelle conservate in altri noti manoscritti, è stato possibile rilevare molte corrispondenze, talvolta perfettamente puntuali. Inoltre, le singole ricette o i blocchi di ricette individuati compaiono nel codice ferrarese nello stesso ordine in cui si trovano negli altri testimoni che le conservano. Per i confronti e l'analisi del manoscritto riteniamo utile, a titolo esemplificativo, riprendere qui la sola tabella riguardante le prescrizioni sul colore verde: le ricette del codice di Ferrara trovano corrispondenza testuale con quelle conservate in altri codici, delle quali rispettano anche la *consecutio* interna:

| Ferrara, Bibl. Ariostea, ms. Cl.II.147 | Altri codici |
|--|---|
| 37. De eodem viridi | Monaco, Staatsbibliothek, ms. Latin 444: ric. 28 |
| 38. De viride salso | Monaco, Staatsbibliothek, ms. Latin 444: ric. 28 a |
| 39. De viridi romano | Monaco, Staatsbibliothek, ms. Latin 444: ric. 31 |
| 40. Alio modo | Monaco, Staatsbibliothek, ms. Latin 444: ric. 32 |
| 43. De viride terrestri | Londra, British Museum, ms. Sloane 1754: cap. I, ric. 1 |
| 44. De viride greco | Londra, British Museum, ms. Sloane 1754: cap. I, ric. 6 |
| 49. De viridi | Londra, British Museum, ms. Sloane 1754: cap. I, ric. 20 |
| 50. De viridi colore | Londra, British Museum, ms. Sloane 1754: |

| | |
|-----------------------------|--|
| | cap. II, ric. 5 |
| 45. De viridi | Torino, Biblioteca Nazionale, ms. 1195 <i>De coloribus qui ponuntur in carta</i> f. 81v, ric. 14-15 e 18 |
| 47. Color viridis pro vasis | Torino, Biblioteca Nazionale, ms. 1195 <i>Alius Liber de coloribus quem Rusticus transtulit</i> f. 92r-v |

Tra i ricettari tematici il più noto è certamente il cosiddetto *Manoscritto Bolognese*⁴³, conservato nel ms. 2861 della Biblioteca Universitaria di Bologna (XV secolo). Il codice è composto da due sezioni principali: la prima, divisa in sette capitoli (azzurri naturali, azzurri artificiali, azzurri vegetali, verdi artificiali, rossi e 'pavonazi', oro, cinabro), riguarda la preparazione dei colori, mentre la seconda contiene quattro trattati autonomi riguardanti la fabbricazione di gemme artificiali, la pratica del mosaico, la pittura dei vasi, la tintura dei tessuti e la concia delle pelli. Anche qui le ricette sono suddivise per temi, ognuno dei quali occupa, almeno nella prima sezione, mediamente due o tre fascicoli, con una corrispondenza tra fine capitolo e fine fascicolo e la presenza di carte bianche solo alla fine degli stessi. Anche per le ricette del *Manoscritto Bolognese* sono state riscontrate numerose corrispondenze testuali con quelle contenute in altri codici noti. Ad esempio, alcune prescrizioni sono riconducibili al *Tractatus qualiter quilibet artificialis color fieri possit*⁴⁴, conservato anche nel ms. lat. 6749b della Bibliothèque Nationale de France⁴⁵. La presenza di questo trattato, altrimenti noto solo in testimoni di origine d'Oltralpe, è particolarmente importante perché documenta la presenza in area toscana di un qualche esemplare da cui discese la pur frammentata copia del *Manoscritto Bolognese*, con un'interessante lezione del testo.

Anche in questo tipo di ricettari la modalità della raccolta può non essere integralmente rappresentata in tutto il codice che, una volta legato, la testimonia. Opere di particolare interesse del raccogliitore potevano essere copiate integralmente su appositi fascicoli predisposti e allegati prevalentemente in coda alla serie di fascicoli destinata a questo genere di compilazione. Nel *Manoscritto Bolognese*, ad esempio, appare in coda all'indice un trattato di invetriatura ceramica che doveva rappresentare un tema ritenuto interessante dall'assemblatore (non a caso legato al Ducato di Urbino) e che tuttavia non era possibile inserire nelle singole tematiche per cui il gruppo di fascicoli era stato predisposto.

2.1.3. Ricettari a interpolazione

Un'ulteriore categoria rilevabile nella formazione e tipologia dei ricettari è rappresentata da quei testi che, utilizzati come base da un copista perché ritenuti autorevoli per argomento, struttura o antichità, vennero sistematicamente interpolati durante la copia con la fusione di un altro testo o estratti da materiali che si aggregarono a parti del primo per affinità tematica, seguendo il progressivo sviluppo di argomento del primo. Questo procedimento, comunemente noto come interpolazione, può determinare anche discreti raggruppamenti di ricette addossate alla copia progressiva di un testo, in funzione delle specifiche pertinenze. In altri casi, l'interpolazione avviene per volgarizzamenti o traduzioni delle ricette della fonte copiata, creando spesso una continua alternanza tra le due lingue.

⁴³ GUALANDI 1842; MERRIFIELD 1849, II, pp. 323-600; GUERRINI-RICCI 1887; FERLA 2005-2006; MUZIO 2012.

⁴⁴ THOMPSON 1935.

⁴⁵ Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 6749b, ff. 61r-62v.

Solitamente, le fonti letterarie che vanno a fondersi sono poche, poiché sostanzialmente devono essere tutte disponibili all'atto della copia di quella che sviluppa la struttura portante. Ovviamente, nel caso delle traduzioni, si tratterà di una duplicità di testi: quella costituita dall'antigrafo e dalla sua copia e quella costituita dalla traduzione.

Per quanto riguarda appunto le traduzioni e i volgarizzamenti, è possibile credere che queste avvennero, in primo luogo, come esercizio di trasferimento di lingua da parte di un redattore, che operò progressivamente e puntualmente seguendo le ricette di un testo; in altri casi si può immaginare che ricette di grande affinità tematica, pur diverse nella lingua o in qualche variante del procedimento, venissero aggregate all'originale sequenza utilizzata come asse portante della raccolta.

Come detto, tutto ciò comporta la possibilità da parte del raccogliitore di attingere a fonti letterarie diverse nel momento in cui procede alla copia e quindi prevede una disponibilità di materiali letterari che, in numero superiore alle poche unità, appare difficile in antico. Occorre precisare che questo meccanismo di aggregazione riguarda intere ricette e non fenomeni interni al testo, riferendosi cioè all'addossamento di ricette che insiste sulla *consecutio* o sull'indice di un ricettario.

Un fenomeno di questo tipo può estendersi per tutto un testo, oppure può rappresentare sporadici episodi all'interno del testo, spesso ben segnalati dai titoli che registrano indicazioni di duplicazione, come *Aliter*, *Alio modo*, *Item*, così che a una ricetta, o al massimo due, dell'originale, si possono aggiungere fino a diverse unità dello stesso procedimento, raccolte a seguito della prescrizione che nel testo-base sviluppa un dato argomento.

Si immagini un testo A, ad esempio un trattato di rubricatura, composto da quindici ricette. Questo verrà paragonato e integrato con due testi, B e C, contenenti una decina di ricette ciascuno. Si immagini poi che il trattato di rubricatura sia diviso in tre colori di rubriche e che per ciascuno di questi vengano date ricette inerenti la preparazione, la purificazione e le modalità di applicazione. Le ricette pertinenti tratte e usate per l'interpolazione andranno a cadere a seguito delle singole voci della strutturazione del testo-base:

| TESTO A Trattato di rubricatura | TESTO B | TESTO C |
|--|-------------------------------|-------------------------------|
| A1 Per fare il cinabro | B1 Per fare l'azzurro | C1 Per fare il cinabro |
| A2 Per fare il cinabro | B2 Per purificare l'azzurro | C2 Per purificare il cinabro |
| A3 Per purificare il cinabro | B3 Per scrivere con l'azzurro | C3 Per scrivere col cinabro |
| A4 Per scrivere col cinabro | B4 Per fare il cinabro | C4 Per scrivere col verde |
| A5 Per fare l'azzurro | B5 Per scrivere col cinabro | C5 Per fare l'azzurro |
| A6 Per purificare l'azzurro | B6 Per fare il verde | C6 Per purificare l'azzurro |
| A7 Per scrivere con l'azzurro | | C7 Per scrivere con l'azzurro |
| A8 Per fare il verde | | |
| A9 Per scrivere col verde | | |

| RICETTARIO AD INTERPOLAZIONE | | |
|-------------------------------------|------------------------------------|----------------|
| A1, A2, B4, C1, A3, C2, A4, B5, C3 | A5, B1, C5, A6, B2, C6, A7, B3, C7 | A8, B6, A9, C4 |

Se un caso evidente di interpolazione è quello del testo di Faventino, trattato più oltre⁴⁶, con aggiunta di note esplicative e ricette al testo dell'epitome vitruviana, un esempio significativo è il già citato *Tractatus aliquorum colorum* contenuto nel cosiddetto *Taccuino Antonelli*⁴⁷. Questo trattato di rubricatura è composto da poco più di una quindicina di ricette in latino riguardanti solo tre colori (rosso, azzurro e oro), che nel testimone in questione non si susseguono in modo continuo, ma sono inframmezzate da prescrizioni scritte in volgare. Queste non sono volgarizzamenti o traduzioni delle precedenti, ma sono ricette di altra provenienza che semplicemente riguardano i medesimi argomenti⁴⁸.

| | |
|----------------|--|
| Rosso | ric. 1-5 in latino: cinabro |
| | ric. 5a in volgare: per stemperare il cinabro |
| | ric. 5b in volgare: per temperare e conservare il cinabro e l'azzurro |
| | ric. 5c in volgare: per la conservazione dei colori, in particolare del cinabro e dell'azzurro |
| | ric. 5d in volgare: per fare la chiara d'uovo |
| | ric. 6 in latino: per fare la chiara d'uovo per lo stemperamento del cinabro |
| | ric. 6a in volgare: per fare l'acqua gommata |
| | ric. 6b in volgare: per fare il giallo |
| | ric. 7 in latino: minio e biacca |
| Azzurro | ric. 8-14 in latino: lapislazzuli e azzurrite |
| | ric. 14a in volgare: azzurro composto da indaco + verdigris |
| Oro | ric. 15-16 in latino: inchiostro d'oro |
| | ric. 16a in volgare: inchiostro d'oro |
| | ric. 17 in latino: inchiostro d'oro |
| | ric. 17a-17b in volgare: inchiostro d'oro |

Nel caso di traduzioni o volgarizzamenti consequenziali, lo schema apparirà molto più semplice. Alcune ricette (in genere quelle di più facile comprensione) potranno comparire anche non tradotte, e quindi esclusivamente nella veste originale, mentre la traduzione – laddove presente – si svolgerà solitamente in posizione consequenziale a ogni singola ricetta tradotta. È il caso, ad esempio, delle ricette di crisografia, argirografia e tintura in porpora della pergamena contenute in quattro testimoni delle *Compositiones*, dove la prescrizione per la

⁴⁶ Si rimanda al contributo di Sandro Baroni, *'De generibus colorum et de colorum commixtione': ancora qualche nota sull'interpolazione di Faventino*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

⁴⁷ Ferrara, Biblioteca Ariostea, ms. Antonelli 861, XV secolo, ff. 2v-6r.

⁴⁸ Le ricette latine compaiono anche in un'opera più ampia (probabilmente una 'forma mista' di rubricatura e miniatura) conservata nel ms. 18515 della Bibliothèque Nationale de France (XV secolo). Molte di queste ricette, tradotte in volgare, e molte delle ricette in volgare trovano corrispondenza con le prescrizioni di Ambrogio di Ser Pietro e Bartolomeo da Siena (Siena, Biblioteca degli Intronati, mss. I.II.19 e L.XI.41, XV secolo) e del ms. Palatino 941 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (XV-XVI secolo). Si rimanda al contributo di Paola Travaglio, *'Tractatus aliquorum colorum': un esempio di trattato di rubricatura in un ricettario a interpolazione*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

scrittura in oro, *Cryсорantista*, è una traslitterazione in caratteri latini del testo greco originale, mentre quella seguente, *De auri sparsione*, ne costituisce una traduzione latina quasi letterale⁴⁹.

De cryсорantista

Cryсорantista. Crysos catarios
anamemigmenos meta ydrosargyros
etchetes chynion. Chetis chete
spyreosum ypsinchion ydrosargyros
chematat aut abaletis scheu gnasias
daufira haecnamixam. Chisimon p diati
thereu pule aribuli.

De auri sparsione

Crisopandium. Pulverem auri triti sicut
superius diximus cum desiccatione
argenti vivi id est pulveris auri partes II
et iarin partem I commisce cum
compositione daufira et dispone inde
quod volueris.

2.2. Modalità di riduzione dei testi

In senso inverso al fenomeno aggregativo di testi costituito dalle tipologie di formazione appena descritte, un altro genere di attività letteraria consiste nella riduzione di opere attraverso meccanismi che possono essere variamente classificati e, per molti aspetti, già noti in altri ambiti letterari. Tali fenomeni, classificabili in epitomi, *tabulae* ed estratti, vengono qui presi in considerazione soprattutto per ragioni di completezza, e cioè per ricordare che i testi non solo possono ampliarsi in varie modalità aggregative, dovute a diversi fenomeni della trasmissione, ma anche ridursi, contrarsi o smembrarsi.

2.2.1. Epitomi

Si intende comunemente per epitome (dal greco *epitomé*, ‘incisione, taglio’, *epitémmein*, ‘tagliare in superficie’) il ‘compendio d’un opera vasta’⁵⁰, della quale vengono trascritte solo le parti di testo ritenute più importanti, pur mantenendone, nella maggior parte dei casi, il profilo generale. Solitamente fenomeni di riduzione di questo tipo non riguardano la singola ricetta ma l’intero testo, che viene condensato nella sua totalità.

L’uso di produrre sunti, epitomi, compendi di opere di vasta proporzione è già diffuso alla fine del mondo classico e avrà particolari sviluppi nel mondo bizantino. Molte opere dell’alchimia alessandrina ci sono note attraverso riduzioni bizantine di questo genere, a cominciare dalle cosiddette *Visioni* di Zosimo, che dalle opere del Panopolitano selezionarono solo i discorsi, eliminando probabilmente le indicazioni pratiche – ovvero le ricette – che seguivano lo sviluppo teorico. Notissima l’epitome finalizzata a un utilizzo medico-sanitario del testo di Plinio⁵¹, mentre di Vitruvio, l’esempio più noto è la citata riduzione del *De architectura* operata nel III-IV secolo da Marco Cetio Faventino e destinata nel Medioevo, proprio in virtù della sua grande praticità, ad avere forse quasi più fortuna della monumentale opera da cui prese le mosse⁵².

⁴⁹ La traslitterazione è già menzionata in TOLAINI 2006, p. 304. Si vedano anche HEDFORS 1932, pp. 202-207; BRUN 2012, pp. 60-63.

⁵⁰ CORTELAZZO-ZOLLI 2008, p. 527; CANINI 1882, p. 415.

⁵¹ VITRUVIUS/ROSE 1875.

⁵² Per la questione dell’epitome di Faventino si rimanda a CAM 2002; BARONI 2008 e, del medesimo autore, *De generibus colorum et de colorum commixtione: ancora qualche nota sull’interpolazione di Faventino*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

Oltre al testo di Faventino, possiamo anche ricordare i prelievi di Palladio nel *De re rustica*, che attinse da quest'ultimo e pure da Columella.

Più strettamente nell'ambito dei ricettari, le *Compositiones* hanno dato origine, quale nucleo principale, a due diverse epitomi. La prima, già segnalata ed edita nel 1899 da Rose (*Appendicula codicum Vitruvii*)⁵³, segue la tradizione di Vitruvio in sei codici a partire dal IX secolo (explicit: «specierum et ponderum atque colorum sumpta ex phisicis probamenta») e presenta complessivamente ventiquattro ricette: una riduzione del brano *De mensura cerae* (*De fusuris*); una tavola per misure ponderali (*De ponderibus*) e di liquidi (*De liquidis*); una ricetta medica (*Confectio dialtea calisticum*); ricette dalle *Compositiones*⁵⁴. La seconda è associata alla tradizione del *De re rustica* di Palladio, è testimoniata da due manoscritti parigini⁵⁵, entrambi del XIII secolo⁵⁶ (explicit: «labor huius libri et explicit liber et est labor»), e presenta estratti di Eraclio (I, 6-7), dalle *Compositiones* e da *Mappae clavicula*, per un totale di diciassette prescrizioni.

La stessa *Mappae clavicula* che, dobbiamo ricordare, altro non è che la traduzione latina di un'epitome greca dei libri alfabetici di Zosimo di Panopoli (*τὰ χειρόκμβητα*) dal cui titolo Κλειδιον χειροκμήτων viene l'errata traduzione latina⁵⁷, diede a sua volta origine a varie riduzioni sia tematiche che per singoli estratti⁵⁸. Alcune di queste sembrano seguire la sola lavorazione dell'oro, altre la problematica delle scritture con polveri metalliche.

Ancora riduzioni ed epitomi dell'opera di Eraclio, *De coloribus et artibus Romanorum*, sono segnalate da Chiara Garzya Romano⁵⁹ in un panorama in cui spesso si associano rese prosastiche di parti dell'opera e, in epoca tarda, volgarizzamenti di sezioni del testo. Analoga situazione si può osservare per il testo di Teofilo.

Alcune di queste riduzioni sono certamente legate a processi della cultura retorica: *exercitationes*, infatti, definì implicitamente il Poleni tanto il proprio lavoro quanto il testo di Faventino⁶⁰. L'uso di queste esercitazioni è già descritto da Quintiliano e si protrasse almeno fino al XVII secolo. Esercizi di questo primo tipo sono quindi prove di ambito letterario: sunteggiano sostanzialmente l'intero corpo del testo, estraendo soprattutto gli elementi di interesse ma mantenendo sempre organicità ed equilibrio rispetto all'opera da cui dipendono. Si potrebbero quindi chiamare 'epitomi di profilo letterario'.

Altro genere di sunti segue, almeno nella trattatistica tecnica, un unico filone tematico, esercitandosi spesso solo su capitoli o ampie parti del testo originario. Assolvono a funzioni pratiche di interesse tecnico specialistico, selezionando un unico argomento circoscritto. Sono quindi 'epitomi di profilo tecnico'.

Il terzo tipo di epitomi pone più seri problemi interpretativi. Esempio ne possono essere le due brevi serie di ricette derivate principalmente dalle *Compositiones* della *Appendicula codicum Vitruvii* e dei due manoscritti parigini appena citati. In questi testi, seppure possa apparire la predominanza di un'opera sunteggiata (le *Compositiones* nel caso), appaiono anche altri estratti da altre opere note, talvolta di argomento disparato (*Dialtea calisticum*, *De ponderibus*, *De liquidis*, *De fusuris*). È difficile pensare che in mancanza di un preciso filo conduttore l'autore ricorresse a tre o quattro diversi manoscritti contenenti le diverse opere per prelevarvi a casaccio magari una o due ricette. È probabile quindi che le opere sunteggiate fossero all'interno di un solo codice e che il sunto riguardasse quindi il contenuto di questo, non esclusivamente perciò il testo di quella che a noi appare come l'opera principale. In effetti, per quanto riguarda l'epitome sopra citata aggregata a Palladio, sappiamo dagli studi che *Compositiones* e *Mappae*

⁵³ VITRUVIUS/ROSE 1899, pp. XXII-XXVI.

⁵⁴ BRUN 2014-2015.

⁵⁵ Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 11212, ff. 121v-124r e Lat. 6830F, ff. 78r-80r.

⁵⁶ RODGERS 1975, p. 168.

⁵⁷ BARONI-TRAVAGLIO 2013a, p. 27.

⁵⁸ *Ivi*, pp. 32, 48.

⁵⁹ ERACLIO/GARZYA ROMANO 1996, p. LIX.

⁶⁰ POLENI 1741.

clavicula si diedero associati e spesso confusi tra loro nella maggior parte della tradizione posteriore al X secolo. In alcuni testimoni, giusto coevi ai manoscritti parigini, è poi presente anche l'associazione al testo di Eraclio, anche se non esclusiva⁶¹. È plausibile quindi che potesse esistere un codice con anteposto il più modesto Eraclio (metrico) alle quasi trecento ricette della tradizione congiunta di *Mappae clavicula* e *Compositiones*. Il sunto, anche nella proporzione delle ricette estratte – due contro quindici – rispetterebbe quindi, relativamente, anche la differente estensione delle due opere.

