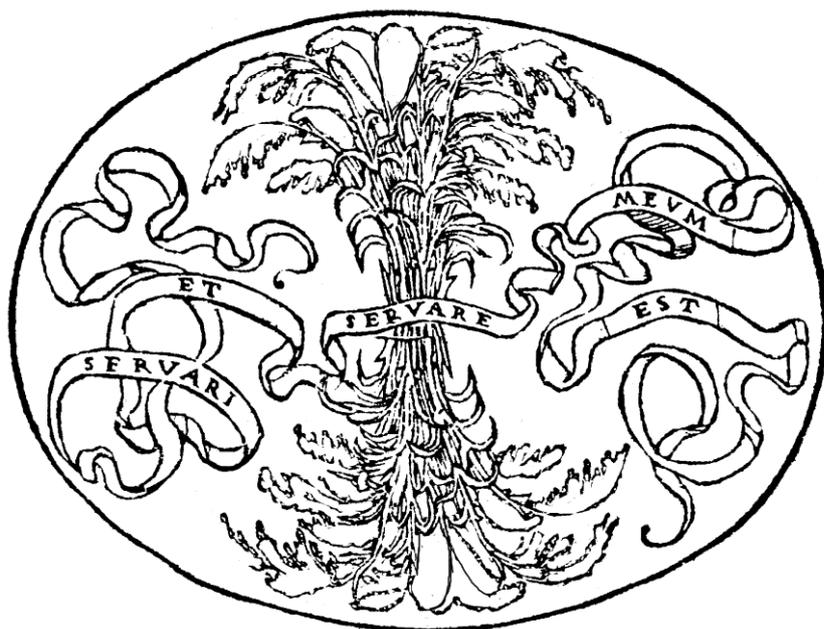


STUDI  
DI  
**MEMOFONTE**

*Rivista on-line semestrale*

16/2016



FONDAZIONE MEMOFONTE

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

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

## COMITATO REDAZIONALE

*Proprietario*

Fondazione Memofonte onlus

*Fondatrice*

Paola Barocchi

*Direzione scientifica*

Donata Levi

*Comitato scientifico*

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

*Cura scientifica*

Simona Rinaldi

*Cura redazionale*

Claudio Brunetti, Martina Nastasi

*Segreteria di redazione*

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

[info@memofonte.it](mailto:info@memofonte.it)

ISSN 2038-0488

## INDICE

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

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

## IL 'LIBER DE COLORIBUS QUI PONUNTUR IN CARTA'

### 1. Introduzione

Un'utile riflessione sulle vicende di costituzione di testi della tradizione tecnico-artistica e sui meccanismi sottesi alla nascita di varianti a essi apportate nel corso della tradizione può nascere dall'analisi di un trattatello sui colori intitolato *Liber de coloribus qui ponuntur in carta*.

Si tratta di un testo dedicato alla miniatura e, in particolare, alla preparazione dei colori per miniare, contenuto nel ms. 1195 della Biblioteca Nazionale di Torino.

Il manoscritto in questione è un codice cartaceo, databile nel XVI secolo e redatto da un'unica mano in minuscola umanistica libraria<sup>1</sup>. Si compone di più scritti diversi per genere, epoca, contenuti e forma che sono confluiti, come spesso accade in questo genere di letteratura, in un unico codice ad opera di un ignoto assemblatore in un imprecisato momento della tradizione di questi testi.

Il codice, così come è giunto a noi oggi, si articola in due sezioni principali: il *Liber qui dicitur textus alchimiae. De magni lapidis compositione et operatione*<sup>2</sup> e il *Liber de coloribus diversarum rerum*<sup>3</sup>. La prima sezione è costituita da un testo di argomento alchemico, meglio noto agli studiosi come *Studio namque Florenti...* dalle parole dell'*incipit*, tradizionalmente ricondotto alla persona di Giovanni da Firenze, o maestro Valentinus, o Honorius Philadelphus<sup>4</sup>.