Nel IX secolo, epoca in cui datano i più antichi testimoni della *Appendicula codicum Vitruvii*, le *Compositiones* sono invece ancora isolate, come nella linea di Lucca 490 e Vaticano Lat. 2079. Solo progressivamente questo testo attrarrà a sé altri testi, come appunto troveremo nel ms. di Sélestat e in tutto un ramo di tradizione che ha questo testimone come più antico rappresentante. Tra questi testi vi sono appunto il *De fusuris*, il *De ponderibus* e il *De liquidis*. Credibilissimo quindi un codice contenente, oltre a questa fase di aggregazione alle *Compositiones*, anche l'opera o estratto del *Dialtea calisticum*, in fondo presente allo stesso modo in cui agli altri stessi testi (*Compositiones*, *De fusuris*, *De ponderibus*, *De liquidis*) nel ms. di Sélestat si aggiunse *De rodo melle*. Epitomi di interi codici, dunque, e non esclusive delle singole opere in questi contenute. Non è credibile infatti che gli autori delle nostre sintetiche compilazioni non sapessero che il testo di Eraclio – che è metrico, possiede un ampio prologo ed era assai noto e diffuso – fosse un'opera diversa dalle ricette seguenti; altrettanto che *Dialtea calisticum* non fosse di argomento medico e appartenesse di fatto ad altro rispetto alle *Compositiones*. Obiettivo delle epitomi in questione era così la descrizione di uno specifico testimone, di un particolare codice, quasi si volesse rendere ragione di una raccolta in disponibilità dell'esecutore della copia (di Vitruvio o di Palladio, nel caso), a cui queste operette vennero aggregate, esattamente come nei moderni DVD i trailer di altri film accompagnano quello che vi è interamente contenuto. Il fenomeno neppure è sconosciuto all'editoria tradizionale del libro a stampa, antico e moderno.

Poco sappiamo dei meccanismi di ordine e commissione della copia di opere nel Medioevo, ma a questo punto sembrerebbe assai probabile che questi brevi estratti in qualche modo possano esservi connessi o relati, in modo analogo ai meccanismi moderni⁶².

2.2.2. *Tabulae*

Un altro gruppo di testi che possono essere ricondotti alla volontà di organizzare e ridurre materiali letterari spesso di grande estensione è rappresentato dalle *tabulae*. Sotto questo nome raccogliamo una serie di testi prendendo la denominazione dal titolo di una di queste, ossia la *Tabula de vocabulis sinonimis et equivocis colorum* del ms. lat. 6741 della Bibliothèque Nationale de France (cosiddetto *Manoscritto di Jean Le Bègue*)⁶³.

Su vasti testi o su raccolte di più testi affini per argomento, si osservano, da parte dell'autore, una serie di lemmi chiave, in genere rappresentati dai nomi dei pigmenti, e, sulla base di questi, si forniscono brevissime indicazioni circa la natura, la provenienza o la composizione dei medesimi. In molti casi le frasi possono essere estratte dal testo originale relativamente alla voce descritta, oppure possono subire un aggiustamento redazionale destinato alla migliore e più rapida comprensione e consultazione da parte dell'estensore.

⁶¹ Londra, British Library, ms. Additional 41486 (XIII secolo): ff. 60v, 63v-75r, 221v-222r, *Mappae clavicula*; ff. 75r-104v, *Compositiones*; ff. 47r-51r, Eraclio, *De coloribus et artibus Romanorum*.

⁶² Chi scrive si ripromette di affrontare più dettagliatamente queste vicende della *Appendicula codicum Vitruvii* e altri simili casi relativi alle *Compositiones* e a *Mappae clavicula* in uno studio futuro.

⁶³ TOSATTI 1983.

In sostanza le *tabulae* sono dei glossari specialistici e quindi la loro forma deriva, in un certo senso, dalla tradizione classica o tardoantica. Un antesignano delle *tabulae* può essere infatti considerata la varia produzione enciclopedica ellenistica che, in alcune sue forme più scarse e sintetiche, mostra straordinaria analogia a questo genere di compilazioni (*Alphabetum Galieni*)⁶⁴.

L'esempio più antico è forse rintracciabile nel Papiro Magico di Londra e Leida⁶⁵ (III secolo d.C.) che, a fini magici, presenta una composizione di vari testi in scrittura demotica. La natura frammentaria di queste raccolte di chiaro utilizzo magico fa sì che, da più ampi testi o raccolte di testi, venissero estratte a uso propiziatorio formule e brani di natura più o meno varia, destinate a essere scritte e poste a contatto del corpo del defunto⁶⁶.

In epoca tarda, a formule più propriamente appartenenti alla magia e a testi esoterici egizi di origine antica, vennero associate anche prescrizioni di natura 'scientifica', come per esempio estratti di opere della prima alchimia storica, frammenti di erbari e di altri testi di carattere tecnico o scientifico di chiara derivazione ellenistica⁶⁷. Nel Papiro Magico citato, infatti, accanto alle varie formule e ricette a carattere magico, all'inizio del verso del papiro (in particolare nella prima e nella seconda colonna e, in modo frammentario, anche più oltre) appaiono alcune liste, parzialmente scritte in greco, destinate a spiegare la natura o l'utilizzo di vegetali e minerali, così come la diversa nomenclatura tra greco e denominazione egiziana. Ad esempio:

| | |
|----------------------------------|------------------------------------|
| (verso, col. 1) ⁶⁸ | |
| 1. ἴnh n κ οφρους ηλιου | Sopracciglio di Ra: οφρους ηλιου |
| 2. ἴnh n θ οφρους (σεληνης) | Sopracciglio della luna: (σεληνης) |
| 3. hyn·w sym·w ne | Queste sono alcune erbe |
| 4. ηλιογονον | <i>Heliogonon</i> |
| 5. σεληνογονον | <i>Selenogonon</i> |
| 6. hyn·w sym·w ne | Queste sono alcune erbe |

In questa luce va quindi probabilmente interpretata anche la testimonianza offerta dai due papiri greci, prevalentemente di natura tecnico-artistica, di Leida e Stoccolma⁶⁹. In questi, infatti, oltre ad alcuni testi in greco identificabili, in traduzione latina, pure in *Mappae clavicula* – e quindi appartenenti alla tradizione di Zosimo – figurano anche numerose ricette di Dioscoride, segnalate con riferimento ai rispettivi capitoli dell'opera ma omesse in tutte le edizioni critiche dei testi. Proprio da queste, insieme agli altri episodi di prelievo riferibili a opere note, come i *Kestoi* di Giulio Africano, possiamo intuire la strana composizione di queste testimonianze. In entrambi, sebbene ai nostri occhi si possa scorgere una qualche unitarietà di contenuti generali, si susseguono ricette o prescrizioni in realtà tra loro raggruppabili in piccole

⁶⁴ GALENO/EVERETT 2012.

⁶⁵ Londra, British Museum, Pap. 10070; Leida, I.383 (cfr. GRIFFITH–THOMPSON 1976).

⁶⁶ La questione è nota anche alla più ampia divulgazione: «Accanto alla mummia veniva posto un papiro con il compito di respingere le forze ostili e permettere al morto di penetrare in tutta sicurezza le regioni incognite dell'aldilà. Questi scritti magici venivano posti accanto alla testa, fra le mani e in mezzo alle gambe dell'essere mummificato. Il morto disponeva quindi di formule efficaci, di itinerari e di indicazioni per seguire e portare a buon fine il viaggio postumo» (JACQ 1986, p. 32).

⁶⁷ POPYRI GRAECI 1843-1885.

⁶⁸ GRIFFITH–THOMPSON 1976, pp. 170-171.

⁶⁹ Leida, Rijksmuseum van Oudheden, inv. i 397; Stoccolma, Kungliga biblioteket, Handskriftsavdelningen, Dep. 45.

sequenze, così che può sembrare che frammenti o porzioni di testo di varie opere vi siano state accostate consequenzialmente, senza costituire con ciò un'opera organizzata, ma piuttosto un 'collage' di più o meno ampie citazioni. Un centone, in altre parole, un testo dove l'organizzazione non è importante, ma la presenza complessiva delle singole unità che lo compongono sì. Neppure risulta utile all'assemblatore il rimando alle singole fonti, così come non serve una cornice letteraria necessaria a contenere, per qualunque motivazione, i singoli prelievi, che anzi vi appaiono accostati tra loro senza soluzione di continuità. Tipologie di testo di questo genere ci sono note in Egitto in lingue e scritture diverse, che vanno dalla scrittura ieratica al demotico, dal copto al greco. In queste, la modalità in cui la raccolta si manifesta ci può dire molto sulla recezione e sull'utilizzo dei testi che vi sono inseriti, per quanto concerne il papiro e la sua destinazione d'uso, ma ciò non significa che i pezzi di opere che vi si trovano raccolti avessero in origine medesima funzione di quella a cui sembra destinarsi una così particolare colletanea. Per spiegare queste raccolte dobbiamo considerare l'estendersi delle concezioni magiche egizie e il loro permeare aspetti della vita quotidiana e, soprattutto, della quotidiana concezione della morte di questa cultura dalle tradizioni millenarie⁷⁰.

Le *tabulae* mostrano anche affinità e comunanza strutturale con altre letterature e, anzi, spesso resta difficile, come del resto per tutti i glossari, stabilire netti confini.

In ambito medico-farmaceutico questa tradizione, con implicito il trasferimento di nozioni e informazioni riguardanti le tecniche artistiche, avvenne in vari testi, tra i quali il più noto è forse il già citato *Alphabetum Galieni* o *Liber pigmentorum* (o anche *Ad Paternianum*), opera pseudo-galenica ascrivibile al III-V secolo⁷¹. Proprio in questo caso possiamo riscontrare il grande interesse che anche lo studio di questo genere di riduzioni può presentare con un'osservazione di notevole interesse storico e letterario. Il *Liber pigmentorum*, alla voce *calchetis*, riporta fedelmente un passo che compare anche nelle cosiddette *Compositiones*, i cui più antichi estesi testimoni sono il ms. 490 della Biblioteca Capitolare di Lucca (fine VIII-inizio IX secolo) e il ms. 17 della Bibliothèque Humaniste di Sélestat (X-IX secolo): «Calchetis gleba est naturis que in Cipro in insula invenitur in metallicis colore subauroso intus venas habens defissas et alium est scissum in modum stellarum fulgentes».

Così il testo in questione appare obiettivamente come frutto di una contaminazione tra le due opere, contaminazione che deve essere avvenuta a monte dei più antichi testimoni di entrambi (VII secolo *Liber pigmentorum*; VIII-IX secolo *Compositiones*) ed essersi realizzata nell'estrazione del testo da parte di una sull'altra o, al massimo, di ambedue indipendentemente da una terza. Nelle *Compositiones* il brano costituisce parte di una lunga rubrica, *Memoria*, che è in realtà l'indice dei contenuti del testo greco originario⁷². Lì trova, come del resto nella progressione alfabetica latina del *Liber pigmentorum*, successione logica nell'ordinamento del procedere del testo. Tuttavia, il testo contiene, nelle *Compositiones lucenses* e nella relativa famiglia, un vistoso errore, che altri testimoni di altra famiglia della stessa opera non presentano, potendo disporre di una migliore tradizione. Ad esempio, così il brano si mostra nell'importante testimonianza del ms. Additional 41486 della British Library di Londra: «Auripigmentum metallum est terre gleba est naturalis que in Cipri insula invenitur in metallicis colore subauroso intus habens venas discissas ut alumen scissum et in modum stellarum fulgens» (f. 100r). È all'orpimento che il testo si riferisce e non a *calchetis* (o *calchetis*), un minerale citato anche da Isidoro e di tutt'altro aspetto e morfologia.

⁷⁰ MAPPAE CLAVICULA 2013.

⁷¹ All'interno del *Liber pigmentorum* più di una ventina di voci riguardano pigmenti veri e propri, coloranti e materiali utili nell'attività artistica.

⁷² *Memoriam universarum herbarum, lignorum, lapidum, terre, metallorum, amorum aque, fungi, salis, nitri, afronitri, olei, picis, resine, terre solfori, eleacosi* (Lucca, Biblioteca Capitolare, ms. 490, f. 220r), si veda BARONI 2013.

Il *Liber pigmentorum*, quindi, si è formato traendo parte della propria silloge da un testimone della famiglia che già conteneva l'errore segnalato. Nel periodo quindi posto tra III e IV secolo (data accettata per le fonti di *Liber pigmentorum*), almeno due distinte testimonianze (una quella con l'errore come nel ms. di Sélestat e l'altra con il testo corretto che finirà nel ms. Additional 41486) erano presenti nel mondo latino, tramandando la traduzione di un testo greco che, a quell'ora, necessariamente doveva già essere ben circolante.

Come si vede, anche lo studio di *tabulae* e glossari può dare significativi risultati, capaci di generare avanzamenti alle nostre conoscenze su testi certo non secondari.

Generalmente le *tabulae* sono organizzate in ordine alfabetico, come avviene, ad esempio, nel *Liber pigmentorum* e nella citata *Tabula de vocabulis sinonimis et equivocis colorum* (da *Albus* a *Virides*). Così, la prima voce riporta:

Albus est color, aliter, secundum Grecos, dicitur leucos et secundum Catholiconem dicitur glaucus; et est cerusa, aliter album Hispanie, et aliter album plumbum dicitur, et aliter bracha seu blacha⁷³.

In altri casi, invece, le voci sono raggruppate per temi, come nel ms. Ambrosiano D 290 inf. (XVI secolo)⁷⁴. Questo codice, infatti, contiene una *tabula colorum* rimasta incompiuta, preceduta da un indice alfabetico dei pigmenti e suddivisa in sette capitoli: i primi sei riguardano i colori principali (bianco, nero, rosso, giallo, azzurro e verde), mentre la settima è intitolata *De vario colore*. Il testo, redatto da un autore di elevato spessore culturale, attinge da numerose fonti classiche (Plinio, Vitruvio, Virgilio, Plauto, Palladio, Dioscoride, per citarne solo alcune) e costituisce una sorta di lemmario, dove le denominazioni dei colori sono ricondotte alla loro origine, mostrando così un interesse prevalentemente linguistico. La prima voce, ad esempio, recita:

Candidus. Color est candidissimus. Candidus dicimus quid quadam nitenti luce perfusus sit unde Servius aliud, est candidum esse id est quadam nitenti luce perfusum, aliud album quod pallori constat esse vicinum.

L'autore appare identificabile in Gian Vincenzo Pinelli (1535-1601), erudito-bibliofilo che costituì una delle maggiori raccolte librerie del XVI secolo, poi confluita nella Biblioteca Ambrosiana, e che condivideva anche interessi scientifici e naturalistici con Ulisse Aldrovandi, Ferrante Imperato e altri.

Una più antica *tabula* di particolare interesse appare nel cosiddetto *Liber sacerdotum*. A proposito di quest'opera occorre segnalare l'equivoco, analogo alla vicenda di *Mappae clavicularia*, per cui l'autentico *Liber sacerdotum* (*Incipit Liber Sacerdotum ut ex antiquorum scientia philosophorum percipitur*) ha dato nome a una raccolta di testi che in realtà a questo viaggiano soltanto associati in un ramo di tradizione (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 6514, XIII-XIV secolo). In realtà la *tabula* in questione, che nel manoscritto appena citato e nell'imperfetta trascrizione di Marcelin Berthelot⁷⁵ rappresenta la rubrica 108, fa parte di tre opere sull'arte vetraria di cui conosciamo anche un'altra versione, dovuta alla traduzione di un certo Rustico: *Incipit Flos de coloribus istius libri quem Rusticus transtulit* (Torino, Biblioteca Nazionale, ms. 1195, XVI secolo, f. 86r)⁷⁶, sottoposto a sua volta a volgarizzamenti⁷⁷. La *tabula* è riassuntiva del

⁷³ MERRIFIELD 1849, I, p. 18.

⁷⁴ ALESSI 2005-2006; BARONI-TRAVAGLIO 2013b.

⁷⁵ BERTHELOT 1893. Lo studioso, probabilmente sulla base di una trascrizione effettuata da altri, lesse per tutto il testo *nitrum* in luogo di *vitrum*, fraintendendo completamente il significato e l'importanza dell'opera. In proposito si veda anche BIASINI 2004-2005.

⁷⁶ CAPROTTI 2006-2007; TRAVAGLIO 2016.

colore generato da una ventina di sostanze destinate a colorare la pasta vitrea o il vetro, ossia agenti coloranti nei procedimenti di vetrificazione. La tavola in questo caso è organizzata secondo l'ordine gerarchico dei metalli, tipico del mondo tardoantico, e in seguito di vari minerali. I contenuti rappresentano fondamentalmente un riassunto dei procedimenti dispersi in tutta la trattazione e in questo sembrano mostrare un'analogia di funzione con il similare *Memoria*, che termina con le parole «ante primum omnia ista prediximus».

Queste *tabulae*, che possono vivere anche in forma autonoma, in alcuni casi rappresentano una condensazione o schematizzazione dei procedimenti contenuti nell'opera da cui presero origine e a cui fanno riferimento. Alla luce del curioso titolo *Memoria delle Compositiones*, si può spesso ritenere che le formule originali avessero cadenze ritmiche e fossero in ogni modo destinate anche a una ritenzione mnemonica. Purtroppo entrambe le tavole del *De vitri coloribus* e delle *Compositiones* non sono più nella lingua originale e quindi appare difficile stabilire eventuali connessioni di memoria per suoni. Di fatto le prescrizioni mostrano quantità e frasi estremamente compatte e ridotte e la lunghezza complessiva di entrambi i testi fa sì che questi possano essere ritenuti a mente in breve tempo anche nella forma prosastica attuale, consentendo il ricondursi ai contenuti di tutta l'opera.

Successivamente, le *tabulae* sembrano assolvere più al compito di indici o di glossari e in questo modo troveranno appunto la propria migliore definizione nella *Tabula de vocabulis sinonimis et equivocis colorum*.

2.2.3. Estratti

Molto frequente nella trattatistica tecnico-artistica è anche il classico processo di riduzione di un testo che, mediante l'estrapolazione di una parte, di un capitolo o di più capitoli del medesimo, va a costituire un ulteriore testo destinato a diffusione autonoma.

Uno degli esempi più significativi di questo procedimento è rappresentato dal capitolo XXVII del testo interpolato di Faventino⁷⁸. Alcuni manoscritti del XIV secolo lo testimoniano completamente scorporato dalla trattazione architettonica – cioè estratto – quale testo che, in maniera autonoma, disquisisce sull'uso dei colori. Questa interpolazione, presente nella raccolta del noto *Manoscritto di Jean Le Bègue*, agglicherà anche altri testi, quali una parafrasi e riduzione in prosa di capitoli dell'opera di Eraclio⁷⁹, un ricettario sulla colorazione di vetri di area normanna, un altro estratto da Isidoro di Siviglia riguardante il vetro infrangibile, tavole di mescolanza del DCM in due differenti versioni.

Tra gli estratti di nostro interesse, nei più antichi, non si può dimenticare il primo capitolo del libro III del *De architectura* di Vitruvio, *Homo bene figuratus*, che, anche in forma autonoma, ebbe grande diffusione nel Medioevo, dove viaggiò talvolta associato alle *Compositiones* e anche volgarizzato⁸⁰.

⁷⁷ Montpellier, Faculté de Médecine, ms. H 486 (XVI secolo): ff. 31-37, *incominza un libretto di diversi colori nominato (Liber colorum diversarum rerum)*; ff. 38-43, *Incominza un altro libro dei colori (Alius liber de coloribus)*; ff. 48-58, *Incominza lo flore de' colori di questo libro lo quale Rustico translato (Flos de coloribus istius libri quos Rusticus transtulit)*; ff. 59-90, *Un altro libro de' colori de' metalli e de' pietre (Liber de coloribus metallorum et petrarum)*; si veda TRAVAGLIO 2014.

⁷⁸ BARONI 2008 e, del medesimo autore, *De generibus colorum et de colorum commixtione: ancora qualche nota sull'interpolazione di Faventino*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

⁷⁹ È importante sottolineare che questo cosiddetto 'terzo libro' di Eraclio, con tale dizione, è testimoniato esclusivamente nel manoscritto in questione, per altro compilato verso la fine del Trecento, verosimilmente ad opera di Alcherio o di qualche suo collaboratore. In realtà questa raccolta, pubblicata già da Merrifield e da Raspe, ha dato origine a profonde confusioni riguardo alla sua reale originalità. Si tratta, a evidenza, di una 'coda' alla trascrizione di Eraclio, in cui sono stati raccolti testi di varia natura, che peraltro, nel complesso di questa raccolta, non hanno mai costituito modello di altre copie a noi note.

⁸⁰ Un estratto di grande interesse è rappresentato dall'*Homo bene figuratus*, testo-base di quello che nel tempo, a partire dal Medioevo, diventerà un genere a sé stante. Com'è noto, il testo latino proviene da un estratto di

Anche l'origine del breve testo *Scribebantur autem et libri* sembra riconducibile a una qualche estrazione da un componimento più ampio, soprattutto perché le parole iniziali fanno pensare a una narrazione che vada in continuità a qualche altra più lunga dissertazione sulla scrittura e sull'arte degli antichi.

Un altro esempio è costituito dal ms. Palatino 951 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, che contiene estratti della *Schedula* di Teofilo (ff. 1r-11r) e di *Mappae clavicula* (ff. 18r-26r)⁸¹. In questo caso, associando più estrapolazioni, la raccolta si avvicina e sfuma il confine con i ricettari cronologici.

È quindi sempre opportuno considerare che, in termini generali, possono essere definiti estratti tutti i prelievi letterari operati da un testo, ma alcuni di questi presentano anche tradizione e vita autonome, mentre altri sono semplicemente operazioni di copia selettiva dovute all'iniziativa di un singolo, il cui lavoro mai trovò consensi né fortuna nella tradizione.

3. Modalità di trasmissione dei ricettari

3.1. Osservazioni su alcuni meccanismi di trasmissione per copia manoscritta

Come sintetizzato precedentemente, alcune modifiche dei testi originari nella letteratura tecnica possono avvenire per meccanismi di ampliamento e aggregazione di raccolta oppure, al contrario, per riduzione e sintesi.

A questo punto, però, diviene utile analizzare anche alcune caratteristiche altrettanto specifiche e particolari della trasmissione di questo genere di testi, che produssero modifiche spesso consistenti agli occhi del lettore contemporaneo e che, al di là dell'enorme varietà di possibilità accidentali di corruzione di uno o più testimoni, si presentano con una tale frequenza da oltrepassare il limite del singolo episodio per divenire un meccanismo 'tipologizzabile'.

È necessario porre l'attenzione in particolare su due fenomeni, per lo più accidentali o esterni all'autentica volontà di un redattore: quello che riguarda la condizione particolare di fascicoli che molti dei ricettari, soprattutto su carta, per lungo tempo vissero e che portò a casi più o meno estesi di sconnesione del testo, e un fenomeno tipico di ricettari e testi inerenti le tecniche artistiche e artigianali, che produsse interpolazioni dirette sul testimone preesistente con riempimento di spazi di scrittura in questo lasciati all'origine vuoti.

3.1.1. Fascicoli e legature

Al di là di non poche sopravvivenze materiali, in vario modo la stessa letteratura tecnico-artistica segnala una delle modalità con cui i testi, già letterariamente fissati, potevano circolare. A più riprese, Alcherio, nel ms. 6741 della Bibliothèque Nationale de France, segnala di aver ricevuto e di aver tratto informazioni da 'quaterni' che gli vengono prestati da un

Vitruvio (*De architectura*, III, 1), che probabilmente trasse e tradusse il canone di Policleto da un'opera in greco. Nel Medioevo troviamo l'estratto già isolato nel ms. 17 della Bibliothèque Humaniste di Sélestat (f. 37r). Questo modello antico diede origine, sempre come estratto, a diverse operette che, isolate o contestualizzate, appartengono alla letteratura artistica del Basso Medioevo, costituendo un 'genere' a sé stante di pertinenza dei pittori. Gli esempi più accessibili sono quelli di Buonamico da Firenze (Buffalmacco?), *Delle misure d'ogni animale* (Siena, Biblioteca degli Intronati, ms. L.XI.41, ff. 39v-40r, XV secolo), e di CENNINI/FREZZATO 2003 (cap. LXX, pp. 117-118).

⁸¹ POMARO 1991, pp. 45-49, 210-215.

appartenente all'ordine dei Servi di Maria, Dionigi, dal ricamatore fiammingo Tederico e dal pittore Giovanni da Modena:

Item, nota, quod in exemplari a quo prescripta sumpsit, in hoc loco, scriptum sic erat, 'totum quod continetur *in isto quaterno*, scilicet a principio numeri 1, usque hic, scripsi in Janua, anno 1409, de mense Junii, extrahendo *ab uno quaterno* mihi prestato per Fratrem Dionisium de [...], ordinis Servorum Sancte Marie, qui ordo in Mediolano dicitur «del sacho»⁸².

Post predicta scriptum erat in exemplari, 'omnia *contenta in presenti quaterno*, id est, a numero 47, usque hic, scripsi in Janua, anno 1409, de mense Junii, extrahendo *ab uno quaterno* prestato michi per Fratrem Dyonisium de [...], ordinis Servorum Sancte Marie, qui in Mediolanum dicitur «del Sacho», et *ab ipso quaterno* copiavi etiam multa experientia ad faciendum colores pro illuminando libro, que experientia scripsi super uno *alio quaterno precedenti* [...] *finis quaterni*? [Ista sunt experientia que scribuntur a pre [...] numeri 1 usque ad numerum 47].

Item in eodem exemplari in *quodam alio quaterno* precedentibus contiguo scribebatur sic '1410 Die Martis xi Februarii, feci copiare in Bononia, a receptis ibi mihi prestatas per Thedericum [...] de Flandria, rachamatore solitum operari in castro papie, in vita condam incliti ducis Mediolani, quas receptas idem Thedericus dicit habuisse in Londonia in Anglia, ab operariis infrascriptarum aquarum⁸³.

Item *in principio quaterni sequentis* in edoem exemplari sicut erat scriptum, '1410, die Jovis xiii Februarii, feci copiare que sequuntur in Bononia, de manu domini Johannis de diversis, *a quodam libello* magistri Johannis de Modena, pictori habitantis in Bononia⁸⁴.

Questi 'quaterni' sono da intendersi come fascicoli di fogli piegati, utilizzati molto verosimilmente senza legatura definitiva e destinati alla raccolta e talvolta allo scambio delle informazioni letterariamente fissate.

Nel caso dei ricettari, la permanenza della raccolta in forma non definitivamente rilegata poteva anche estendersi a lungo nel tempo. Ne sono prova una serie di fascicoli sciolti spesso rintracciabili ancora in questo stato all'interno di codici compositi oppure anche autonomamente. Un esempio è dato dal ms. CCCCXXX della Biblioteca Capitolare di Verona. Il codice, contenente un ampio trattato di miniatura⁸⁵, conserva anche due fascicoli autonomi dal titolo *Varii modi di delineare a chiaro e scuro*, autografi di Francesco Bianchini (1662-1729), con un filo che ne costituisce una legatura provvisoria. Anche il ms. composito 78R 7 Ruspini della Biblioteca Angelo Mai di Bergamo (XVIII secolo) conserva ancora un bifoglio autonomo contenente i *Secreti per colori d'erbe*⁸⁶.

Del fatto che un'opera potesse essere composta su una serie di fascicoli predisposti, destinati a scandirne ciascuno un capitolo o un argomento, si è già ampiamente parlato a proposito dei cosiddetti 'ricettari tematici'.

Il fatto che l'opera copiata o in proprio elaborata, ricettario o trattato, così restasse e potesse subire passaggi di mano o rimanesse per lungo tempo in forma sfasciolata, poteva procurare una serie di fenomeni che, in altri generi di testi, è immediatamente avvertibile, ma che, in una letteratura composta in gran parte da ricette, può frequentemente passare inosservata.

L'accidente più comune è rappresentato da slittamenti di interi fascicoli, che all'atto della legatura finale non vengono avvertiti dall'esecutore. Ne è un esempio il cosiddetto *Ricettario*

⁸² MERRIFIELD 1849, I, p. 69.

⁸³ *Ivi*, p. 85.

⁸⁴ *Ivi*, p. 91.

⁸⁵ *Trattato della miniatura* di Gherardo Cibo; in questo testimone *Trattato dei colori*. Si veda MANGANI-TONGIORGI TOMASI 2013, pp. 299-308.

⁸⁶ Bergamo, Biblioteca Angelo Mai, Ms. Composito 78R 7 Ruspini, ff. 39r-40v.

dello *Pseudo-Savonarola*, conservato nel ms. Cl.II.147 della Biblioteca Ariostea di Ferrara. Come accennato precedentemente, il codice contiene un ricettario tematico, nel quale ogni fascicolo (o gruppi di fascicoli) è dedicato a uno specifico argomento. In realtà, nella composizione attuale del manoscritto, la distribuzione delle ricette non segue un ordine logico e ciò è chiaramente dovuto allo spostamento accidentale di alcuni dei fascicoli. In sostanza, il compilatore principale (mano A) organizzò il proprio lavoro in modo coerente, approntando diversi fascicoli destinati a differenti tematiche e riempiendoli via via con le prescrizioni corrispondenti. Certamente, però, lavorò su fascicoli slegati che, entrati poi in possesso di altri, subirono all'atto della legatura uno spostamento, dovuto probabilmente a un'incomprensione dell'ordinamento originario dell'opera. Questi slittamenti di interi fascicoli sono in questo caso individuabili sia per 'congettura', sia per la presenza di chiari indizi, come il fatto che l'ultima ricetta di un fascicolo si interrompa alla fine di questo per continuare due fascicoli dopo. Ad esempio, il secondo fascicolo sul colore azzurro⁸⁷ termina con una ricetta incompleta, *Pastillo a una libra lapis lazuli*, che però non continua nel fascicolo seguente⁸⁸, dedicato all'oro, ma in quello ancora successivo⁸⁹ contenente di nuove ricette per la preparazione dell'azzurro⁹⁰. Un episodio di questo genere non lascia dubbi circa l'effettiva inesattezza nella *consecutio* dei fascicoli.

Nelle sequenze di una tradizione molto complessa come quella dei testimoni della raccolta delle *Compositiones* segnaliamo la massima evidenza di questo fenomeno⁹¹. Un'osservazione attraverso grafici posti su coordinate cartesiane, che pongono in raffronto la *consecutio* delle ricette del ms. Vaticano Reg. Lat. 2079 in rapporto a quanto riportato dal 490 della Biblioteca Capitolare di Lucca, evidenzia che il copista di questi dovette operare su fogli sciolti tratti da un testimone recante un testo in origine nella *consecutio* simile a quella attestata da Vaticano: sono ben visibili infatti gli slittamenti di porzioni di testo di grande omogeneità

⁸⁷ Ferrara, Biblioteca Ariostea, Ms- Cl.II.147, Fasc. 25, ff. 127r-134v.

⁸⁸ *Ivi*, Fasc. 26, ff. 135r-142v.

⁸⁹ *Ivi*, Fasc. 27, ff. 143r-150v.

⁹⁰ Si veda il contributo di Paola Travaglio, *Tractatus aliquidum colorum: un esempio di trattato di rubricatura in un ricettario a interpolazione*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

⁹¹ Queste problematiche sono state in parte segnalate da BARONI 2013, che si è occupato della copia e dell'antigrafo delle *Compositiones*. Nello stesso studio vengono indagate, oltre alle condizioni dell'antigrafo, quelle delle copie, che secondo l'autore dipendono, per buona parte delle due ultime sezioni del codice, da prove di scrittura connesse alla verifica da parte del vescovo Giovanni dell'idoneità dei membri del proprio clero, o di persone a tal ruolo aspiranti, alle contemporanee istanze proposte dalla riforma carolingia, in particolare relative alla capacità dei presbiteri di leggere e scrivere. A questo proposito è da notare che nel codice è completamente trascritta la lettera di Alcuino a Carlo Magno e che questo è l'unico testo copiato contemporaneo all'epoca delle scritture. Il vescovo longobardo Giovanni, a capo di una delle diocesi più ricche e strategiche nella via tra Roma e la Francia, molto probabilmente, secondo questa tesi, desiderò, per sincera adesione alle nuove normative o anche solo per propria personale cautela, verificare e nello stesso tempo trattenere una prova delle singole competenze. Tutto ciò, oltre che da evidenze paleografiche, sarebbe comprovato dall'uso di pergamene di riutilizzo e di scarsa qualità, tipiche di queste sezioni del codice, dal fatto che le scritture peggiori o di maggiore inabilità vengano quasi immediatamente sospese e dalla presenza costante di due revisori che emendano a evidenza gli errori di copia in sicura presenza dell'antigrafo. Proprio quelle scritture affrettate, segnalate in uno studio di Armando Petrucci (PETRUCCI 1973), non sarebbero dovute alla contingenza di una permanenza occasionale e limitata nel tempo di alcuni dei diversi antigrافي, ma testimonierebbero soltanto l'esigenza dei copisti di mostrare le proprie capacità all'interno di un tempo determinato quale poteva essere una giornata o comunque un termine a scadenza. La oltre quarantina di mani, verificata a suo tempo dall'esauritivo studio di Luigi Schiaparelli (SCHIAPARELLI 1924), sarebbe quindi comprensibile e giustificabile alla luce di questa ricostruzione delle circostanze e condizioni della copia. Piuttosto che parlare di 'scuola scrittoria lucchese', o di 'un libro che è un antilibro', sarebbe doveroso riflettere sul fatto che le grafie presenti nel codice sono le più varie, cosa che segnala l'apprendimento della scrittura da parte dei copisti presso luoghi, tempi e maestri diversi e, se a qualche prodotto di scuola queste prove di scrittura vanno accostate, più facilmente questo si può paragonare nel codice lucchese alla sopravvivenza di un archivio, di quelli che in epoca contemporanea nelle nostre 'scuole' si chiamano documentazioni di un test di idoneità per l'ingresso.

quantitativa. Alcuni di questi fogli dovevano essere gravemente danneggiati o incomprensibili, così da permettere la lettura e la relativa copia del testo soltanto per una porzione molto limitata di essi.

È ben avvertibile dal grafico (Fig. 2) la presenza e lo spostamento di blocchi di testo relativi ai fogli integri e lo slittamento e lo spostamento di copie per lo più di singole ricette che appartenevano alle porzioni sopravvissute dei fogli danneggiati o limitatamente comprensibili.

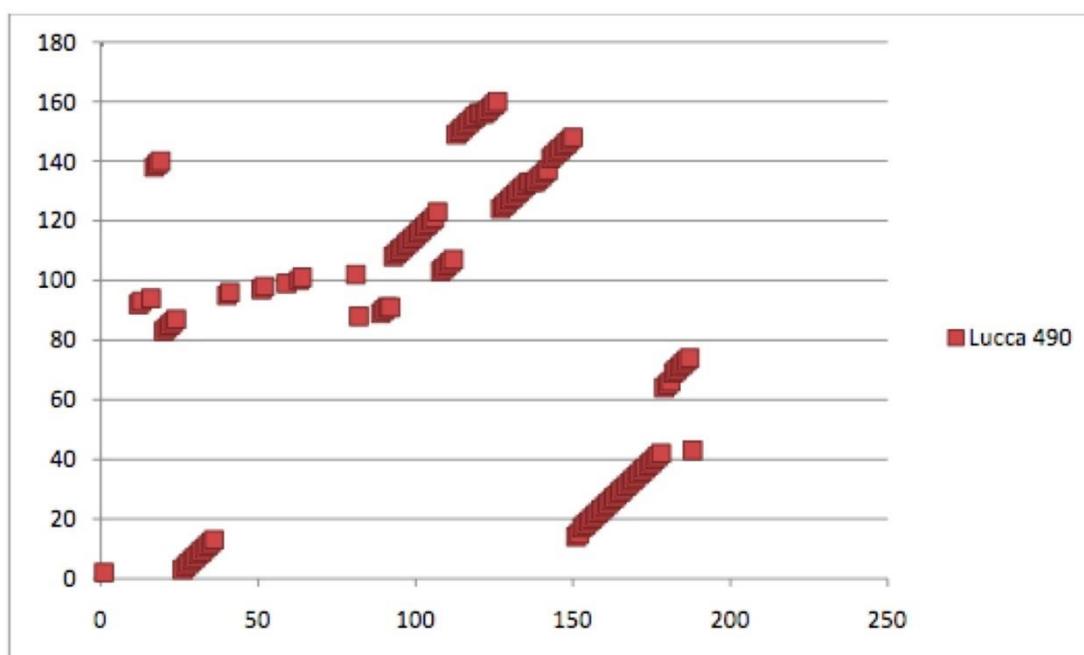


Fig. 2: Grafico delle corrispondenze tra i mss. Lucca 490 e Vaticano Reg. Lat. 2079 (G. Pizzigoni)

È ovvio che, oltre allo slittamento dei fascicoli, anche quello dei fogli da un fascicolo all'altro, oppure la perdita di questi, possano determinare sconessioni del testo.

Nel ms. Ambrosiano D 290 inf. avviene uno spostamento di questo tipo. Il codice, a cui si è già accennato a proposito delle *tabulae*, contiene una *tabula colorum* nella quale le voci sono organizzate per temi e suddivise in capitoli corrispondenti ai colori principali. L'autore della tavola, Gian Vincenzo Pinelli, lavorò su fascicoli distinti e slegati, corrispondenti ai singoli colori, nei quali l'inizio di tutti i capitoli coincide con l'inizio del fascicolo stesso. L'unica eccezione è rappresentata dai fascicoli riguardanti il bianco e il nero. Al momento della legatura del codice il fascicolo sul colore nero era un quaternione composto da cinque pagine scritte e le ultime tre lasciate bianche. Per evitare sprechi di carta, i fogli esterni del quaternione originale furono estratti e l'asse di piegatura ribaltata, così che le prime due carte riguardanti il nero andassero alla fine del fascicolo contenente le ricette sul colore bianco e i due fogli rimasti bianchi si anteponessero al capitolo sul nero. In questo caso, quindi, lo slittamento dei fogli non è dovuto a un accidente, ma a una precisa e abile scelta dell'autore (Fig. 3).

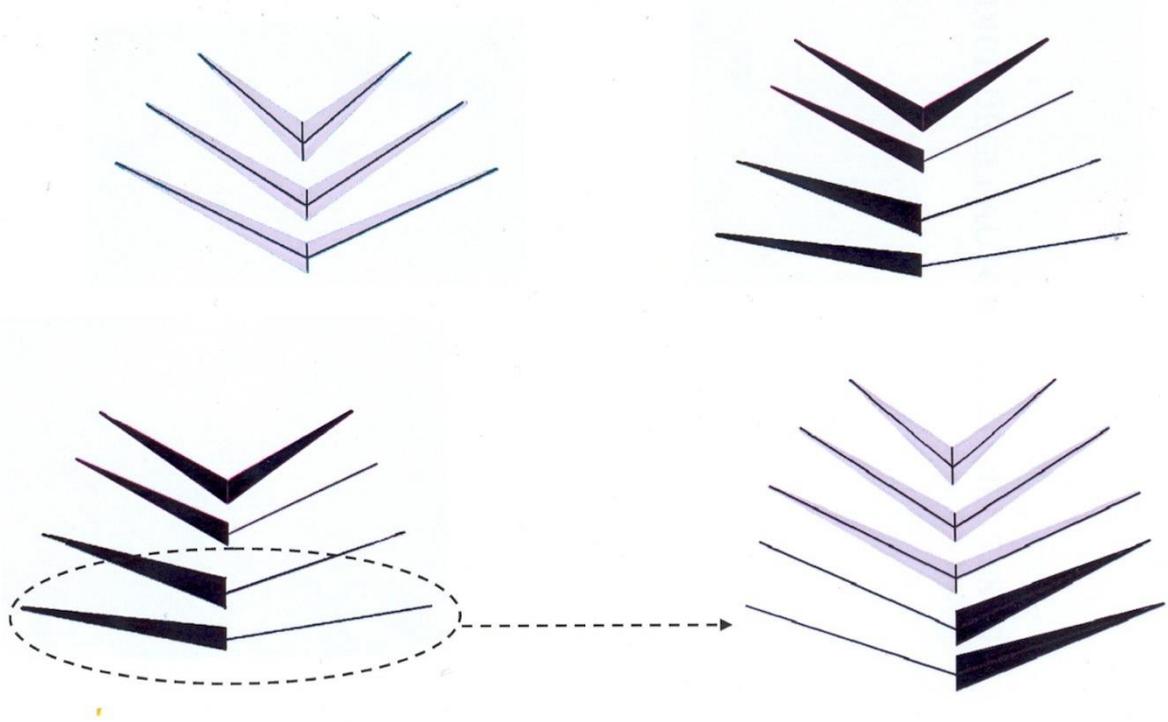


Fig. 3: Rappresentazione grafica dei fascicoli B e C del ms. D 290 inf. prima della legatura e in fase di assemblaggio (V. Alessi)

Anche il *Manoscritto Bolognese*⁹² conserva un episodio di questo tipo. Questo 'ricettario tematico', nel quale le ricette sono suddivise per argomenti, ognuno dei quali occupa, almeno nella prima sezione, mediamente due o tre fascicoli, conserva all'interno di un anomalo fascicolo destinato alla raccolta di prescrizioni inerenti la fabbricazione del cinabro un'ampia porzione di testo in latino dichiaratamente attribuita a tale maestro Jacopo da Toledo: «Incipit distinctio septimi capituli de cinabriis fiendis et multis aliis diversis coloribus. Et de misturis collorum et ad collores distemperandum secundum magistrum Jacobum de Tholeto, et primo: ad fatendum cinabrium»⁹³. Questa riguarda l'esecuzione di un viso e misture per gli incarnati, ossia argomenti che non erano collocabili all'interno dei fascicoli precedenti e che quindi vennero disposti in un foglio piegato destinato a contenerli in modo autonomo. Questo testo non è però facilmente individuabile nel suo complesso perché il bifoglio che lo conserva è 'separato' da un altro bifoglio, contenente ricette in volgare, inserito qui evidentemente a causa di un errore in fase di legatura del codice.