La seconda sezione è a sua volta ricca di stratificazioni, riunendo materiali composti sotto un unico cappello, quello del prologo, redatto forse intorno al XIII secolo e pensato come introduzione all'intera sezione, forse con l'intenzione di farne una *lectio* sul colore nell'ambito di studi universitari<sup>5</sup>. A questo primo intervento compilativo, fanno seguito interventi e rimaneggiamenti successivi, in momenti diversi della tradizione, di cui la raccolta porta chiaramente traccia.

Strettamente connesso al prologo introduttivo è il trattatello immediatamente successivo, il *Liber de coloribus qui ponuntur in carta*, che sarà oggetto di questo studio.

In coda a questo primo nucleo – prologo e trattato di miniatura – si trova aggregato del materiale ben più antico, disposto nel corso della tradizione in quattro sezioni (*Alius liber de coloribus, Ad vitra fundendum, Alius liber de coloribus quem Rusticus transtulit, Alius liber de coloribus metallorum et petrarum*) che tuttavia sono ben lungi dal costituire blocchi autonomi e compatti. Si tratta di testi provenienti dalla tarda antichità, tradotti da un certo Rustico verosimilmente nei primi secoli dell'era cristiana, che hanno alimentato le nozioni tecniche dell'Alto Medioevo, testimoniate in più rami di tradizioni che qui parzialmente si raccolgono<sup>6</sup>.

Dopo questa generale descrizione dei contenuti del manoscritto, possiamo concentrare ora l'attenzione sul testo di miniatura di cui si è detto: il *Liber de coloribus qui ponuntur in carta*.

<sup>1</sup> Si veda la descrizione del codice in Appendice al presente saggio.

<sup>2</sup> Torino, Biblioteca Nazionale, Ms. 1195, ff. 1r-79v.

<sup>3</sup> *Ibi*, ff. 80r-113v.

<sup>4</sup> Thorndike ricorda come si sia più volte tentato di identificarne l'autore con Giovanni da Firenze, o maestro Valentinus, o Honorius Philadelphus, «maestro superiore delle arti di Firenze». Tuttavia, in una glossa apposta a questo testo in un codice di XV secolo a Parigi, si dice che l'autore del testo è sconosciuto e si indica come data di composizione il 1325 (THORNDIKE 1923-1934, III, p. 182).

<sup>5</sup> CAPROTTI 2006-2007; CAPROTTI 2008.

<sup>6</sup> La questione è molto complessa e, riteniamo, foriera di nuove future scoperte. Lo studio di questi scritti ci riporta all'origine di tradizioni quali quelle di *Liber Sacerdotum* e *Mappae clavicula*, rispetto alle quali il ms. 1195 di Torino può considerarsi alla stregua di una cartina di tornasole. Si rinvia alla lettura di BARONI-CAPROTTI-PIZZIGONI 2007 e soprattutto *MAPPAE CLAVICULA* 2013.

Coerentemente con i principi teorici formulati nel prologo, l'autore inizia la sua trattazione con i colori definiti principali, cioè il bianco e il nero, cui dedica le prime due ricette [1-2]<sup>7</sup>.

Diversamente da quanto ci si aspetterebbe in un ricettario di colori, egli non dice nulla in merito alla preparazione di questi pigmenti, ai procedimenti operativi veri e propri ma, dando quasi per scontati i metodi di elaborazione dei colori, si limita a informare il lettore su come stemperarli, cioè con semplice albume, senza gomma, né acqua. In questo senso può essere intesa l'estrema brevità del primo nucleo di procedimenti, atipica nell'ambito di quel particolare genere letterario che è il ricettario di colori medievale. Il genere letterario, come pure le scelte lessicali e stilistiche, permettono di fare luce sulla cultura dell'autore di un testo, nonché sul pubblico 'ideale' al quale intende rivolgersi. Per questa ragione, prima di considerare nello specifico i contenuti e lo stile adottato, è indispensabile mettere a fuoco il genere letterario a cui debba essere ascritto il testo. Solo così sarà possibile intendere le motivazioni che muovono l'autore, il pubblico per il quale scrive e il registro linguistico adottato a tale scopo. Pur nella consapevolezza del limite insito in ogni rigida classificazione, si deve ricordare come, in più occasioni, una corretta individuazione del genere di appartenenza di un testo ne abbia consentito una più piena comprensione<sup>8</sup>. Il ricettario dei colori, tipica espressione della cultura e della pratica artistica medievale, conserva le tracce di una trasmissione del sapere che, fino al momento della prima redazione della ricetta, è eminentemente orale: questo genere di letteratura si esprime dunque in forme dirette, sintetiche, imperative, che riecheggiano gli ordini del maestro rivolti all'allievo o al cooperante di bottega; la lingua è semplificata, finalizzata a una comunicazione rapida, che garantisca l'immediata comprensione dei procedimenti descritti (per quanto, molti di questi trattati finiscano col sembrare oscuri e prolissi a seguito di interventi redazionali); non sembra esservi spazio, in questi scritti, per disquisizioni teoretiche o filosofiche<sup>9</sup>.

Al contrario, l'autore di questo trattato sembra animato da altri intenti e preoccupazioni, evidentemente di carattere non operativo, al punto da non poter considerare il manoscritto in questione come un ricettario di colori *stricto sensu*<sup>10</sup>.

Le stesse caratteristiche di brevità si possono riscontrare anche nelle ricette successive, relative al rosso, al verde, all'azzurro (in quest'ultima, una maggior attenzione all'aspetto operativo si spiega verosimilmente con un'interpolazione posteriore, come si avrà modo di dimostrare), al giallo e al viola.

Questo primo gruppo di procedimenti (1-9), insieme con quelli posposti, 17 e 18, relativi alla preparazione del color oro e del verde, costituisce il sostrato originario del testo ed esaurisce la gamma cromatica in uso in pittura fino al XIII secolo. A separare questi due blocchi, (1-9) e (17-18), si trova un altro gruppo di precetti (10-16), notevolmente differenti dai precedenti sia nella struttura e nella lingua che per una maggior attenzione alla realizzazione pratica del pigmento.

Questo gruppo che, come si vedrà in seguito, è probabilmente frutto di un'interpolazione posteriore si rivela piuttosto eterogeneo al suo interno.

---

<sup>7</sup> Si veda nei successivi paragrafi l'intero testo critico latino, con traduzione, note linguistiche e tecniche, dove le ricette sono state numerate da chi scrive per agevolare la lettura, e rendere più espliciti i rimandi.

<sup>8</sup> Così è stato riletto il *Libro dell'arte* di Cennino Cennini come un libro per l'Arte, cioè per la Corporazione, considerandolo non più un semplice trattato di tecniche artistiche destinato ai pittori e traendone nuove riflessioni sugli intenti dell'autore e sulla sua stessa figura. Si veda BARONI 1998.

<sup>9</sup> Sulla questione del destinatario dei ricettari medievali si veda TOLAINI 2003; TOSATTI 2007, pp. 1-26.

<sup>10</sup> In realtà è un'ingenuità credere che i testi di letteratura tecnico-artistica siano scritti esclusivamente da artigiani per altri artigiani; sono infatti molto più numerosi di quanto si pensi i testi che presentano caratteristiche analoghe a quelle fin qui illustrate a proposito del ms. di Torino e che sono dunque pensati per altre destinazioni. In proposito si veda la riconsiderazione della destinazione d'uso di un testo come il *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini: BARONI 1998 e l'edizione di CENNINI/FREZZATO 2003.

Certamente sono legate fra loro le tre ricette per la preparazione del brasil e della rosetta [10-11-12]: si tratta di pigmenti dalla tonalità violaceo-rosacea, d'intensità variabile, ottenibili secondo vari procedimenti, ma sempre a partire dalla raschiatura del legno brasil, stemperato, di volta in volta, con prodotti diversi.

Segue una ricetta per la preparazione di un *color indicus* [13]: si tratta, in questo caso, non di vero indaco, di cui non si fa menzione nel testo, ma di un surrogato di tonalità simile.

Le ricette 14 e 15 descrivono pigmenti verdi ottenuti da sostanze vegetali, ossia l'indaco (*Indigofera tinctoria*) e la morella (*Solanum nigrum*)<sup>11</sup>.

La sedicesima ricetta descrive molto dettagliatamente la preparazione della porporina, considerata una delle migliori imitazioni dell'oro, indicando anche le quantità necessarie di ciascun componente.