Immaginando di sfilare questo bifoglio dal fascicolo, è possibile leggere il testo di Jacopo da Toledo nella corretta *consecutio*⁹⁴ (Fig. 4).

⁹² Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 2861, XV secolo.

⁹³ *Ivi*, f. 135r.

⁹⁴ Tra l'altro, a conferma di questa ricostruzione, l'ultima ricetta a f. 139v, *Item alius color camillinus*, termina con le parole *auripiumenti et fiet viridem*, le quali ricompaiono all'inizio di f. 142r.

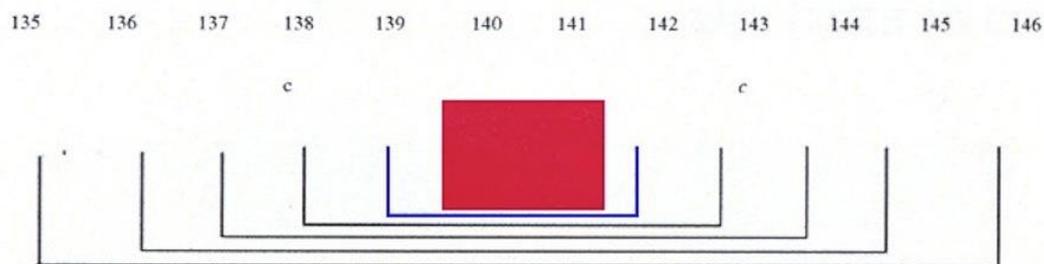


Fig. 4: Rappresentazione grafica del fascicolo 15 del *Manoscritto Bolognese*: 139-142, bifolio contenente le ricette in volgare; 140-141, bifolio con il testo di Jacopo da Toledo (F. Ferla)

È possibile che nelle numerose ricette disperse nei fascicoli riguardanti i singoli colori sia contenuta la residuale parte del testo di questo altrimenti ignoto maestro originario della Spagna. Un'analisi completa e un'identificazione delle fonti da cui il raccogliitore del manoscritto attinse potrebbe, forse per sottrazione, mettere in luce ulteriori parti di testo di questo per ora unico testimone di un trattato certamente di miniatura, probabilmente attribuibile al tardo Duecento⁹⁵.

Quanto detto può sembrare banale e meccanismi di questo genere sono noti a tutti, tuttavia, per quanto riguarda lo studio dei testi riguardanti le tecniche artistiche, sono rari quegli studi che tengano conto – o almeno rendano descrizione – della consistenza materiale dei codici (fascicolazione, filigrane, legatura ecc.). Soprattutto nell'analisi dei ricettari apparentemente informi è frequente che, proprio attraverso l'osservazione di accidenti meccanici avvenuti per fogli o fascicoli, si possa ristabilire la corretta sequenza delle ricette e quindi il testo originario⁹⁶.

3.1.2. Aggregazioni per 'teste' e 'code'

Una caratteristica che appare frequentemente nei testimoni manoscritti di questo genere di letteratura è un ampliamento del testo definibile come formazione di 'teste' e 'code'.

Il fatto che in molti casi si scrivesse su fascicoli in sessioni molto dilazionate di scrittura, disperse per un lungo arco di tempo, spesso in condizioni domestiche ben lontane dall'ordine e dalla permanenza in un unico luogo dei supporti di scrittura, che talvolta seguivano lo

⁹⁵ Jacopo da Toledo, ignoto alle matricole dei pittori fiorentini e allo spoglio documentario di carte riguardanti gli artisti operanti in Toscana e in Emilia, potrebbe forse anche coincidere con il maestro a cui Arnaldo da Villanova indirizza la *Littera de sanguine*, databile appunto al tardo Duecento. In questo caso è possibile che il trattato di miniatura, di anonimo autore, fosse semplicemente aggregato a opere di quest'ultimo o dove quest'ultimo era citato, e che l'attribuzione al medico spagnolo sia quindi frutto di fraintendimenti nella tradizione del testo.

⁹⁶ Segnaliamo a questo proposito l'evidente disordine fascicolare del ms. Palatino 951 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, dove il testo precedentemente descritto di Rustico appare con l'incipit e le prime ricette posti in coda a tutta l'opera a lui pertinente. Un semplice confronto con i mss. Latino 6514 della Bibliothèque Nationale de France e 1195 della Biblioteca Nazionale di Torino è sufficiente ad avvertire che in questo testimone, o al massimo nell'antigrafo da cui questo deriva, sia avvenuto uno slittamento di carte. Un altro esempio è dato dal ms. MM 434 (*olim* α 4 28) della Biblioteca Angelo Mai di Bergamo, databile al XVII secolo. Il codice conserva, ai ff. 1r-10v, un trattato di miniatura intitolato *Vera maniera per miniare*, all'interno del quale, a f. 2r, compare una ricetta di altra mano, *Per nettare li quadri*, tratta da RASPE 1781: si tratta di un foglio posteriore alla stesura del codice, inserito successivamente nella fascicolazione e legatura.

scrittore in lunghi e articolati itinerari⁹⁷, favori in molti casi l'ovvio uso di iniziare la scrittura sul secondo foglio del fascicolo, oppure sul verso del primo, in modo da mantenere all'esterno del piego di carte una coperta bianca a protezione del contenuto. In pratica, il bifolio esterno del fascicolo spesso non veniva utilizzato, fungendo così da protezione alla scrittura e costituendo quella sorta di copertina che ancora oggi di fatto utilizziamo, con una carta leggermente più pesante e colorata, denominata 'carpetta'⁹⁸. In molti ricettari di uso privato è in vario modo ravvisabile questo uso, che doveva essere una consuetudine notevolmente diffusa.

Una volta terminata la raccolta e la scrittura del testo, il foglio di coperta poteva essere gettato, poiché usurato o sporco, oppure più facilmente riutilizzato, se ancora in discrete condizioni, magari spostato a formare insieme agli altri simili un altro fascicolo. Sta di fatto che, nella maggior parte dei casi, questi fogli venivano utilizzati dallo stesso compilatore anzitutto per appuntare note eterogenee e ricette, per eseguire prove di scrittura o di penna, per scrivere conti, generando così, come vedremo, attraverso il primo foglio, le cosiddette 'teste'.

In altri casi, altrettanto frequenti, la scrittura copiata all'interno del singolo fascicolo si poteva esaurire prima del termine di questo, lasciando anche ampi spazi di carta bianchi e non completati. Poteva quindi accadere che, all'atto della legatura finale, o appena precedentemente a questa (che in molti casi poteva essere anche successiva alla morte dell'autore o del redattore), si verificassero casi di copia in cui all'interno della raccolta si presentavano più o meno ampie porzioni di carta non utilizzata. Queste potevano essere riempite ulteriormente o dall'estensore della prima scrittura, o da successivi possessori delle carte, andando così a costituire le cosiddette 'code'.

In sintesi, in un modello teorico della copia di tre differenti testi su tre fascicoli, inizialmente sciolti e poi riuniti, la questione si può visualizzare con un grafico:

(Testo1-2-3)

| | |
|------------------------|--|
| 1° fascicolo | Testa1 Testo1 Coda1 |
| 1° + 2° fascicolo | Testa1 Testo1 Coda1 Testa2 Testo2 Coda2 |
| 1° + 2° + 3° fascicolo | Testa1 Testo1 Coda1 Testa2 Testo2 Coda2 Testa3 Testo3 Coda3 |

La successiva legatura dei fascicoli, ognuna contenente una 'testa', un testo e una 'coda', porterà alla formazione di manoscritti apparentemente informi e disordinati, il cui ordinamento interno può essere chiarito solo mediante la comprensione di questo meccanismo di trasmissione.

In questa logica i modelli si possono moltiplicare in casistiche anche complesse, ma in ogni caso è la presenza delle 'teste' e delle 'code' a produrre un fenomeno che può raggiungere diverse forme ma che è riconducibile a un unico principio.

Molti sono gli esempi che possono segnalare il riempimento, avvenuto in fasi successive all'attività del primo scrittore, di spazi lasciati da questi bianchi, nei fogli o al termine dei fascicoli, comprovando questa teoria.

Ad esempio, il più volte citato *Ricettario dello Pseudo-Savonarola*⁹⁹ come si è detto, presenta numerose carte bianche al termine dei fascicoli, a dimostrazione di come questi, approntati dal

⁹⁷ Ne è testimonianza il caso di Halforde, assemblatore del cosiddetto *Manoscritto Veneziano* (Londra, British Library, ms. Sloane 416), i cui frequenti spostamenti sono dettagliatamente ricostruiti da Silvia Bianca Tosatti nella sua edizione del codice (*MANOSCRITTO VENEZIANO* 1991, pp. 16-22), così pure le vicende legate agli intuibili viaggi di Alcherio durante la compilazione di quello che sarà il cosiddetto *Manoscritto di Jean Le Bègue*.

⁹⁸ BATTISTI-ALESSIO 1950-1957, I, p. 779.

⁹⁹ Ferrara, Biblioteca Ariostea, ms. Cl.II.147, XVI secolo.

raccogliatore per contenere le proprie acquisizioni di materiali, siano rimasti incompiuti. Al termine di alcuni fascicoli, invece, sono riscontrabili ricette che esulano dall'argomento proprio di questi – generalmente si tratta di ricette mediche – e che sono a evidenza aggiunte posteriori rispetto alla scrittura principale. Ad esempio, al termine del fascicolo 22 destinato agli inchiostri, compaiono una ricetta medica (*Al male della renella o mal di pietra*) e cinque prescrizioni per la realizzazione di tinture in diversi colori. L'immagine sottostante (Fig. 5), tratta dalla rappresentazione grafica della fascicolazione del codice al termine del capitolo decimo, permette di visualizzare questo fenomeno: i ff. 111-112 r-v e parte di f. 113r contengono ricette per inchiostro (blu), mentre parte di questo e l'ultima carta sono occupate da ricette di medicina (rosa) e tintura (arancione) aggiunte in un secondo momento.



Fig. 5: Rappresentazione grafica del fascicolo 22 del ms. Cl.II.147 della Biblioteca Ariostea di Ferrara

Anche il ms. L.XI.41 della Biblioteca degli Intronati di Siena (XV secolo), in corrispondenza del *Ricettario di Bartolomeo da Siena*¹⁰⁰, presenta nel margine inferiore di alcune carte l'inserzione di ulteriori ricette, scritte da una mano diversa rispetto a quella principale ma comunque riguardanti la decorazione libraria¹⁰¹.

Se questi sono evidenti esempi di una prassi assai comune, più difficile, invece, resta identificare l'attività successiva al primo estensore, quando la grafia, in particolare per gli episodi di scrittura più antichi, presenta spesso caratteri di quasi totale continuità e uniformità. Ne è un esempio il ms. MA 309 della Biblioteca Angelo Mai di Bergamo (XIV-XVI secolo) contenente un ampio ricettario di colori¹⁰². La prima ricetta, a f. 9r, inizia più in basso rispetto allo specchio di scrittura, dichiarando evidentemente l'originaria intenzione del copista di

¹⁰⁰ Siena, Biblioteca degli Intronati, Ms. L.XI.41, ff. 34v-39r.

¹⁰¹ In particolare, a f. 34v, inizia una prescrizione, «Chome si fa laccha di cimatura di scharlatto in grana», che prosegue nel margine inferiore della carta successiva; a f. 37v, nella medesima collocazione, è riscontrabile l'aggiunta di una ricetta per la realizzazione della foglia d'oro, «Ad fare un'altra assisa per mettere oro per brunire». Lo stesso riempimento dei margini inferiori o di porzioni lasciate bianche dalla mano principale con prescrizioni scritte in un momento successivo da altre mani è individuabile nel ms. α T.7.3 della Biblioteca Estense di Modena (XV-XVI secolo), dove ad esempio, a f. 18v, a seguito di un gruppo di ricette sulle colle, è inserita la prescrizione «Colla da incollare vetro o preda»; a f. 42v, nello spazio lasciato vuoto dalla mano principale tra un trattato sulle virtù delle acque e alcune ricette di enologia, una seconda mano ha inserito ricette sulle acque dissolventi e su un elisir (*De aquis dissolventibus*).

¹⁰² Bergamo, Biblioteca Angelo Mai, Ms. MA 309, ff. 9r-46v.

inserirvi in un secondo momento il titolo dell'opera. Lo spazio è stato però riempito da una *Nota*, in una grafia molto simile a quella del copista.

Questo fenomeno si complica ulteriormente qualora il testo originario a cui si addossarono 'teste e code' venga copiato da un altro copista nella sua interezza. In questo caso, il fenomeno può risultare di non immediata avvertibilità, in quanto la successione di grafie si uniforma in unica mano e il testo subisce quasi sempre perdita di aderenza alle condizioni materiali che facilmente segnalano o comprovano direttamente il fenomeno.

È il caso, ad esempio, del codice Ambrosiano D 437 inf. Il più volte citato trattato di maestro Bernardo¹⁰³ è preceduto da un foglio che contiene tre ricette per inchiostri¹⁰⁴, sostanzialmente tautologie di uno stesso procedimento. Al termine di queste è identificabile una serie di appunti di natura mnemotecnica. Il foglio non viene riempito completamente e l'incipit del trattato è collocato nella prima riga della carta successiva. Alla fine del trattato subentrano una serie di annotazioni ancora di carattere mnemotecnico, un volgarizzamento di un brano di Eraclio e poi ricette di argomento vario, costituenti sostanzialmente un ricettario cronologico, insieme a note personali. È evidente che nell'antigrafo il primo foglio di coperta venne utilizzato (e solo parzialmente) per raccogliervi le ricette di inchiostro e alcune note, mentre la scrittura organizzata appare solo dalla seconda carta, con la copia dell'intero trattato di miniatura. Al termine di questa scrittura, negli spazi vuoti del fascicolo, comparivano ulteriori note sparse e i frammenti vaganti¹⁰⁵.

Medesima situazione è avvertibile nel *Taccuino Antonelli*¹⁰⁶. Anche qui ricette di inchiostro precedono la copia di un trattato di rubricatura, al termine del quale si succedono ricette per ovviare ad accidenti di scrittura, per la produzione di colle e la realizzazione di altri colori, inframmezzate a prescrizioni di carattere medico.

Un esempio più tardo è costituito da *Maniere diverse per formare i colori nella pittura tratte dalle memorie manoscritte della pittrice R.C. (Rosalba Carriera)*, conservate presso l'Archivio di Stato di Venezia¹⁰⁷ e probabilmente, come suggerisce il titolo, copia parziale dagli scritti in origine appartenenti alla pittrice veneziana. Nel manoscritto è ben individuabile una 'testa' composta da cinque ricette sulla produzione di inchiostri e sulla tintura del legno a imitazione dell'avorio, con titoli e originale numerazione I-V; un 'testo' diviso in due parti, il primo riguardante la miniatura, privo di numerazione, mentre il secondo intitolato *Colori in liquido per pingere in seta e miniatura, per acquerellare disegni* [...] con numerazione I-XIII; una 'coda' composta da ricette miscellanee riguardanti vernici, inchiostri, tintura di ossa, colle.

In proposito, è da segnalare che esistono molti esempi di trattati e ricettari destinati alla decorazione libraria che, una volta terminata l'esposizione relativa ai colori, proseguono con ricette accessorie sulla riparazione di guasti della scrittura o sulla preparazione di collanti utili nelle attività di copia del libro¹⁰⁸. Non bisogna dimenticare, infatti, che la legatura del libro e la

¹⁰³ Milano, Biblioteca Ambrosiana, Ms. D 437, ff. 2r-7v.

¹⁰⁴ *Ivi*, f. 1r-v.

¹⁰⁵ Il codice apparteneva alla raccolta di Gian Vincenzo Pinelli, uno dei maggiori bibliofili del XVI secolo, il quale utilizzava, come gentilmente confermato dal Dott. Massimo Rodella della Biblioteca Ambrosiana – che qui si ringrazia – almeno quattro distinti copisti per acquisire in via di copia i testi di suo interesse.

¹⁰⁶ Ferrara, Biblioteca Ariosteana, ms. Antonelli 861, XV secolo.

¹⁰⁷ Fondo privato Gritti, fasc. 18, b. 45. BRUSATIN-MANDELLI 2005.

¹⁰⁸ Ne è un esempio ancora il ms. D 437 inf. della Biblioteca Ambrosiana di Milano, dove il *Liber colorum*, privo di un vero e proprio explicit, termina con quattro ricette, che forniscono consigli pratici per eliminare l'olio, il fuoco, l'acqua e il grasso dalla carta (f. 7v: «Quomodo extrahitur oleum, Quomodo extrahitur ignis, Quomodo extrahitur aqua, Quomodo extrahitur sepum»), presenti anche nel ms. Canonici Misc. 128 della Bodleian Library di Oxford (f. 69r: «A cavare l'olio da la carta, Item alio modo extrahitur oleum ad carta, Quomodo extrahitur ignis, Aqua sic extrahitur, Quomodo extrahitur sepum»), proprio all'interno di un trattato sulle colle e sull'eliminazione delle macchie anch'esso attribuito a Maestro Bernardo (ff. 68r-75v). La stessa tipologia di ricette è riscontrabile nel trattato di miniatura duecentesco *Liber de coloribus qui ponuntur in carta* (Torino, Biblioteca Nazionale, ms. 1195), che termina con cinque prescrizioni per eliminare olio, grasso, fuoco e cera dalla carta,

manutenzione e riparazione dei materiali per la scrittura e la miniatura erano ancora prevalentemente eseguiti dagli stessi operatori che, sebbene con specializzazioni di ruoli, si avvicendavano nel luogo di scrittura. Così poteva accadere che lo stesso copista, rubricatore o miniatore si trovasse a dover incollare il dorso ai piatti di una coperta, oppure a dover riparare un'ampolla vitrea o una ciotola di terracotta rotte, destinate come utensili all'uso scrittoio.

Nell'analisi dei ricettari è estremamente utile comprendere questo genere di fenomeni, che possono talvolta sommarsi tra loro da fascicolo a fascicolo, creando così una serie di testi inframmezzata da materiale eterogeneo ed erratico che si determinò e formò sulle carte di guardia o di copertura dei singoli fascicoli. Ovviamente, nell'accostamento di questi, le quantità di materiali addossati si sommano, fino a rendere scarsamente distinguibile la presenza delle singole unità originarie, successivamente disperse nella progressiva raccolta di note e materiali eterogenei.

4. *Tipologie di testi per le tecniche della decorazione libraria. Generi e modelli*

Talvolta privati di prologhi e incipit, interpolati, smembrati o ridotti, i testi veri e propri (o trattati), originali elaborazioni di un autore e composti da ricette, possono facilmente mimetizzarsi all'interno del miscuglio di materiali letterari erratici che costituiscono le 'teste' e le 'code'. In un'analisi dei ricettari, o comunque di testimoni manoscritti della tradizione tecnica, è importante per lo studioso poterli identificare.

Questo può avvenire grazie alle complessive unità che a volte i blocchi di ricette presentano dal punto di vista contenutistico (esempio: trattato di crisografia: tintura in porpora, scrittura in oro e/o argento), oppure, da un punto di vista formale, l'identificazione può essere facilitata qualora la ricerca tenga presente che sono esistiti precisi modelli letterari (o 'generi') e tipologie di testi, riassumibili in forme e strutture spesso notevolmente simili, in parte originate dalla stessa descrizione del contenuto tecnico, in parte frutto di tradizioni imitative di modelli letterari precedenti. Questi due aspetti, naturalmente, si possono tra loro fondere ed è difficile allo stato attuale capire se l'elemento caratterizzante tali modelli sia ascrivibile alle peculiarità della narrazione oppure a una consuetudine dovuta anche a modelli letterari.