A seguito delle ricette 17 e 18 che, come si diceva, appartengono verosimilmente al sostrato più antico del testo, ne incontriamo tre [19-20-21] per la preparazione di inchiostri visibili al buio e non alla luce del giorno. La prima di queste è, in realtà, una tradizionale formulazione di inchiostro per crisografia.

La 'nota' 22 è verosimilmente una glossa di matrice aristotelica e non fa riferimento ad alcun colore o pigmento particolare.

Con la ricetta 23 torniamo forse al nucleo più antico del testo, poiché questa è relativa all'applicazione della foglia d'oro e risponde alla dichiarazione d'intenti formulata nel prologo:

[dicendum est] Et primo de coloribus qui ponuntur in carta et de folio aureo quomodo applicatur in carta

La ventiquattresima ricetta sembrerebbe riportare un procedimento del tutto ignoto alla tradizione, così come il nome del pigmento in questione, *color canardinus*, parrebbe privo di qualunque precedente nella trattatistica tecnico-artistica.

Gli ultimi cinque procedimenti [25-29] costituiscono un gruppo compatto. Non riguardano la preparazione di pigmenti, ma sono perfettamente coerenti con l'argomento fin qui trattato, cioè la miniatura; si tratta infatti di metodi per rimediare ai danni provocati alle carte di un libro, da olio, grasso, fuoco o cera, nonché per ricongiungere parti di un foglio strappato.

Questo trattatello, relativamente breve, riguardante le tecniche connesse alla miniatura (componenti e preparazione dei pigmenti, stesura della foglia d'oro, procedimenti per ripulire carte danneggiate) si conclude con quest'ultimo blocco di ricette, senza un vero e proprio *explicit*.

## 2. *Genesis del testo e ipotesi di datazione*

Se è vero, come si è detto, che il manoscritto oggetto di questo studio è una collazione di scritti diversi, va anche evidenziato come, all'interno di ciascuno dei testi, vi siano interpolazioni e interventi posteriori che impediscono di considerare ognuno di essi come un testo autonomo, omogeneo, attribuibile a un solo autore<sup>12</sup>.

Innanzitutto va precisato come il concetto stesso di 'testo d'autore' sia da usare con molta cautela nell'ambito della letteratura tecnico-artistica d'epoca medievale: le ricette e i procedimenti che assumono una forma scritta, che è quella che li consegna a noi, nascono in

<sup>11</sup> Per una più completa spiegazione dell'utilizzo di queste piante, così come dei pigmenti che si menzioneranno in seguito, si veda: GETTENS-STOUT 1942; THOMPSON 1956; BAZZI 1976; RINALDI *ET ALII* 1986; MONTAGNA 1993; TOSATTI 1998.

<sup>12</sup> Sulla trasmissione dei testi nel Medioevo si vedano MANIACI 2002; PETRUCCI 1992; HOLTZ 1992; OLSEN 1992. In particolare per la trasmissione di ricettari e trattati tecnici si veda BARONI 1996, pp. 117-144.

realtà in un contesto orale e artigianale e la paternità di questi stessi procedimenti non è attribuibile a un individuo storico ma riconducibile, al massimo, a una bottega o a un più ampio contesto di lavoro in cui tutt'al più vi è qualcuno che trasferisce dalla fase orale a quella scritta ogni singola ricetta.

Dunque, chi mette per iscritto queste ricette si serve per lo più di nozioni preesistenti, che può accostare, a seconda dei propri interessi e delle proprie ambizioni, ad altro materiale già fissato in una forma scritta o tradito anch'esso oralmente.

Da ciò deriva la difficoltà di rapportarsi a questi testi compositi, stratificati, che a un primo e superficiale sguardo possono apparire oscuri e contraddittori.

Uno dei metodi per avvicinare questi scritti è quello di cercare di scomporli in 'micro-strutture', che possono ridursi talvolta a una singola preparazione, secondo un approccio che è quello della *formgeschichte*, 'storia delle forme' o 'critica morfologica'<sup>13</sup>. Si tratta di delineare la formazione del testo frazionandolo in unità, analizzandole, catalogandole e cercando di ricondurle al contesto o alla tradizione che le ha prodotte.

È quanto si è cercherà di fare nell'analizzare il *Liber de coloribus diversarum rerum* e, in particolare, il presente trattatello sui colori da miniatura.

Come si è già accennato, è possibile enucleare un primo blocco costituito dall'introduzione e dallo scritto di miniatura, che compongono un nucleo autonomo, oggetto della nostra analisi.

In realtà – va detto fin da subito – mentre la formulazione del prologo è, con ogni probabilità, opera di un unico autore, a questa stessa personalità si può attribuire solo una parte del trattato sulla miniatura, poiché questo è stato ampiamente interpolato in fasi successive; è inoltre probabile che, nel comporre il nucleo più antico di questo breve testo, l'autore si sia avvalso di materiale preesistente, verosimilmente una *tabula colorum*, ossia di un elenco di pigmenti sintetico, schematico, che egli avrebbe poi ampliato e integrato.

È possibile ricostruire, almeno parzialmente, una 'mappatura' dell'opera in questione, enucleando le parti più antiche che, coerenti con il prologo, si distinguono invece da interventi successivi di copisti o lettori che hanno parzialmente modificato il testo.

Nell'analisi di un trattato tecnico-artistico è sempre molto utile considerare l'ordinamento che l'autore dà alle ricette, poiché ogni epoca adotta precisi schemi gerarchici<sup>14</sup>. Le fonti della letteratura latina, ad esempio, seguono un criterio che privilegia i quattro colori allora dominanti: rosso, nero, bianco e giallo<sup>15</sup>.

Viceversa i testi medievali affrontano prevalentemente, in primo luogo, la preparazione dell'azzurro (talvolta preceduto dall'oro) o dei colori derivati, come il verde o il viola, o ancora il verzino, rispondendo in ciò a un criterio economico e merceologico che privilegia, come si è già detto, i pigmenti più rari o preziosi.

Un ristretto nucleo di testi tra XII e XIII secolo, segue invece un criterio aristotelico classificando i colori tra bianco e nero<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> In merito all'applicazione di tale metodo allo studio della letteratura tecnico-artistica, si veda BARONI 1996, p. 125.

<sup>14</sup> Sull'argomento si veda BARONI 1996 e TRAVAGLIO 2009-2010.

<sup>15</sup> Vitruvio indica i pigmenti in quest'ordine: *sil* - ocra, terre rosse (Sinope, Egitto, Spagna e Lemno), *paretonium*, *melinum*, creta *viridis*, orpimento, realgar, cinabro; in *Plinio* sono così ordinati: *sinopsis*, terra rossa di Lemno, ocra rossa, terre bianche (*Paretonium Melinum*), cerussa, nero, porpora, indaco, azzurro; in Isidoro di Siviglia la gerarchia è: *sinopsis*, *rubrica*, *siricum*, *minium*, *cinnabaris*, creta *viridis*, crisocollo, cipria, sandracca, *arsenicum*, ocra *venetum coeruleum*, *purpurissimum*, *indicum*, *atramentum*, *usta*, *melinum*, *annulare*, *cerusa*, *chalcantum*. Tutti discendono dalla concezione democritea: «Per quanto riguarda i colori Democrito afferma che sono quattro» (frammento 484, *DEMOCRITO* 2007, p. 602-603) e «Le differenze dei colori relative all'appartenenza sono quattro: bianco, nero, rosso, giallastro» (frammento 487, *ivi*, pp. 612-613).

<sup>16</sup> Così Aristotele nel *De Sensu* distingue i colori tra bianchi, neri ed intermedi secondo uno schema ripreso, ad esempio nell'interpolazione, del XII secolo, al *De Architectura* di Marco Cetio Faventino. A questo riguardo si veda ROSSI 2008.

Le prime due ricette (1-2) del manoscritto in esame seguono questa terza tipologia: infatti, trattano *in primis* del bianco e del nero, ossia i colori che l'autore aveva definito *principales* nel prologo.

Si è detto quanto sia atipica, tuttavia, nella cultura medievale, la scelta di iniziare una trattazione sulla miniatura proprio da questi due colori, assolutamente ordinari, non preziosi e largamente diffusi; questa scelta riflette una *forma mentis* lontana da quella di un artigiano-artista, autore di un ricettario per colori nel senso proprio del termine, ed è invece in linea con quella del prologo e conforta l'ipotesi che possa trattarsi della stessa persona.