Per esemplificare meglio quanto s'intende esporre, circoscriveremo l'analisi esclusivamente all'ambito della scrittura, della miniatura e della decorazione del libro¹⁰⁹, così da

nonché per ricongiungere fogli strappati (f. 82r-v: «Ad extrahendum oleum de carta, Ad extrahendum sepum de carta, Ad extrahendum ignem de carta, Ad extrahendum ceram de carta, Ad coniungendum duas cartas vel cartam fractam»). Un altro esempio è dato dal ms. α T.7.3 della Biblioteca Estense di Modena, contenente un frammento del *Liber colorum secundum magistrum Bernardum*. Anche qui, dopo una novantina di ricette per la preparazione di colori (ff. 1r-7r), sono riscontrabili ricette riguardanti vari argomenti, come colorazioni del vetro, tinture e, appunto, ricette per eliminare le macchie (ff. 15r-17v) e formulazioni di colle (f. 18r-v).

¹⁰⁹ La metodologia di indagine prospettata, nel suo complesso, sembra estensibile anche ad altri ambiti della letteratura tecnica, come ad esempio la trattatistica riguardante la vetrata. Osservando i sei trattati medievali noti, redatti tra XII e XV secolo (secondo libro del *De diversis artibus* di Teofilo, XII secolo; *Memoria del magisterio de fare fenestre de vetro* di Antonio da Pisa, Assisi, Biblioteca del Sacro Convento, ms. 692, fine del XIV secolo; trattato anonimo, Siena, Biblioteca degli Intronati, ms. L.XI. 41, ff. 41r-46v, prima metà del XV secolo; *De fenestris*, Oxford, Bodleian Library, ms. Canonici Misc. 128, ff. 108r-110v, prima metà del XV secolo; trattato dell'Abbazia di Zagan, Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, ms. Rkps IV oct. 9, ff. 68r-70r, seconda metà del XV secolo; *Kunstbuch* di Norimberga, Nuremberg, Stadtbibliothek, ms. Cent. VI, 89, ff. 47v-52v, seconda metà del XV secolo; in generale si veda BOULANGER–HEROLD 2008), ed enucleandone gli argomenti, è possibile vedere come, a eccezione del testo di Teofilo, nessuno riguardi l'intera filiera di produzione di una vetrata, come se le opere fossero scritte da o indirizzate a differenti tipologie di operatori. Ampliando la ricerca anche ad altri testi inediti (BARONI–BRUN–TRAVAGLIO 2013), si è osservato come al pari dei trattati per la decorazione del libro, anche in questo caso sembrano distinguibili differenti generi di testi: alcuni riguardano in particolare la produzione e soffiatura del vetro, e la colorazione del vetro (vetri colorati in pasta, smaltati, placcati) o delle fritte destinate a

rendere evidente la diversità di forme e strutture di tipi di opere che – non a caso – coincidono anche con i diversi ruoli operativi nella realizzazione della decorazione libraria medievale.

A questa indagine sono riconducibili alcune tipologie di testi che possono essere così classificate:

1. Trattati di calligrafia e scrittura
2. Trattati di crisografia, argirografia e codici purpurei
3. Trattati di rubricatura
4. Trattati di miniatura
5. Forme miste
6. Trattazioni per un solo colore
7. Tavole di mescolanza
8. Trattazioni per '*apparatores*'

Ciascuno di questi modelli presenta caratteristiche che possono debolmente mutare nel tempo – ma che in genere sono in grado di protrarsi per secoli – e finalità completamente diverse. È importante riflettere sul fatto che queste finalità determinarono quasi certamente la differente fortuna e diffusione di alcuni tra questi. Così, ad esempio, i trattati di crisografia ebbero una limitata diffusione, prevalentemente di ambito tardoantico o altomedievale, mentre, al contrario, quelli di rubricatura mostrano un'ampia proliferazione all'interno di un mondo che non è semplicemente quello degli 'addetti ai lavori', ma può trovare diffusione, copia e ricezione nel Basso Medioevo anche presso medici, notai, cancellieri, chierici, studenti universitari e chiunque avesse a che fare, anche solo occasionalmente, con la scrittura e con fenomeni di copia privata. È evidente che la quantità di questi trattatelli e le copie a essi relative segnalano una produzione e una diffusione maggiori rispetto alle rare e sporadica presenza degli altri. Allo stesso modo, i testi riguardanti ricette di inchiostri conobbero, forse anche a causa della loro assoluta brevità, grandissima fortuna, con un numero di testimoni e produzioni letterarie vastissimo e certamente superiore a quanto i trattati di miniatura vera e propria possano mostrare.

Cercheremo ora di riassumere le caratteristiche essenziali di ciascuna di queste categorie di testi, fornendo anche alcuni esempi¹¹⁰.

4.1. Trattati di calligrafia e scrittura

Mentre per l'Alto Medioevo i modelli grafici e i procedimenti della scrittura venivano appresi per lo più direttamente¹¹¹ e in circoli o ambiti assai ristretti, nel Basso Medioevo la situazione cambiò progressivamente a favore di una maggiore diffusione dell'alfabetizzazione, che raggiunse proporzioni antecedentemente mai viste. A questa situazione e ai suoi complessi

conferire colore ai vetri per successiva smaltatura, cioè a quelle attività proprie di un maestro vetraio; altri sono dedicati soprattutto alla lavorazione delle lastre, ossia alla composizione della vetrata e al taglio e finitura delle lastre; altri ancora riguardano l'operatività di un pittore di vetrate: il progetto generale, il disegno e l'ombreggiatura (*grisaille* e giallo d'argento), colorazioni a freddo. Allo stesso modo, anche nel campo della metallurgia – fino ai limiti dell'ambito alchemico – sembrano esistere differenti generi, quali testi dedicati alla tempera dei metalli, altri alla saldatura dei metalli, altri ancora riguardanti le leghe. Altro genere di opere sembrerebbero riguardare invece la metallurgia nobile o la decorazione del metallo destinata agli orefici.

¹¹⁰ Il testo che segue riprende e sviluppa considerazioni già proposte in BARONI 2012, pp. 12-28.

¹¹¹ I modelli calligrafici potevano essere anche dipinti sull'intonaco di un muro, nel luogo dove presumibilmente avveniva l'insegnamento, come sembra di potere ancora riscontrare in un ambiente dell'abbazia cistercense di Morimondo (XII secolo).

risvolti corrispose la maggior definizione di un genere di testi legato a copisti professionali, non necessariamente di ambito religioso, impiegati nelle cancellerie, nella diplomazia e in diversi ambiti della produzione libraria o dell'insegnamento della scrittura. I trattati di calligrafia e scrittura sono un genere che raccoglie e perfeziona elementi in precedenza appartenenti ad ambiti e contesti diversi.

A un prologo introduttivo che spesso, nei pieni canoni retorici, ripropone l'eziologia della pratica scrittoria, dono divino o frutto dell'ingegno, seguono frequentemente – nelle tipologie più didattiche – raccomandazioni generali sulle 'qualità' di carattere morale ma anche pratico dello scrittore, talvolta anche in relazione ad altre arti (letteratura, musica, matematica e geometria, pittura). Seguono, nelle forme più complete, precetti circa gli strumenti e il materiale scrittorio: regole per la fabbricazione e il mantenimento dell'inchiostro, la scelta e il taglio della penna, calamaio e moderatorio o coltellino, la preparazione della superficie scrittoria e polveri o vernici necessarie, rimedi per i guasti di scrittura, suggelli e cere. A questa parte sono poi di corredo brevi spiegazioni e soprattutto tavole (spesso in cornice) con gli esempi calligrafici veri e propri, indicazioni del moto della penna e del conseguente tratto, geometria e costruzione delle singole lettere in un particolare carattere. Naturalmente non tutti i testimoni di questo genere di trattazione¹¹² presentano la completezza dell'organica schema ora delineato; nel tempo si potranno trovare infatti anche solo le tavole con gli esempi calligrafici di particolari e differenti caratteri di scrittura, oppure la *ratio* geometrica di un genere solo. In altri casi, a precetti circa la fabbricazione degli inchiostri, di inchiostri 'simpatici' e di crittografie, seguono indicazioni e rimedi per i guasti di scrittura, ivi compreso il recupero di una pergamena mediante eliminazione di una precedente scrittura¹¹³.

Qui accenniamo solo a questo genere di trattazioni per motivi di completezza dell'esposizione: di fatto queste opere meritano uno studio complessivo che consideri

¹¹² Si veda il trattato di Cherubino Ghirardacci: Siena, Biblioteca degli Intronati, ms. H.VII.39, XVI secolo, ff. 1-191, *Modo di perfettamente scrivere*. Nello stesso genere: Parma, Biblioteca Palatina, ms. Pal. HH.V.99, 1698 ca., ff. 1-50, *Album calligrafico di Liborio Cizzardi, da lui scritto in Roma con regole necessarie all'arte della calligrafia*; Verona, Biblioteca Comunale, ms. 199 (olim 1368), XVIII secolo, ff. 1-35, *Breve trattato intorno al modo di scriver lettere*; Ferrara, Biblioteca Ariostea, ms. Cl.I.345, XVI secolo, *De modo scribendi*; High Point, N.J., Library of Acton Griscom, ms. 28 It. 20, ff. 118r-120r, *Forma conficiendi litteras graziosa*; Indiana University Library, Lilly Library, Coella Lindsay Ricketts, ms. 240, 1450 ca. (Italia), ff. 1-19, *Guinifortus a Vicomercato, Basilus de Gallis Specimen*; *ivi*, ms. 241, 1480 ca. (Italia), ff. 1-23, *Alphabetum romanum*; *ivi*, ms. 242, 1470 ca. (Italia), ff. 1-23, *Alfabeto gotico*; *ivi*, ms. 243, 1470 ca. (Italia), ff. 1-36, *Calligraphic Alphabet*; *ivi*, ms. 244, 1598 ca. (Francia), ff. 1-24, *Calligraphical Specimen*; *ivi*, ms. 245, 1605 ca. (Francia), ff. 1-28, *Calligraphical Specimen of Jean Beaubesne*; *ivi*, ms. 246, 1554 ca. (Germania), ff. 1-8, Johann Neudoerffer: *Ein Grundliche und getreue*; *ivi*, ms. 247, 1550 ca. (Germania), Andreas Raumburger: *Anweisung Kunstlichs und zierlichs Schreibens*; *ivi*, ms. 248, 1565 ca. (Germania), Adam Stobell: *Ein Kurtz Ordnung und Grundliche Furweisung und artistlichs Schreibens*; *ivi*, ms. 249, 1583 ca. (Germania), ff.1-10+2, Johann Neudoerffer: *Kurtze Ordnung und Grundliche Unterweisung Kunstlichs Schreibens*; *ivi*, ms. 250, 1571 ca. (Germania), ff.1-10, Stephan Brecht: *Kurtze Ordnung und Grundliche Unterweisung Kunstlichs und Artlichs Schreibens*; *ivi*, ms. 251, 1579 ca., ff.1-8, Johann Neudoerffer: *Kurtze Ordnung Kunstlicher und zierlicher furnembster deutscher Schriften*; *ivi*, ms. 252, 1598 ca., ff. 1-6, Bartholomaeus Horn: *Kurtze Unterweisung Artlichs und andeutlichs Schriebens*; *ivi*, ms. 253, XVI secolo, ff. 1-8, *Calligraphic Album*; Baltimore, Walters Art Museum, ms. 423, XV secolo, ff. 1-25, *Alphabetum Illuminatorum*; Harvard Library, Folklore Collection, ms. 24215.135*, XV secolo, ff. 75-76, *De scribendo ut non videatur*; New York, Pierpont Morgan Library, ms. 22, 1666 ca. (Francia), ff. 1-23, Etienne Damoiselet: *Modelles de ecriture pour le Dauphin*. Una variante del genere in questione sarà opera di due copisti padovani (repertorio di modelli di pizzi, proverbi e calligrafia: University of California Libraries, ms. 228431, 1604 ca., ff. 1-40, Antonello Bertozzi e Sebastiano Zanella: *Book on Lace*) e apparirà anche a stampa, con aggiunte di Pietro Paolo Tozzi, sotto il titolo di *Ghirlanda di sei nuovi fior oppure Ghirlanda di sei vaghi fiori scelti [...]*, con numerose edizioni a Padova e Venezia nel XVII secolo.

¹¹³ Ad esempio, Bibliothèques d'Orleans, ms. 219 (XVI secolo), dove nel ricettario in latino e francese posto ai ff. 105-164 spicca una sequenza assai omogenea di prescrizioni di questo genere, tra cui «Pour laver pergamin escript/pour planer lettres sans empirer la pergamin/Pour faire revenir lettre effrancers» e altre con rimedi ai guasti di scrittura.

ovviamente anche ciò che esula dalla stretta trasmissione degli elementi tecnici della materialità della scrittura.

4.2. Trattati di crisografia, argirografia e codici purpurei

Si tratta di opere riguardanti le scritture metalliche su codici purpurei, in genere piuttosto brevi e composte da un unico procedimento sulla tintura della pergamena con porpora o suoi succedanei, effettuata per immersione o per bagno sul cantiro, e da almeno due ricette di inchiostri metallici per la scrittura in oro e/o in argento. Talvolta si possono riscontrare anche ricette che descrivono la produzione di inchiostri destinati a imitare solamente lo splendore dei metalli preziosi.

L'utilizzo, sin dall'epoca ellenistica, di pergamene tinte in porpora quali supporto alla scrittura, eseguita con polveri e amalgame metalliche in oro o argento (crisografia e argirografia) o loro succedanei, richiederebbe un'indagine e approfondimenti che esulano da questa trattazione¹¹⁴.

Dal punto di vista della letteratura tecnica, i testi più antichi che menzionano in vario modo l'uso della porpora sono il *De architectura* di Vitruvio e la *Naturalis historia* di Plinio¹¹⁵.

Alla fine del III-inizio del IV secolo d.C. può essere attribuita la scrittura dei Papiri di Leida e di Stoccolma¹¹⁶ che, nel raccogliere prescrizioni da fonti eterogenee, descrivono ampiamente anche la realizzazione di crisografie e argirografie e succedanei della porpora¹¹⁷.

Anche la versione siriana di scritti pseudo-democritei riporta sia tinte della pelle in porpora, che vari modi di scrivere con inchiostri dall'effetto metallizzato¹¹⁸.

¹¹⁴ Si veda, ad esempio LA PORPORA 1998.

¹¹⁵ Vitruvio dedica il capitolo XIII del libro VII del *De architectura* a questo materiale, trattando soprattutto dell'*ostrum*, cioè della materia colorante estratta dalle conchiglie e non lavorata, e soffermandosi sulle sue diverse colorazioni, da quella nera prodotta nel Ponto e in Gallia a quella rossa delle regioni meridionali (Vitruvio, *De architectura*, libro VII, cap. XIII: «Incipiam nunc de ostro dicere, quod et carissimam et excellentissimam habet praeter hos colores aspectus suavitatem. Id autem excipitur e conchylio marino, e quo purpura inficitur, cuius non minores sunt quam ceterarum <rerum> naturae considerantibus admirationes, quod habet non in omnibus locis, quibus nascitur, unius generis colorem, sed solis cursu naturaliter temperatur. Itaque quod legitur Ponto et Gallia, quod hae regiones sunt proximae ad septentrionem, est atrum; progredientibus inter septentrionem et occidentem invenitur lividum; quod autem legitur ad aequinoctialem orientem et occidentem, invenitur violaceo colore; quod vero hoc Rhodo etiam insula creatur ceterisque eiusmodi regionibus, quae proximae sunt solis cursui. Ea conchyliis, cum sunt lecta, ferramentis circa scinduntur, e quibus plagis purpurea sanies, uti lacrima profluens, excussa in mortariis terendo comparatur. Et quod ex concharum marinarum testis eximitur, ideo ostrum est vocitatum. Id autem propter salsuginem cito fit siticulosum, nisi mel habeat circa fusum» (trascrizione tratta da VITRUVIO 1990, p. 346). Il procedimento descritto da Vitruvio consiste nel raccogliere in un mortaio il liquido rosso estratto dalla conchiglia, aggiungendovi del miele per evitarne la rapida essiccazione. Plinio, nel libro IX della *Naturalis historia*, dedica diversi capitoli alla porpora (36-41), dando una classificazione dei differenti molluschi e descrivendo i procedimenti di raccolta e lavorazione delle conchiglie.

¹¹⁶ Leida, Rijksmuseum van Oudheden, inv. i 397; Stoccolma, Kungliga biblioteket, Handskriftsavdelningen, Dep. 45.

¹¹⁷ HALLEUX 1981. Nel Papiro di Leida diciassette ricette riguardano la crisografia, l'argirografia o imitazioni di queste scritture (nn. 33, 34, 38, 44, 49, 51, 52, 56, 60, 61, 68, 69-72, 76, 77), mentre nel Papiro di Stoccolma una settantina di prescrizioni si occupano della tintura in porpora, prevalentemente eseguita con sostanze succedanee. In questo caso, però, il bagno di tintura appare quasi esclusivamente dedicato alla tintura della lana.

¹¹⁸ Cambridge, University Library, ms. Mm.6.29 (XV secolo): ff. 96v-98r, ricette riguardanti in particolare la fabbricazione della porpora; ff. 98r-116v, ricette riguardanti in particolare la lavorazione dei metalli. Londra, British Library, ms. Egerton 709 (XVI secolo): la prima parte del codice, contenente un trattato intitolato *Dottrina di Democrito*, riguarda in particolare la lavorazione dell'oro, dell'argento e di altri metalli. Per entrambi si veda BERTHELOT 1893, II. Sulla complessità della tradizione degli scritti alchemici dello Pseudo-Democrito e per una revisione della problematica si veda il recente notevole lavoro PSEUDO-DEMOCRITO/MARTELLI 2011.

A rilanciare in direzione del mondo medievale la fortuna dei codici purpurei furono ancora alcune annotazioni contenute nelle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia che, raccolte in seguito dalla tradizione dei glossari medievali, prolungarono la memoria e l'apprezzamento di questi manufatti fino alle soglie dell'anno Mille¹¹⁹.

Come già precisato altrove¹²⁰, a Isidoro sono attribuite anche le prescrizioni per scrittura in oro, argento, rame e ferro conservate nel ms. Aa 20 della Hessische Landesbibliothek di Fulda e in due dei più noti glossari medievali, il *Liber glossarum* e l'*Elementarium* di Papias.

Per giungere a compiute forme letterarie che descrivano in un'unica opera esclusivamente la realizzazione di codici purpurei bisogna tuttavia attingere alla tradizione delle *Compositiones*, dove è evidente la provenienza del testo da un originale greco:

De conchylio. Conchilium nascitur in omni mari plus quam in insula in his locis. Concula est et habet in se locum sanguinis et sanguis rubeus porphyizontas ex quo porphyra tinguitur. Colligitur autem sic. Tolle conchylium et collige ipsum sanguinem cum carnibus et tolle muriam de mari aut salis muriam et compones in vas et dimittes. **De tinctione porphyri.** Tolle alumen alexandrinum et tere utiliter et pone in gabatam et mitte supra caldam bullientem et permove diutius et dimitte residere et posthaec cola ipsam caldam et exagita et mitte aliam caldam et mitte ibi quod habes tinguere et cooperi et dimitte duos dies et post duos dies commove et fac quod iusum est susum et dimitte alios tres dies et posthaec exagita similiter et dimitte alios VIII dies et exagita die infra diem duabus vicibus et posthaec tolle inde et mitte aliud alumen et facies ex inde aliam tinctionem et mitte ibi et post tolle urinam mundam ex vino bono et viris sanis tollesque ipsam urinam, exspuma semel et posthaec mitte in cacabo aereo et tolle ipsum conchylium et lava leviter semel in aqua et posthaec tere utiliter, pone in pannos raros, delava in ipsa urina cacabi. Et posthaec tolles de sanguine porcino et defrica et ipsum bene similiter lava. Sanguinem autem porcinum griaridum, libram conchylii, uncias III de sanguine porci. Et posthaec lava semel modicum et desicca. Mitte in cacabo et fac bullire secundo et tercio in cacabo sub eodem modo, libra tinctionis vel conchylii cum sanguine id est VIII untias conchylii et III sanguinis porcini. **De oxiporfiron to apo rodinis.** Oxiporfiron to apo rodinis tolles trium cacaborum coctiones et mitte in unum in eadem tinctione quicquid volueris tantum ex alumine. Si autem volueris plus munite tinguere, mitte in unum cacabum sicut primum. Fiet enim et tertia tinctio eodem modo. **De porphyro citrino.** Prius autem tinguitur citrinum et posthaec intrat in tinctionem ubi tinguitur porphyrus. **De crysorantista.** Chrysorantista. Cryso catarios anamemigmenos meta ydrosargyros ecthetes chynion. Chetis chete spyreosum ypsinchion ydrosargyros chematat aut abaletis scheu gnasias daufira haecnamixam. Chisimon p diati thereu pule aribuli. **De auri sparstione.** Crisopandium. Pulverem auri triti sicut superius diximus cum desiccatione argenti vivi id est pulveris auri partes II et iarin partem I commisce cum compositione daufira et dispone inde quod volueris. **De argyrosantista.** Argentum mundum commisce cum argento vivo. Posthaec pone in ignem et desicca cum ipso argento vivo. Et deinde tolle ipsum argentum et tere donec fiat pulvis et commisce cum compositione daufira et dispone ubi volueris. **De alia argenti sparsione.** Tolle argentum modum et commisce cum argento vivo sicut supradiximus. Deinde mitte in caliculo et deponere in igne donec deiciat argentum vivum et post tolle argenti partes II et iarin partem I et commisce cum compositione daufira et dispone¹²¹.

¹¹⁹ ISIDORI HISPALIENSIS/LINDSAY 1985, VI, 11: «Pergameni reges cum carta indigerent, membrana primi excogitaverunt. Unde et pergamenarum nomen hucusque tradente sibi posteritate servatum est. Haec et membrana dicuntur, quia ex membris pecudum detrahuntur [...]. Membrana autem aut candida aut lutea aut purpurea sunt. Candida naturaliter existunt. Luteum membranum bicolor est, quod a confectore una tinguitur parte, id est crocatur. De quo Persius (3,10): Iam liber et positus bicolor membrana capillis. Purpurea vero inficiuntur colore purpureo, in quibus aurum et argentum liquescens patescat in litteris».

¹²⁰ CAPROTTI-TRAVAGLIO 2012.

¹²¹ BRUN 2012, pp. 52-66.

Pur senza entrare nei dettagli delle problematiche delle *Compositiones* – di cui si è anticipato altrove – la struttura di questa trattazione è costituita da un nucleo che descrive la tintura della pelle in porpora e da prescrizioni riguardanti in primo luogo la crisografia e in seguito l'argirografia con amalgama dei preziosi metalli. Sarà questa relazione tra tintura in colore purpureo della pergamena e inchiostri metallici a determinare la struttura di questo genere di testi.

Naturalmente, nel tempo e nei luoghi, le modalità di esecuzione della tintura si rivolsero anche a più economici succedanei del prezioso mollusco, quali il *folium* o tornasole, il decotto di oricello e altre tinte di origine organica, già impiegati nell'antichità per realizzare falsificazioni e imitazioni della porpora, mentre la realizzazione di scritture dorate o argentate mostrò procedimenti anche differenti o di imitazione. In ogni modo, il nucleo tematico si esaurisce sempre nella descrizione di questa bipolarità.

Allo stesso genere è ascrivibile il breve trattato, di maggior velleità letteraria, *Ut auro scribatur*, conservato ai ff. 117v-118r del ms. 54 della Biblioteca Capitolare di Ivrea (X-XI secolo) e composto da due ricette per la preparazione di inchiostro d'oro (*Ut auro scribatur, Si aurum ad scribendum teritur*) e da una prescrizione per tingere la pergamena con un colorante rosso succedaneo della porpora, l'oricello (*Membranae tinctura*)¹²². La composizione mostra un linguaggio particolarmente raffinato, poetico e ricercato, insolito nell'esposizione di un procedimento tecnico, tanto da fare ipotizzare un'affinità con la letteratura tecnico-didascalica altomedievale e, in particolare, con i due libri in versi di Eraclio del *De coloribus et artibus Romanorum*, credibilmente datati al VII-VIII secolo da Chiara Garzya Romano¹²³. Anche qui tra l'altro, pur senza accenno esplicito ai codici purpurei, appaiono accostate la descrizione di una scrittura dorata e le pelli purpuree¹²⁴: il testo parla infatti di *partia tincta*, ossia di una «tintura parcia, di colore rosa, la quale si applica ugualmente alle pelli caprine ed ovine»¹²⁵.

Nel momento in cui la tintura della pergamena in porpora entra progressivamente in disuso, avviene di frequente il distacco dai trattati relativi ai codici purpurei di prescrizioni di varia natura sulle scritture metalliche, come quella, più volte ricordata e certamente di origine tardoantica, dal titolo *Scribebantur autem et libri*, conservata nel ms. Aa 20 della Hessische Landesbibliothek di Fulda e in due tra i più importanti glossari medievali, il *Liber glossarum* e l'*Elementarium* di Papias¹²⁶. Questa breve prescrizione non menziona la tintura della pergamena, ma descrive solamente i metodi di realizzazione di lettere d'oro, d'argento, di rame e di ferro, attribuendone la paternità a Isidoro di Siviglia. Tale attribuzione non trova in realtà riscontro nell'opera di quest'ultimo così come la conosciamo, ma è tuttavia probabile che questo frammento viaggiasse associato a uno dei rami di trasmissione delle *Etymologiae*, probabilmente proprio nel capitolo *De pergamenis* al quale i glossari rimandano anche per la citazione della pergamena purpurea.

¹²² TRAVAGLIO 2012c.

¹²³ ERACLIO/GARZYA ROMANO 1996.

¹²⁴ «De aurea scriptura. Scriptura pulchram si quis sibi scribere querit/ex auro, legat hoc quod vili carmine dico./Aurum cum puro mero molat, usque solutum/hoc nimium fuerit. Tunc sepius abluat illud,/nam quia deposcit hoc candens pagina libri./Exin taurini faciet pinguedine fellis/hoc liquidum, si vult, seu cum pinguedine gummi./Atque rogo pariter, calamo cum ceperit aurum,/illud commoveat, pulchre si scribere querit./Hinc siccata sed ut fuerit scriptura, nitentem/hanc nimium faciat ursi cum dente feroci. De edera et lacca. Propositis rebus ederae satis utile robur./Hiuis enim frondes nimium coluere priores/ad titulus laudis: erat ipsa corona poetis./Vere novo reduci congaudent omnia succo/arboribusque refert humor, quas bruma negabat,/crescendi vires. Ederam talis probat ordo./Nam subula rami loca per diversa forati/emittunt viscum, quem qui sibi sumpserit illum/transferet in rubeum coctum rubigine formam,/sanguineumque sibi facile capit inde colorem./Hunc sibi pictor amat et scriptor dirigi eque;/hinc etiam roseo fit partia tincta colore,/quae quoque caprinas, quae pelles tingit ovinas» (*Ivi*, lib. I, 6-7, p. 7).

¹²⁵ *Ivi*, p. 35.

¹²⁶ CAPROTTI-TRAVAGLIO 2012.

| | |
|---|--|
| Isidoro, <i>Etymologiae</i>, VI, 11, <i>De pergamenis</i> | Papias, <i>Elementarium</i>, <i>Membrana</i>¹²⁷ |
| Haec et membrana dicuntur, quia ex membris pecudum detrahuntur. Fiebant autem primum coloris lutei, id est crocei, postea vero Romae candida membrana reperta sunt. | Membrana pergamenta dicta quia ex membris pecudum detrahuntur. Sunt autem membrana candida lutea purpurea. |

Sebbene queste indicazioni non costituiscano un vero e proprio trattato per codici purpurei, anche in questo caso procedimenti di origine tardoantica travasano, seppur frammentati, nel mondo medievale.

Dalla medesima tradizione o fonte che informa Eraclio proviene una versione del passo sulla tintura delle pelli con l'«edera» conservata nel *Liber de coloribus faciendis* di Pietro di Saint-Omer¹²⁸, in cui l'associazione scrittura metallica e porpora è ancora sfuocata¹²⁹.

Queste prescrizioni in un certo senso anticipano riproposizioni più tarde, come quella ormai «deteriorata» relativa a pergamene tinte e a scritture in oro e argento che appare nel ms. Palatino 941 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (XV-XVI secolo)¹³⁰. Anche qui non c'è più traccia della porpora e della sua supremazia nella scala dei colori e, addirittura, è l'azzurro, conformemente a un mutato mondo e orizzonte di privilegio cromatico¹³¹, a prendere il primo posto, seguito dal verde, dal viola e, con altro procedimento, dal nero e dal giallo¹³². Seppur nel mutato contesto, la struttura resta comunque quella tipica dei trattati di

¹²⁷ Trascrizione tratta da PAPIAS 1496, p. 200.

¹²⁸ Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 6741, 1431, ff. 52r-64r. VAN ACKER 1972.

¹²⁹ Pietro di Saint-Omer, *Liber de coloribus faciendis*: (XXXV), «De lacca. Mense Marcio ramos in diuersis locis incide de edera ex transuerso uel cum aculeo perfora, et egredietur liquor quem de tercio in tercium diem collige, qui cum urina coquitur et in sanguineum colorem uertetur, qui et lacha dicitur ex qua pelles alutine tinguntur, que uulgo parcie dicuntur. Liquor supradictus ad multa ualet. (XXXVI) De stannea scriptura uel pictura. Auream seu argenteam scripturam uel picturam facturus si neutrum habeas, scilicet nec aurum nec argentum, hac utere compositura. Stannum purissimum funde in laminas quas dimidii pedis uel paulo plus longitudinis fac, ad instar scilicet earum ex quibus fenestre uitree componuntur. Deinde unam earum uel plures, quot uis, cum cutello uel quo instrumento necesse fuerit minutatim erade [uel errade] quoadusque tota consumpta uel consumpte sint, et deinceps ipsas incisuras in mortariolo pone quod de metallo durissimo sit, quo scilicet campane fiunt, ad hoc opus parato et in ligno infixio. Habeas similiterque molam seu pistellum qui in mortariolo uertitur, de eodem metallo. Postea in ipso mortario pone ipsas incisuras et super ipsas infunde aquam, et sic eas mole trahendo corrigam et retrahendo seu relaxando. Vbi autem mola stare ceperit paululum nec iam posse uerti, extrahe illam et aquam et stannum in mundissimo uase reiecta [uel reuersa]. Et ipsum stannum retinendo in ipso uase eice caute aquam absque eiciendo stannum, et postea permette ipsum stannum siccari ad ignem uel ad solem. Deinde panno lineo ualde spisso induc et fac transire subtiles minucias, grossiores uero que per pannum transire non poterunt iterum in ipso mortario mitte et molle sicut antea feceras. Et semper minuciorem partem per pannum transire facias sicut dictum est, et reponere cum similibus minuciis. Et sic postquam in minutissimum puluerem redegeris stannum, protrahe super pergamenum uel super pannum flores et ymagines et quodcumque opus uolueris, et in ipso opere per loca que deaurare uel argenteare uoles pone uiscum cum pincello asinino, quod uiscum sic facies de corio bouis» (la trascrizione delle ricette è di S. Baroni).

¹³⁰ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Palatino 941, ff. 27v-28v. TRAVAGLIO 2012a.

¹³¹ PASTOUREAU 2002.

¹³² Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Palatino 941, f. 27v: «A colorire una cartapeccora di che colore vuoi per scrivervi su che lettere vuoi. Recipe una carta di capretto sottile et quella fa rader benissimo alli cartari et di poi mettila in molle in acqua chiara et lavalala bene, rompendola con la mano. Di poi habbi un cerchio capace et legavela dentro con spago che stia ben tirata et piglia peza azzurra, verde o pagonaza, che la compererai da quelli che vendono i colori, et metti le dette pezuole a molle per spatio di un Credo et a detta carta con una spungnetta dalli una mano di colore et lassa seccare. Poi gliiele dà un'altra mano, poi un'altra, tanto che la carta sia ben colorita et lassa asciugare, che come sarà asciutta sarà fatta. Et in sudetto colore scrivi con oro o argento o con quello che vuoi et, se vuoi far la carta nera, piglia del inchiostro et, se gialla, piglia lo zafferano, facendo come sopra è detto, et soprattutto che la carta stia bene tirata» (TRAVAGLIO 2012a, p. 120).

crisografia e codici purpurei, giacché la tintura della pelle tesa sul cantiro copre la prima polarità, mentre varie prescrizioni per inchiostri metallici assolvono alla seconda.

4.3. Trattati di rubricatura

I trattati di rubricatura, solitamente brevi o di media lunghezza, sono costituiti da ricette sulla preparazione di due (rosso e azzurro) o al massimo quattro colori (rosso, azzurro, verde e giallo) e contemplano pochi pigmenti atti a realizzarli (solitamente cinabro e/o minio per il rosso, azzurrite e/o lapislazzuli per l'azzurro, verdi di rame e/o succhi vegetali per il verde, zafferano e/o arzica per il giallo). La scala cromatica mette sempre a capo i rossi, talvolta giustificando il fatto che questi sono, appunto, i colori più usati. I più antichi testi non sembrano contemplare l'uso della doratura, mentre i più tardi riportano anche ricette sulla porporina e su varie scritture dorate, sempre da realizzarsi a penna.

Dei pigmenti si parla sempre con uno schema logico comune: come questi si facciano o siano, come si macinino, come si rafforzino tonalmente (per addizione di coloranti; per lavaggio o raffinazione), come si stemperino. Non è mai menzionato l'uso del pennello, ma si rilevano ripetute note caratteristiche che chiaramente rimandano all'uso della penna, alla scrittura, alle lettere ('scrivere', 'fiorire', 'fare i corpi'). Si pone costante attenzione all'approntamento e alla conservazione del legante o del colore temperato nell'alternanza di stagioni (inverno-estate).

La rubricatura è una tecnica di decorazione libraria e deve appunto il proprio nome all'uso tardoantico di utilizzare il colore rosso per evidenziare capilettera e titoli. Questa procedura, che generalmente seguiva la stesura del testo, prevedeva l'utilizzo di colori molto fluidi o inchiostri colorati, ben distinti da quelli destinati alla scrittura. La rubricatura era realizzata dallo stesso copista o da una figura specializzata – il rubricatore –, che interveniva su tutto il codice o su singoli fascicoli terminati, provvedendo all'inserimento di titoli e lettere iniziali spesso seguendo le annotazioni lasciate nei margini dai copisti.

Nel corso del Medioevo, soprattutto all'interno degli scriptoria monastici, la figura del rubricatore raggiunse anche livelli di grande autonomia e specializzazione, con la realizzazione di lettere iniziali di grande elaborazione, fiorite o filigranate, eseguite in uno o più colori. Di altra competenza erano invece le lettere figurate e istoriate e le miniature, eseguite da un'altra figura specializzata – il miniatore – realizzate, oltre che con la penna, con il pennello e con una gamma di colori decisamente più ampia e articolata.

Mentre la produzione di codici di lusso utilizzò, nel corso del Medioevo, sempre più rubriche miniate appannaggio dei miniatori, fu nelle nuove categorie e attività professionali che utilizzavano la scrittura che la rubricatura, come esecuzione di penna e con pochi colori, trovò larghissima accoglienza e diffusione. Trattati di rubricatura, o ampie porzioni di questi, si possono trovare in testimoni e ricettari di medici, notai, mercanti, oppure in ambiti religiosi in cui regole volte a valorizzare la povertà prescrivono codici non particolarmente ricchi, o ancora in tutte quelle scritture private prive di caratteristiche di lusso.

Ne sono un esempio il *Capitulum de coloribus ad scribendum*¹³³; una parte del *Liber de coloribus illuminatorum sive pictorum*¹³⁴; il *Tractatus aliquorum colorum* conservato nel *Taccuino Antonelli*¹³⁵; le

¹³³ Londra, British Library, ms. Additional 41486, XIII secolo, f. 216r-v. Si veda il contributo di Sandro Baroni, 'Capitulum de coloribus ad scribendum': una trattazione di rubricatura di tradizione sassone, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

¹³⁴ Londra, British Library, ms. Sloane 1754, XIV secolo; quest'ultimo verrà incorporato nella raccolta operata da Pietro di Saint-Omer, nota come *Petri de Sancto Audemaro Liber de coloribus faciendis*. THOMPSON 1926.

¹³⁵ Ferrara, Biblioteca Ariosteana, ms. Antonelli 861, XV secolo, ff. 2v-6r. Si veda il contributo di Paola Travaglio, 'Tractatus aliquorum colorum': un esempio di trattato di rubricatura in un ricettario a interpolazione, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

Ricepte daffare più colori di Ambrogio di Ser Pietro da Siena¹³⁶; il ricettario di Bartolomeo da Siena¹³⁷; *Modus preparandi colores pro scribendo*¹³⁸.

4.4. Trattati di miniatura

Mentre i trattati di rubricatura sviluppano tavolozze di pochi colori, destinati ai capilettera e ai titoli, i trattati di miniatura veri e propri comprendono una gamma cromatica decisamente più estesa, descrivendo in genere un numero di colori che può variare da sette a quindici.

Si tratta di opere di discreta estensione (tra le venti e le quaranta ricette), dotate nella maggior parte dei casi di prologo e di formule di chiusura o explicit, contenenti ricette destinate a colmare l'intera gamma cromatica per la riproduzione del reale e anche prescrizioni per dorature, solitamente applicate a foglia, applicate su differenti tipologie di preparazione (detta *asisum*) e spesso articolate nelle varianti brunita¹³⁹ o mattata.

La gerarchia cromatica, e quindi la sequenza con cui vengono raggruppati i procedimenti relativi ai colori, varia a seconda del periodo storico e del luogo di origine del trattato, corrispondendo in sostanza ai progressivi giudizi di valore caratteristici di ogni epoca.

A differenza dei testi di rubricatura, che quasi obbligatoriamente prevedono l'utilizzo della chiara d'uovo, più fluida e quindi adatta a rendere i colori di elevato peso specifico scorrevoli alla penna, nei trattati di miniatura si trova l'utilizzo sia della chiara, sia di gomme o altri leganti adatti alla realizzazione delle stesure. I trattati di miniatura danno inoltre ampio spazio al pennello e a termini come 'dipingere', 'campire', 'implare', e spesso possono includere rapide descrizioni delle modalità di esecuzione di incarnati, visi o vesti, e a volte associare anche regole di mescolanza dei pigmenti o di incompatibilità tra gli stessi.

All'interno di questo genere si possono cogliere diverse varietà con un'evoluzione del tema di fondo, che quasi sempre possono ricondurci ad approssimative datazioni. Infatti, alcuni testi descrivono sempre e minuziosamente le modalità di preparazione dei colori, mentre altri le danno per scontate, concentrando l'attenzione esclusivamente sugli aspetti esecutivi e quindi sulla mescolanza dei pigmenti tra loro e in rapporto ai leganti.

I pigmenti e i materiali nominati nel testo, e l'eventuale introduzione di particolari procedimenti di purificazione o di valorizzazione dei colori, sono fondamentali per stabilire epoca e aree di elaborazione del testo. Ciò naturalmente in associazione a tutti quegli elementi linguistici e di lessico e a eventuali altri elementi che concorrono a una complessiva valutazione del testo.

Esempi di trattati di miniatura sono: *O libro de como se fazem as cores*, scritto in lingua portoghese traslitterata in caratteri ebraici¹⁴⁰; *Scripta colorum*¹⁴¹, che costituisce un ampliamento a

¹³⁶ Siena, Biblioteca degli Intronati, ms. I.II.19, XV secolo. THOMPSON 1933b; TORRESI 1993, che ha pubblicato anche i mss. L.XI.41, H.VII.39 e C.V.24 della Biblioteca degli Intronati in Siena.

¹³⁷ Siena, Biblioteca degli Intronati, ms. L.XI.41, XV secolo, ff. 34v-39r. TOSATTI 1978, pp. 86-88, 141-149. Per l'appartenenza dei trattati di Ambrogio e Bartolomeo al particolare genere dei trattati di rubricatura si rimanda a TRAVAGLIO 2009-2010; WALLERT 2013.

¹³⁸ Lucca, Biblioteca Statale, ms. 1939, XVI secolo, f. 49r-v. Si veda il contributo di Isabella Della Franca, *Modus preparandi colores pro scribendo*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

¹³⁹ Alcuni trattati descrivono anche la costruzione di brunitoi per la lucidatura di queste applicazioni (ad esempio, Bergamo, Biblioteca Angelo Mai, ms. MA 309).

¹⁴⁰ Parma, Biblioteca Palatina, ms. 1959, XV secolo, ff. 1-20. BLONDHEIM 1928; STROLOVITCH 1999; CRUZ-AFONSO 2008; CRUZ-AFONSO-MATOS 2013.