Lo conferma il medesimo rigore espositivo, nonché un'impronta teoretica che accomuna, a queste prime due ricette, anche le successive: 3, 4 e 6 (tuttavia parzialmente interpolata), 8, 9 (anch'essa interpolata), 17 e 18. Esse costituiscono il sostrato duecentesco del testo; a questo nucleo si deve aggiungere, verosimilmente, la ricetta 23, riguardante la stesura della foglia d'oro, probabilmente connessa alle precedenti, poiché indicata dall'autore, già nell'introduzione, come parte integrante della trattazione sulla miniatura.

La coerenza di questi procedimenti tra loro e con l'introduzione è di natura essenzialmente concettuale.

Si è già detto come l'autore dell'introduzione sia un teorico, conoscitore della classicità e dotato di buona cultura, sebbene l'uso talvolta scorretto del latino impedisca di considerarlo un letterato (resta pur sempre l'ipotesi che tali errori siano da attribuirsi a un copista); soprattutto si è evidenziato nella sua opera un intento filosofico, teoretico, che la allontana dal genere 'ricettario', per farla rientrare nell'ambito della trattatistica teorica vera e propria.

Lo stesso spirito teorico si ritrova proprio in queste ricette: per ciascuno di questi colori l'autore si limita a indicare, con estrema sintesi, i componenti principali, ma nulla dice al suo lettore in merito al procedimento per realizzarli.

Si considerino, a titolo esemplificativo, le indicazioni per la preparazione del colore nero, che figurano in un testo coevo a quello in questione, ovvero il *Liber colorum* di Maestro Bernardo, e che ha tutte le caratteristiche del genere letterario del 'ricettario di miniatura':

Ad faciendum colorem nigrum. Accipe unam lucernam sine capzalam et pone intus de oleo linose et fac ardere. Et tolle unum bacile et pone supram lucernam recte per medium et fac quod possit respirare quod non extingatur et dimitte per diem et noctem. Et accipe illum fumum qui erit congregatus ad bacilem. Et quando vis distemperare dictum colorem, pone super lapidem cum aqua gumata et pone in coclea et dimitte siccare et, quando vis operari, debes distemperare cum aqua clara<sup>17</sup>.

Il pigmento qui descritto è il cosiddetto nero di lampada; quel che interessa in questa sede, però, è mostrare come il ricettario nella sua espressione più tipica indichi con precisione tutti i passaggi necessari per ottenerlo.

Al contrario l'autore del ms. di Torino, pur parlando anch'egli di un analogo colore nero, si esprime con estrema sintesi:

Color niger fit de raspatura lebetis cum atramento distemperato simul.

Egli trascura ogni aspetto pratico (non ci parla di dosi, proporzioni, strumenti per la lavorazione, tempi necessari) proprio perché, verosimilmente, il suo lettore non è un artista-

<sup>17</sup> «Per fare un colore nero. Prendi una lucerna senza capsula e metti l'olio di lino e fai bruciare. Prendi un bacile e mettilo sopra alla lucerna, giusto al centro, e fa che possa ricevere aria, cosicché la fiamma non si estingua, e lascia per un giorno e una notte. Prendi quella fuliggine che si sarà raccolta nel bacile e, quando vuoi stemperare detto colore, mettilo sopra la pietra con acqua gommata, ponilo nella conchetta, lascia seccare e, quando vuoi porre in opera, devi stemperarlo con acqua chiara» (TRAVAGLIO 2008).

artigiano che si serve delle sue indicazioni nella prassi operativa quotidiana, bensì un fruitore che condivide con lui interessi di tipo anche teorico.