¹⁴¹ Lucca, Biblioteca Statale, ms. 1075, XV secolo, ff. 35r-38r. TOLAINI 1995.

interpolazione del DCM; *Liber colorum secundum magistrum Bernardum*¹⁴²; *Liber de coloribus qui ponuntur in carta*¹⁴³; i due trattati del ms. 1793 della Biblioteca Casanatense di Roma¹⁴⁴.

Durante il XVI secolo questo genere – così come la tecnica della miniatura – vide una particolare evoluzione legata a nuove prospettive, come la colorazione di xilografie, lo sviluppo dell'illustrazione scientifica, il progressivo cambiamento di supporto (dalla pergamena alla carta). Un esempio è dato dalla vasta produzione letteraria di Gherardo Cibo, in cui un'ampia parte dei testi è dedicata alla realizzazione di dettagli naturali (alberi, fiori, pietre ecc.) e particolari effetti naturali o atmosferici (onde, tempeste, tramonti ecc.), così come dettagli relativi all'essere umano (giovinezza, sesso, morte ecc.)¹⁴⁵.

4.5. *Forme miste*

Con il termine 'forme miste' ci riferiamo a trattati di miniatura che includono, nella prima parte del testo, un trattato di rubricatura. In genere, le due sezioni sono nettamente distinguibili e fanno parte del piano dell'opera, di cui l'autore rende esplicitamente conto. Il trattato si configura così in un'accezione più ampia del termine 'miniatura', più simile a quella oggi corrente, riguardando l'intera decorazione pittorica di un codice eseguita a penna e a pennello, compresi vari tipi di doratura e crisografia.

Esempi di trattazioni miste sono: *DCM*¹⁴⁶; *De clarea*¹⁴⁷; *Tractatus aliquorum colorum*¹⁴⁸; *De arte illuminandi*¹⁴⁹.

4.6. *Trattazioni per un solo colore*

Si tratta di opere, solitamente di media estensione, contenenti procedimenti che descrivono la preparazione di un singolo pigmento, la cui origine sembra riferibile alla

¹⁴² New Haven, Yale University Library, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, ms. 986, XV secolo, ff. 1r-7v; Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. D 437 inf., XVI secolo, ff. 2r-7v; Oxford, Bodleian Library, ms. Canonici Misc. 128, XVI secolo, ff. 1r-37v; Modena, Biblioteca Estense, ms. α T.7.3, XV-XVI secolo, ff. 1r-3v.

TRAVAGLIO 2008 e, della medesima autrice, *Il Liber colorum secundum magistrum Bernardum: un trattato duecentesco di miniatura*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

¹⁴³ Torino, Biblioteca Nazionale, ms. 1195, XVI secolo, ff. 80v-82v. CAPROTTI 2008 e, della medesima autrice, *Il Liber de coloribus qui ponuntur in carta*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

¹⁴⁴ Il codice contiene due opere scritte da differenti mani ma entrambe copiate dal medesimo testo: *Libro secondo de diversi colori et sise da mettere oro* (ff. 10v-13v), comprendente ventinove ricette per la preparazione di inchiostri e pigmenti, tecniche di doratura e preparazione della pergamena; un altro testo (ff. 15v-20v) contenente ventitre ricette sugli stessi argomenti. Il manoscritto è stato erroneamente datato al 1422: in realtà, come indicato dal conservatore della Biblioteca, la data corretta è scritta in inchiostro rosso sul verso del frontespizio; anche le filigrane sono riferibili al XVI secolo.

¹⁴⁵ MANGANI-TONGIORGI TOMASI 2013.

¹⁴⁶ Il DCM si conserva, in forme differenti, in più di sessanta manoscritti, databili tra l'XI e il XV secolo (THOMPSON 1933a; BULATKIN 1954; PETZOLD 1995; BOREA D'OLMO 2011-2012. È in preparazione uno studio con edizione critica del DCM a cura di Paola Travaglio e Paola Borea d'Olmo.

¹⁴⁷ Berna, Burgerbibliothek, Cod. A 91, 17, XII secolo. THOMPSON 1932; STRAUSS 1964; si veda inoltre il contributo di Sandro Baroni, *De clarea*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

¹⁴⁸ Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. Latin 18515, XVI secolo. Si veda il contributo Paola Travaglio, *Tractatus aliquorum colorum: un esempio di trattato di rubricatura in un ricettario a interpolazione*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

¹⁴⁹ Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. XII.E.27, XIV secolo, ff. 10r-18v; L'Aquila, Archivio di Stato, ms. S.57, XV secolo. DE ARTE ILLUMINANDI/BRUNELLO 1975; PASQUALETTI 2009.

diffusione di operatività specialistiche riguardanti la lavorazione o l'approntamento di colori come l'azzurro, ma anche la porporina¹⁵⁰ e il verzino¹⁵¹.

Solitamente questi testi non sono scanditi in ricette, ma al massimo contemplanò, nelle forme più tarde ed elaborate, una suddivisione in brevi capitoli, destinati a seguire e a costituire il complesso del procedimento. Sembrano mutuare, perlomeno per quanto riguarda gli azzurri, forme letterarie tratte dai libri di mercatura e destinate a riconoscere la qualità della pietra, a evitare frodi e adulterazioni nell'acquisto, comprendendo anche saggi di varia natura funzionali alla verifica qualitativa del prodotto e, talvolta, tavole dei costi e valori di mercato.

Queste trattazioni trovarono ampia diffusione sia in ambienti veneti – vicini quindi al principale mercato di questo materiale – sia presso ordini religiosi che della lavorazione della lazulite fecero grande commercio, quale quello dei Gesuati¹⁵².

Allo stato attuale delle ricerche, alcune delle forme più compiute di questo genere di testi sembrano essere: *Pastellus fit isto modo*¹⁵³; *Del modo di comporre l'azzurro oltrammarino di frate Domenico Baffo*¹⁵⁴; *A fare azzurro oltrammarino*¹⁵⁵; *Modo di far azzurro oltrammarino* e *Ad faciendum azzurum et cognoscendum locum ubi nascitur*¹⁵⁶; *A fare l'azzurro oltrammarino vero e perfecto ad ogni paranghona*¹⁵⁷.

Assimilabili ai trattati per un solo colore sembrano essere le prescrizioni destinate alla produzione di inchiostri, anch'esse composte in genere da un unico procedimento – nelle forme più antiche relativamente breve – e spesso suscettibili, soprattutto nelle 'teste' dei manoscritti, di aggregazione tematica tra loro (come avviene per gli azzurri), che porteranno anche a cospicue raccolte, quale quella quattrocentesca di *Thesaurus pauperum*¹⁵⁸.

¹⁵⁰ Non è da escludere che l'ampia e rapida diffusione di procedimenti relativi all'approntamento della porporina possa appartenere allo stesso genere, forse estratto da qualche traduzione di testi dell'alchimia araba. Resta tutta da indagare anche la vicenda del nome di questo solfuro di stagno artificiale, che appare nei primi testi come *aurum musicum*, *aurum musivum*, *purpurina*, così come l'improvvisa comparsa e diffusione del procedimento atto a prepararla. Si vedano ad esempio: Montpellier, Faculté de Médecine, ms. 493, f. 157r, *Ad faciendum purpurinam*; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Palatino 796, f. 41r, *A far oro da scrivere* – ms. Palatino 851, f. 6r, *A fare un colore per miniare che parrà oro*; Londra, British Library, ms. Sloane 288, f. 127, *Aurum musicum cum quo poteris quicquid deaurare*.

¹⁵¹ Al genere sembrerebbe appartenere il testo *A far verzino da scrivere in quattro colori* (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Palatino 941, ff. 28v-29r), che si trova autonomamente anche in altri testimoni.

¹⁵² Al di là della fortuna storica di laboratori di raffinazione del prezioso minerale, come quello di San Giusto Fuori le Mura a Firenze, ancora imposto da Michelangelo come obbligatorio fornitore per la decorazione della Cappella Sistina (una lettera del 13 maggio 1508, indirizzata da Michelangelo a frate Jacopo di Francesco, Gesuato di Firenze, testimonia la volontà dell'artista di servirsi dell'oltremare prodotto dai Gesuati fiorentini: «Michelangelo in Roma a frate Iacopo di Francesco in Firenze: Frate Iachopo, avendo io a fare dipingniere qua certe cose, overo dipingniere, m'achade farvene avisato, perché m'è di bisogno di certa quantità d'azzurri begli; e quando voi abbiate da servirme al presente, mi tornerebbe comodità assai. Però vedete di mandare qua a' vostri frati quella quantità che voi avete, che sieno begli, e io vi prometto per giusto prezo di togli. E inanzi che io levi gli azzurri, vi farò pagare io' vostri danari qua o costà, dove vorrete») (*CARTEGGIO DI MICHELANGELO* 1965, pp. 66-67), procedimenti relativi alla preparazione dell'azzurro sono visibili nel ms. XXI B 32 della Biblioteca Comunale Laudense (*A fare l'azzurro oltrammarino vero e perfecto ad ogni paranghona*), opera di un padre Gesuato, che troverà riscontro anche nell'edizione a stampa dei *Secreti* di padre Alessio Piemontese, che dichiara appunto la provenienza del testo da questo ambito.

¹⁵³ Oxford, Bodleian Library, ms. Canonici Misc. 128, XVI secolo, ff. 24r-25r. Si veda il contributo di Micaela Mander, *'Pastellus fit isto modo': una trattazione legata all'azzurro oltremare*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

¹⁵⁴ Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1246, XV secolo, ff. 66r-67r. MAZZI 1906.

¹⁵⁵ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Palatino 857, XV-XVI secolo, ff. 44v-49r. Si veda il contributo di Marika Minciullo, *A far azzurro oltrammarino: una trattazione sull'oltremare nei 'Segreti diversi' (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Palatino 857)*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

¹⁵⁶ Ferrara, Biblioteca Ariostea, ms. Cl.II.147, XVI secolo, ff. 109r-110r e 104r-106v). Si veda il contributo di Paola Travaglio, *'Ad faciendum azzurum': alcuni esempi di trattazioni sull'azzurro oltremare nel Ricettario dello Pseudo-Savonarola*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

¹⁵⁷ Lodi, Biblioteca Comunale, ms. XXI B 32, XV-XVI secolo, ff. 35r-53r). GRANATA 2005-2006.

¹⁵⁸ Oxford, Bodleian Library, ms. Canonici Misc. 128, XV secolo. TRAVAGLIO 2012b.

4.7. Tavole di mescolanza

La denominazione 'tavola di mescolanza' deriva dal *DCM*, un trattato così chiamato da Daniel V. Thompson¹⁵⁹, che per primo ne ha teorizzato l'esistenza autonoma rispetto a *Mappae clavicula*. La sua versione più nota è infatti anteposta a quest'opera in uno dei suoi più importanti testimoni, il ms. Phillipps 3715 del Museum of Glass di Corning. Qui, dopo un componimento metrico introduttivo (*Sensim per partes*) e quello che appare come un trattato di rubricatura composto da una ricetta sul cinabro (f. 1r: «Si vis facere vermiculum»), tre sull'azzurro (f. 1v: «Si vis facere lazorium optimum; Si aliud lazorium volueris facere; Tercium lazorium si vis facere»), due sul verde (f. 2r: «Si vis facere viride grecum; Si vis facere viride rotomagense») e una sul minio (f. 2r: «Si vis facere minium»), troviamo un elenco dei colori utilizzati per miniare sulla pergamena (f. 2v: «De diversis coloribus») e tre prescrizioni che spiegano come ogni colore debba essere ombreggiato e lumeggiato, nel quale compaiono i termini 'incide' e 'matiza'¹⁶⁰ (rispettivamente nel significato di 'fare un segno scuro su' e 'fare un segno chiaro su'; «De mixtionibus, Temperatura, Qui contrarii sibi sint colores»)¹⁶¹.

Certamente la parte di testo che ebbe maggior diffusione è quella relativa alle mescolanze di colore, caratterizzata dalla 'forma mescolanza'¹⁶² e destinata probabilmente – come si vedrà più oltre – anche a un uso mnemotecnico. La *tabula* mostra infatti una struttura particolare che, reiterata per quattordici volte, scandisce tutto il testo¹⁶³.

Prescrizioni di questo tipo nacquero dall'esigenza di evitare mescolanze di pigmenti destinate a produrre tinte alterabili e probabilmente trovavano una forma ancestrale (o prototipo) nel mondo tardoantico di lingua greca, come il termine *matiza* sembrerebbe dimostrare. Pur essendo spesso associate ad altro materiale, secondo la ricostruzione che abbiamo visto, queste tavole di mescolanza possono essere considerate un genere letterario a sé stante, poiché compaiono frequentemente in forma autonoma o accorpate ad altre opere, a testimonianza quindi dell'importanza e autorevolezza che veniva loro attribuita. È anche ipotizzabile che queste tavole abbiano avuto la funzione di normare le esecuzioni all'interno di uno stesso scriptorium o ambito di copia, dove alla decorazione di un voluminoso codice potevano alternarsi operatori diversi e dove quindi poteva essere avvertita l'esigenza di uniformare le differenti esecuzioni.

Esempi di tavole di mescolanza si conservano non soltanto in lingua latina, ma anche in volgare, a testimoniare l'utilità e fortuna del 'genere'.

È il caso di un testo contenuto nel ms. L.XI.41 della Biblioteca degli Intronati di Siena (XV secolo)¹⁶⁴, intitolato *L'ordine del miniare a penello*. La breve trattazione spiega come ogni colore vada ombreggiato, profilato e rilevato, ma non costituisce un volgarizzamento delle tabelle del *DCM*, pur rientrando nel medesimo 'genere letterario'¹⁶⁵.

¹⁵⁹ THOMPSON 1933a.

¹⁶⁰ BULATKIN 1954.

¹⁶¹ Sembra quindi possibile credere che il *DCM* sia in realtà un intelligente accostamento, avvenuto alla fine dell'XI secolo, tra un trattatello di rubricatura, un brevissimo prologo letterario in versi leonini e una *tabula* di mescolanze proveniente da altro contesto, destinata, come del resto la parte perduta del *De clarea*, a fissare le regole di mescolanza per una '*pictura variata*'. A indicare l'eterogeneità dei due blocchi letterari – quello di rubricatura e quello di miniatura – starebbe, ad esempio, la differenza di lemmi per gli stessi pigmenti riscontrabili nelle due parti. Si rimanda a BOREA D'OLMO 2011-2012.

¹⁶² BARONI 1996, p. 128: colore 'purum incide de' colore 'matiza de' colore oppure colore 'misce cum' colore 'incide de' colore 'matiza de' colore.

¹⁶³ Le ricerche su questo testo, attualmente condotte da Paola Travaglio e Paola Borea d'Olmo, dovranno certamente tenere conto del fatto che il probabile uso mnemotecnico del testo della *tabula* facilitò quasi certamente varianti e modifiche in termini maggiori di qualunque opera analoga tramandata per sola via scritta.

¹⁶⁴ F. 39r-v.

¹⁶⁵ Siena, Biblioteca degli Intronati, ms. L.XI.41, *L'ordine del miniare a penello*: (f. 39r-v) «L'ordine di chi volesse imparare a miniare sie questa: Se vuoi onbrare açcurro mescholato colla biacha, vuolsi onbrare con l'açcurro

Lo stesso si può dire di una porzione di testo contenuta nel ms. D 437 inf. della Biblioteca Ambrosiana di Milano (XVI secolo). Questo codice conserva, nella prima parte¹⁶⁶, il trattato duecentesco di miniatura *Liber colorum secundum magistrum Bernardum*, seguito da una serie di ricette miscelanee posteriori, finora inedite¹⁶⁷, scritte parte in volgare e parte in latino, tra le quali compaiono alcune prescrizioni che spiegano come macinare e ombreggiare i colori¹⁶⁸.

La presenza di tavole di mescolanza anche nel *Livro de como se fazem as cores*¹⁶⁹, scritto in lingua portoghese traslitterata in caratteri ebraici, è un'ulteriore testimonianza dell'ampia diffusione di questo genere di testi anche attraverso volgarizzamenti, non solo in italiano ma anche in altre lingue.

puro. Se vuoi onbrare aççurro puro, vuolsi onbrare con l'aççurro temperato col tuorlo dell'uovo. Se vuoi profilare aççurro, vuolsi profilare con l'indico e con la peççuola. Se vuoi onbrare el verde, vuolsi onbrare con l'onbra del verçino. Se vuoi profilare el verde, vuolsi profilare con l'indico et con l'onbra del verçino. Se vuoi profilare et adonbrare la rosetta, fa con l'onbra del verçino. Se vuoi profilare et adonbrare la porporina, fa con l'onbra del verçino. Se vuoi profilare et adonbrare el minio, fa con l'onbra del verçino. Se vuoi profilare et adonbrare el cinabro, fa con l'onbra del verçino. Se vuoi profilare et adonbrare el giallo, fa col çaffarano o con l'onbra del verçino. Se vuoi rilevare l'aççurro e la rosetta, el cinabro e la porporina, e' predetti colori vogliansi rilevare con la biaccha. Se vuoi rilevare el verde, el minio, vuolsi rilevare o col giallolino, o con l'arçicha e con la biaccha. Sappi che l'aççurro sta bene chon ogni cholore. Ad fare la biffa, tolle aççurro e rosetta e macina insieme, et vuolsi onbrare con l'aççurro e profilare con quel chessi profila l'aççurro, cioè con l'indico et con la peçuola. Se vuoi onbrare et profilare el nero, fa con l'onbra del verçino» (la trascrizione è di Paola Travaglio).

¹⁶⁶ Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. D 437 inf., ff. 2v-7v.

¹⁶⁷ *Ivi*, ff. 7v-17v.

¹⁶⁸ Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. D 437 inf.: (f. 11r-v) «Quanti sono li colori che si dieno tridar su la pietra porfitica. Quattro sono li colori che si convieno tridar su la pietra porfirea per la loro durezza, cioè l'oro pimento, e lo cenabrio, e lo zenolin, e l'azzurro, quando bisognasse tridarlo. Come se trida el cenabrio e i altri colori. Lo cenabrio se trida con aqua e fasse chiaro con biacha et umbrase con cenabrio puro, e lo puro umbrase con lacha. Et nota che, quanto più lo se maxena, ello diventa più vermeio e pluicresse. Come se trida la lacha. La lacha se trida con lessiva e fasse chiara con biacha et umbrase con lacha pura. Et nota che solo questo color se trida con lessiva, et tutti li altri con aqua. Come se trida l'endego. L'endego trido con aqua se fa de pluy colori con la biacha più scuri et men scuri, e umbrase con endego, meseda con un puocho de biacha. Come se trida el minio. Lo minio trida con aqua, se può far chiaro con biacha, et umbrasse con cenabrio puro. Come se trida el enoli. Lo zenolin trida con aqua, se può far chiaro con biacha, et ombrasse con ocrea o con bollo arminicho. Come se trida l'oro pimento. L'oro pimento trida con aqua, se umbra con ocrea o d'oro pimento meseda. Come se può far lo zenolin scuro e chiaro. Tuo verde se può far de zenolin, meseda con endego scuro e chiaro. Item lo verde come si può fare de oro pimento. Item lo verde se può fare e l'oro pimento et endego mesedado scuro chiaro, et umbrasse tutti doi con il suo verde medesimo, et umbrasse alcuna volta con aqua verde de pomelle, la quale se fa chiara con occrea et con oro pimento. Come l'ocrea se fa chiara con la biacha o con etc. L'ocrea trida con aqua, se fa chiara con la biacha o con oro pimento, et umbrasse con bollo arminio. Et lo bollo armenicho non è se non da umbrare e da profilar. Come la biacha se fa scura con lo negro. La biacha se fa scura con lo negro e perfilase con essa; lo negro se fa chiaro con la biacha puocho et assai. Come se fa la roseta senza corpo. La roseta senza corpo se fa cussi: tuo el legno del braxillo e raxialo sottilmente con el cultello, o con vero, e metilo in uno bichiero con lesiva forte e neta e puocho, e metine un puocho de aqua de gomma forte. E può tuo un puocho de lume de roza e bruxala molto ben, si che ella si possa disfar a muodo de polvere e, spolverizada, meseda con lesiva con lo braxillo in lo bichiero e metilo a bolir. E boya tanto che'l se consumi lo terzo e tuollo dal fuoco e fradallo e metti in ovra con la penna et è buona da fiorire le minie de cinabrio. Come se fa la rosetta con corpo. La rosetta con corpo se fa come io ho detto di sopra, ma mettese più lume de roza e può se tuol uno quarello nuovo, el quale non habbia tocha aqua, e fasse un buxo in esso, ma che el non passa, e mettese le ditte confetion in lo buxo dello quarello e getta via la lessia e reman la confetion, e non se mette aqua de gomma. A voler far umbra da volti. Tuo verde tra biacha, negro e cenabrio insembre, overamente verde tra biacha insembre soli. Come l'oricello se fa chiaro con la biacha. L'oricello trida con aqua, si fa chiaro con biacha et ombrasse con esso instesso pluy scuro» (la trascrizione è di Paola Travaglio).

¹⁶⁹ Parma, Biblioteca Palatina, ms. 1959, XV secolo, f. 1-20.

4.8. Trattazioni per 'apparatores'

Non necessariamente legate all'ambito della decorazione libraria – e semmai afferenti a quello della pittura – sono alcune opere dedicate alla produzione di pigmenti destinati alla commercializzazione.

Abbiamo chiamato questa tipologia di testi 'per *apparatores*' in virtù del verbo latino *apparo*, senza riferimento all'epoca classica e alle figure che sotto questo termine allora si potevano definire. Per noi ancora non è chiaro se dietro a questo genere di trattazioni si nascondano ordini religiosi dediti anche al commercio di materie elaborate in proprio (Gesuati, Umiliati, Serviti e altri), oppure specializzazioni entro l'Arte degli Speciali, o ancora singoli mercanti-imprenditori.

Il capostipite di trattazioni di questo genere, in verità abbastanza rare, può considerarsi il capitolo *De coloribus* incluso nelle *Compositiones*. L'opera ellenistica sviluppa solamente le tonalità blu e rosse e una serie di mescolanze (*pandii*), che sono il prototipo delle moderne 'tinte di composizione'. Già solo le ingenti unità ponderali espresse nei procedimenti di questo lungo testo rendono ragione della scala delle lavorazioni e della destinazione del prodotto.

Naturalmente trattati di questo genere appartengono a società e ambiti notevolmente evoluti sul piano commerciale ed economico: non stupisce non trovarne nell'Alto Medioevo, dove anzi la tendenza sembra quella dell'auto-produzione'. Alla ripresa di una società commerciale più strutturata ecco che invece si riaffacciano con diffusione sull'intero continente europeo opere come il *Tractatus qualiter quilibet artificialis color fieri possit*¹⁷⁰, dedicato appunto alla manifattura dei colori artificiali. In questo *artificialis* sta la valenza del trattato, destinato a chi i colori li prepara per 'arte', commercializzandoli e preparandoli per altri, in una società nuovamente complessa dal punto di vista economico.

Il genere troverà ancora fortuna oltre i limiti cronologici fissati per questa ricerca, ma una trattazione come il *Tractatus qualiter quilibet artificialis color fieri possit* merita menzione alle soglie di un mondo nuovo, quando la decorazione libraria, non più svolta solo all'ombra dei chiostrì, si proietterà verso una società economicamente evoluta e mercantile, suscettibile di articolate differenziazioni nel lavoro.

¹⁷⁰ Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 6749b, ff. 61r-62v. THOMPSON 1935.

BIBLIOGRAFIA

ALESSI 2005-2006

V. ALESSI, *La 'tabula colorum' del Tractatus de coloribus (ms. D 290 inf.) della Biblioteca Ambrosiana*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Milano, A.A. 2005-2006.

APICIO/VESCO 1990

APICIO, *La cucina dell'antica Roma*, a cura di C. VESCO, Roma 1990.

BARONI 1996

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

BARONI 2008

S. BARONI, *'De generibus colorum et de colorum commixtione'. Faventino interpolato*, «Quaderni dell'Abbazia. Fondazione Abbazia Sancte Marie de Morimundo e Museo dell'Abbazia di Morimondo», 15, 2008, pp. 55-66.

BARONI 2012

S. BARONI, *Pergamene purpuree e scritture metalliche nella letteratura tecnico artistica. Un quadro introduttivo*, in *ORO, ARGENTO E PORPORA* 2012, pp. 11-37.

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–BRUN–TRAVAGLIO 2013

S. BARONI, G. BRUN, P. TRAVAGLIO, *Creation and colouration of stained-glass windows in Mediaeval literary sources: new perspectives on technical treatises dated between the 12th and 16th centuries*, in *Recent Advances in Glass, Stained-Glass, and Ceramics Conservation*, a cura di H. Roemich, K. Van Lookeren Campagne, Zwolle 2013, pp. 133-140.

BARONI–TRAVAGLIO 2013a

S. BARONI, P. TRAVAGLIO, *Storia del testo e criteri di edizione*, in *MAPPAE CLAVICULA* 2013, pp. 27-53.

BARONI–TRAVAGLIO 2013b

S. BARONI, P. TRAVAGLIO, *'Tractatus de coloribus': classification of colours in a 16th century unpublished treatise in the collection of Gian Vincenzo Pinelli at the Biblioteca Ambrosiana*, in *Colour and Colorimetry. Multidisciplinary Contributions*, Proceedings of the 9th Colour Conference (Firenze 19-20 settembre 2013), a cura di M. Rossi, Santarcangelo di Romagna 2013, IXB, pp. 478-484.

BATTISTI–ALESSIO 1950-1957

C. BATTISTI, G. ALESSIO, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze 1950-1957.

BERTHELOT 1893

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

BIASINI 2004-2005

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

BLONDHEIM 1928

D.S. BLONDHEIM, *An old Portuguese work on manuscript illumination*, «Jewish Quarterly Review», 19, 1928, pp. 97-135.

BONIZZONI 2009-2010

V. BONIZZONI, *Della Miniatura di Valerio Mariani da Pesaro. Testimoni, storia e tradizione dell'illustrazione naturalistica seicentesca*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Milano, A.A. 2009-2010.

BOREA D'OLMO 2011-2012

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

BOULANGER–HÉROLD 2008

K. BOULANGER, M. HÉROLD, *Le vitrail et les traités du Moyen Âge à nos jours*, Berna 2008.

BRANCA–STAROBINSKY 1977

V. BRANCA, J. STAROBINSKY, *La filologia e la critica letteraria*, Milano 1977.

BRUN 2012

G. BRUN, *Conchylimum*, in *ORO, ARGENTO E PORPORA* 2012, pp. 41-67.

BRUN 2014-2015

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

BRUSATIN–MANDELLI 2005

M. BRUSATIN, V. MANDELLI, *Rosalba Carriera. Maniere diverse per formare i colori*, Milano 2005.

BULATKIN 1954

E.W. BULATKIN, *The Spanish word 'matiz', its origin and semantic evolution in the technical vocabulary of medieval painters*, «Traditio», X, 1954, pp. 459-627.

CAM 2001

M.T. CAM, *Abrégé d'architecture privée*, Parigi 2001.

CAM 2002

M.T. CAM, *M. Caelius Faventinus concordance: documentation bibliographiques, lexicale et grammaticale*, Hildesheim 2002.

CANINI 1882

M.A. CANINI, *Etimologico dei vocabolari italiani di origine ellenica*, Torino 1882.

CAPROTTI 2006-2007

G. CAPROTTI, *Il 'Liber de coloribus diversarum rerum' nel manoscritto 1195 della Biblioteca Nazionale di Torino*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, A.A. 2006-2007.

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 Morimondo 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* 2012, pp. 87-104.

CENNINI/FREZZATO 2003

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

CORTELAZZO-ZOLLI 2008

M. CORTELAZZO, P. ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna 2008 (edizione originale 1979).

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.

DE ARTE ILLUMINANDI/BRUNELLO 1975

De arte illuminandi, a cura di F. BRUNELLO, Vicenza 1975.

DINES 2014

I. DINES, *The Theophilus Manuscript Tradition Reconsidered in the Light of New Manuscript Discoveries*, in *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst: Die 'Schedula diversarum artium'*, a cura di A. Speer, Berlino-Boston 2014, pp. 3-10.

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.

FERLA 2005-2006

F. FERLA, *Il Manoscritto Bolognese. Segreti per colori del XV secolo (ms. 2861, Biblioteca Universitaria di Bologna)*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Milano, A.A. 2005-2006.

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.

GHEROLDI 1999

V. GHEROLDI, *Vernici e segreti curiosissimi, Cremona 1747: il manoscritto 4 (H 113) della Biblioteca Trivulziana di Milano*, Cremona 1999.

GRANATA 2005-2006

S. GRANATA, *A fare l'azzurro ultramarino vero e perfetto ad ogni paragone (ms. XXI B 32, Lodi, Biblioteca Comunale Laudense*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Milano, A.A. 2005-2006.

GRIFFITH-THOMPSON 1976

F. GRIFFITH, H. THOMPSON, *The Demotic magic papyrus of London and Leiden*, Milano 1976 (prima edizione 1904).

GUALANDI 1842

M. GUALANDI, *Estratti da un Codice del XV. secolo intitolato 'Segreti per colori'*, «Memorie originali italiane riguardanti le Belle Arti», s. 3, 1842, pp. 110-112.

GUERRINI-RICCI 1887

O. GUERRINI, C. RICCI, *Il Libro dei colori. Segreti del secolo XV, pubblicati da O. Guerrini e C. Ricci*, Bologna 1887.

GUINEAU-VILLELA-PETTIT 1998

B. GUINEAU, I. VILLELA-PETTIT *et alii*, *Painting Techniques in the Boucicaut Hours and in Jacques Coene's Colour Recipes as found in Jean Lebègue's Libri Colorum*, in *Painting Techniques: History, Materials and Studio Practice*, a cura di A. Roy e P. Smith, Londra 1998, pp. 51-54.

HALLEUX 1981

R. HALLEUX, *Les Alchimistes Grecs, I. Papyrus de Leyde, Papyrus de Stockholm. Fragments de recettes*, Parigi 1981.

HEDFORDS 1932

H. HEDFORS, *Compositiones ad tingenda musiva*. Uppsala 1932.

ISIDORI HISPALIENSIS/ LINDSAY 1985

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

JACQ 1986

C. JACQ, *Il mondo magico dell'antico Egitto*, Genova 1986.

LA PORPORA 1998

La porpora. Realtà e immaginario di un colore simbolico, Atti del convegno di studio (Venezia 24-25 ottobre 1996), a cura di O. Longo, Venezia 1998.

LASKARIS 2008

C.Z. LASKARIS, *Il ricettario Diotaiuti. Ricette di argomento tecnico-artistico in uno zibaldone marchigiano del Quattrocento*, Saonara 2008.

MÄKINEN 2006

M. MÄKINEN, *Between herbals and alia. Intertextuality in Medieval English herbals*, Helsinki 2006.

MANGANI–TONGIORGI TOMASI 2013

G. MANGANI, L. TONGIORGI TOMASI, *Gherardo Cibo: dilettante di botanica e pittore di paesi. Arte, scienza e illustrazione botanica del 16 secolo*, Ancona 2013.

MANOSCRITTO VENEZIANO 1991

Il Manoscritto veneziano, a cura di S.B. Tosatti, Milano 1991.

MAPPAE CLAVICULA 2013

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

MAZZI 1906

C. MAZZI, *Del modo di comporre l'azzurro oltramarino. Trattatello di Frate Domenico Baffo*, «Rivista delle Biblioteche e degli Archivi», 17, 1906, pp. 31-50.

MERRIFIELD 1849

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

MUZIO 2012

F. MUZIO, *Un trattato universale dei colori: il ms. 2861 della Biblioteca Universitaria di Bologna*, Firenze 2012.

ORO, ARGENTO E PORPORA 2012

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

PAPIAS 1496

PAPIAS, *Elementarium*, Venezia 1496.

PAPYRI GRAECI 1843-1885

Papyri graeci musei antiquarii publici Lugduni-Batavi [...], edidit, interpretationem latinam, annotationem, indicem et tabulas addidit C. Leemans, Lugduni-Batavorum 1843-1885.

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.

PASTOUREAU 2002

M. PASTOUREAU, *Blu. Storia di un colore*, Milano 2002.

PETRUCCI 1973

A. PETRUCCI, *Il codice n. 490 della Biblioteca Capitolare di Lucca: un problema di storia della cultura medievale ancora da risolvere*, «Actum Luce», 2, 1973, pp. 159-175.

PETZOLD 1995

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

CARTEGGIO DI MICHELANGELO 1965

Il carteggio di Michelangelo, edizione postuma di G. Poggi, a cura di P. Barocchi e R. Ristori, I, Firenze 1965.

POLENI 1741

G. POLENI, *Exercitationes vitruviane III*, Padova 1741.

POMARO 1991

G. POMARO, *I ricettari del Fondo Palatino della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, Firenze 1991.

PSEUDO DEMOCRITO/MARTELLI 2011

PSEUDO DEMOCRITO, *Scritti alchemici con il commentario di Sinesio. Edizione critica del testo greco, traduzione e commento*, a cura di M. MARTELLI, Parigi-Milano 2011.

RASPE 1781

R.E. RASPE, *A critical essay on Oil Painting, proving that the art of painting in oil was known before the pretended discovery of John and Hubert van Eyck; to which are added Theophilus, 'De Arte Pingendi', Eraclius, 'De Artibus Romanorum'; and a review of Farinator's 'Lumen animae'*, Londra 1781.

RICETTARIO TOMASI/TORRESI 2001

Il Ricettario Tomasi: un manoscritto trentino del Settecento di tecnica artistica, a cura di A.P. TORRESI, Ferrara 2001.

RODGERS 1975

R.H. RODGERS, *An introduction to Palladius*, «Institute of Classical Studies. Bulletin Supplement», 35, 1975, pp. 59-65.

ROSE 1875

V. ROSE, *Plinii Secundi quae fertur una cum Gargilii Martialis Medicina*, Lipsia 1875.

ROSE 1899

V. ROSE, *Vitruvius, De architectura libri decem*, Lipsia 1899.

SCHIAPARELLI 1924

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

STANNARD 1982

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

STRAUSS 1964

E. STRAUSS, *Der Traktat de Clarea in der Burgerbibliothek Bern*, «Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Jahrbuch», 12, 1964, pp. 89-114.

STROLOVITCH 1999

D.L. STROLOVITCH, *Selections from a Portuguese Treatise in Hebrew Script: Livro de como se fazem as cores*, in «Cornell Working Papers in Linguistics», 17, 1999, pp. 185-196.

THOMPSON 1926

D.V. THOMPSON, *Liber de Coloribus Illuminatorum sive Pictorum*, «Speculum», 1, 1926, pp. 280-307.

THOMPSON 1932

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

THOMPSON 1933a

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

THOMPSON 1933b

D.V. THOMPSON, *The Ricipite daffare più colori of Ambrogio di Ser Pietro da Siena*, «Archeion», 15, 1933, pp. 339-347.

THOMPSON 1935

D.V. THOMPSON, *Medieval Color-Making: Tractatus Qualiter Quilibet Artificialis Color Fieri Possit from Parig B.N., MS. latin 6749b*, «Isis», 22, 1935, pp. 456-468.

TOLAINI 2006

F. TOLAINI, *Trattati e ricettari sui colori*, in *Arti e tecniche del Medioevo*, a cura di F. Crivello, Torino 2006, pp. 300-312.

TORRESI 1993

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

TOSATTI 1978

S.B. TOSATTI, *Miniature e vetrate senesi del secolo XIII*, Cuneo 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», 36, 1983, pp. 129-187.

TRAVAGLIO 2008

P. TRAVAGLIO, *Il 'Liber colorum secundum magistrum Bernardum quomodo debent distemperari, temperari et confici': un inedito trattato duecentesco di miniatura*, in «Quaderni dell'Abbazia. Fondazione Abbazia Sancte Marie de Morimundo e Museo dell'Abbazia di Morimondo», 15, 2008, pp. 103-146.

TRAVAGLIO 2009-2010

P. TRAVAGLIO, *Trattati e ricettari di miniatura: modalità di formazione e trasmissione. Proposte di analisi e interpretazione*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Milano, A.A. 2009-2010.

TRAVAGLIO 2012a

P. TRAVAGLIO, *A colorire una cartapeccora di che colore vuoi per scrivervi su che lettere vuoi*, in *ORO, ARGENTO E PORPORA* 2012, pp. 113-122.

TRAVAGLIO 2012b

P. TRAVAGLIO, *De fenestris. An Unpublished Treatise from the Mid-15th Century on the Construction of Windows and Stained Glass*, in *Nuts&Bolts of Construction History. Culture, Technology and Society*, a cura di R. Carvais, A. Guillerme *et alii*, Parigi 2012, pp. 603-610.

TRAVAGLIO 2012c

P. TRAVAGLIO, *Ut auro scribatur*, in *ORO, ARGENTO E PORPORA* 2012, pp. 69-85.

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

VAN ACKER 1972

L. VAN ACKER, *Petri Pictoris Carmina nec non Petri de Sancto Audemaro Librum de Coloribus Faciendis*, Turnhout 1972.

VILLELA-PETTIT 2006

I. VILLELA-PETTIT, *Copies, Reworkings and Renewals in Late Medieval Recipe Books*, in *Medieval Painting in Northern Europe: Techniques, Analysis, Art History*, a cura di J. Nadolny, Londra 2006, pp. 167-181.

VITRUVIO 1990

M. VITRUVIO POLLIONE, *De architectura*, Roma 1990.

VITRUVIUS/ROSE 1899

VITRUVIUS, *De architectura libri decem*, edizione di V. ROSE, Lipsia 1899.

WALLERT 2013

A. WALLERT, *Recipes for iniziali filigranate in manuscripts: a separate tradition*, in *Craft Treatises and Handbooks: the Dissemination of Technical Knowledge in the Middle Ages*, a cura di R. Córdoba, Turnhout 2013, pp. 107-113.

ABSTRACT

Il saggio è finalizzato all'indagine di alcuni meccanismi di formazione e trasmissione dei cosiddetti ricettari di tecniche dell'arte e dell'artigianato e all'individuazione di specifici 'generi' corrispondenti, per i diversi contenuti, a differenti autori e utenti. Le considerazioni proposte si basano sui risultati di un'ampia analisi condotta su diverse decine di ricettari, editi e inediti, databili tra Medioevo e XVIII secolo.

Dal punto di vista della formazione, i ricettari risultano classificabili in differenti tipologie, a seconda dei meccanismi che ne videro l'origine: in caso di ampliamento dei testi, si possono identificare ricettari cronologici, tematici e a interpolazione; in caso di riduzione, epitomi, *tabulae* ed estratti.

Quanto ai meccanismi di trasmissione, l'apparente informità dei ricettari è spesso spiegabile alla luce di semplici modificazioni materiali dei codici, in genere accidentali ed esterne alla volontà dei redattori: lo spostamento di fogli e fascicoli e l'interpolazione diretta del testimone mediante il riempimento di spazi di scrittura lasciati in origine bianchi (la cosiddetta 'aggregazione per teste e code'). Conoscere i meccanismi di formazione e trasmissione dei ricettari permette non solo di agevolare lo studio delle singole testimonianze, ma spesso anche di individuare e isolare al loro interno quei testi che, in qualche misura, ne costituiscono il materiale di base da cui presero origine.

Utilizzando come esempio applicativo di questa metodologia di analisi la letteratura tecnica dedicata alla decorazione del libro, è stato possibile individuare differenti 'generi letterari' legati alle diverse figure professionali specializzate nella produzione di manoscritti: trattati di calligrafia e scrittura; trattati di crisografia, argirografia e codici purpurei; trattati di rubricatura; trattati di miniatura; forme miste; trattazioni per un solo colore; tavole di mescolaza; trattati per *apparatores*.

The paper aims to investigate some modes of formation and transmission of the so-called recipe books on practical arts and to identify different 'genres' corresponding to specific authors and users. These considerations are based on the results of a wide analysis carried out on several recipe books both unpublished and published, dated between the Middle Ages and the 18th century.

Starting from the modes of formation, the recipe books can be classified into different typologies, depending on the mechanisms underlying their origin: in the case of extension of texts, chronological, thematic and interpolated recipe books; in the case of reduction, epitomes, *tabulae* and extracts.

Regarding the modes of transmission, the apparent formlessness of recipe books has often been the result of simple material modifications of manuscripts, usually accidental: the change of position of sheets and quires, and the direct interpolation of manuscripts by writing in spaces originally left white (the so-called 'aggregation for heads and tails').

The knowledge of these modes allows not only to facilitate the study of individual witnesses, but often to identify those texts which constitute the basis from which the recipe books took origin. Starting from them and using as example the technical literature on book decoration, the paper provides an analysis of different 'literary genres' related to the specialised practitioners involved in the production of manuscripts: treatises on calligraphy and writing; treatises on chrysography, argyrophy and purple codices; treatises on rubrication; treatises on illumination; mixed treatises; treatises on a single colour; table of mixtures; treatises for *apparatores*.