Tutto ciò trova conferma se si passa ad analizzare la struttura sintattica delle ricette del ms. di Torino e la si confronta con quella tradizionale che, invece, prevede<sup>18</sup>:

- Verbo in forma imperativa (*accipe, recipe, sume, tolle*, etc.)
- Indicazione dei componenti principali
- Specificazione della qualità merceologica (ben trito, forte, finissimo, chiaro etc.)
- Specificazione delle quantità (un'oncia, due libbre, quanta ne vuoi, un poco, etc.)
- Specificazione di modo (finemente, sottilmente etc.)
- Specificazione di luogo (sul fuoco, in vaso vitreo, in mortaio, sulla pietra, etc.)
- Specificazione di tempo (*per uno die, per diem et noctem*, per lo spatio di un paternostro).

Al contrario la forma adottata in questo trattato è la seguente:

Color 'X' fit de 'Y' distemperatus cum 'Z'

A conferma dell'appartenenza del testo a un genere autonomo rispetto al ricettario vero e proprio, si verifica qui la mancanza di tutti i caratteri precedentemente elencati: l'autore rifugge anche dalle forme imperative, iussive, prediligendo una struttura sintattico-grammaticale più sintetica, impersonale, e quindi formale (*fit de*).

Un'articolazione così rigorosa e strutturata non può che confermare la paternità allo stesso autore dell'introduzione, riflettendo la medesima mentalità ordinatrice e teorica.

Un ulteriore elemento a conferma dell'ipotesi che chi ha composto il testo possa essere non un artista, ma un teorico, un uomo di cultura, è dato dall'uso di termini come 'bianco, rosso, nero, verde, azzuro' etc. a indicare i colori in senso astratto.

Non si tratta affatto di una prassi diffusa in antico, laddove prevale invece l'abitudine di indicare il colore per mezzo dell'agente colorante che lo costituisce: nella letteratura tecnico-artistica tradizionale si parla, ad esempio, di *color indicus*, *color brasile*, e non di 'colore azzurro, rosa'.

Prima di avanzare ipotesi sulla datazione di questa parte del trattatello di miniatura, è bene considerare come questo sia stato ampiamente interpolato e modificato, probabilmente in un momento non lontano dalla redazione primitiva, ma con intenti differenti<sup>19</sup>.

Il quinto procedimento è probabilmente inserito in una fase successiva alla prima redazione del testo; esso interrompe infatti la sequenza dei colori principalmente in uso nel

---

<sup>18</sup> Sulla lingua e la struttura delle ricette si vedano BARONI 1996, pp. 127-128; CAM 2001, pp. XXXI-XXXIII; TRAVAGLIO 2009-2010. Si vedano inoltre i contributi di Sandro Baroni e Paola Travaglio, *Considerazioni e proposte per una metodologia di analisi dei ricettari di tecniche dell'arte e dell'artigianato. Note per una lettura e interpretazione*, e di Sandro Baroni, *La lingua dei ricettari e il linguaggio della trattatistica tecnica*, pubblicati in questo numero di «Studi di Memofonte».

<sup>19</sup> Infatti la maggior parte dei manoscritti che noi oggi conosciamo sono il prodotto di una lenta e continua elaborazione dei testi che, nel corso dei secoli, sono stati ampliati, arricchiti, modificati, con il contributo di personalità diverse, per stratificazioni successive. Così può accadere che, durante il processo di trascrizione da un antigrafo, ad esempio, il copista inserisca nel testo alcune glosse esplicative, che ampliano e chiarificano la trattazione, oppure introduca sue annotazioni personali, ma anche nozioni e precetti attinti da altre fonti o altre tradizioni, che reputasse pertinenti. Anche il possessore del testo, il lettore, poteva contribuire a modificarlo, per lo più apponendo, nei margini laterali del foglio, alcune glosse; queste ultime, spesso, finivano con l'essere inserite nel corpo del testo stesso, durante una successiva fase di trascrizione, a opera di un copista. Fenomeni di questo tipo si riscontrano, significativamente, anche in questo trattatello sulla miniatura. Qui le interpolazioni si possono individuare quasi sempre con un certo margine di sicurezza, poiché sono redatte da una personalità diversa da quella dell'autore 'primitivo' e molto più incline di quest'ultimo ad indulgere verso forme tipiche del ricettario.

XIII secolo (bianco, nero, rosso, verde, azzurro, giallo, viola), con un'osservazione elementare: aggiungendo al verde un po' di biacca, cioè di bianco, si ottiene una tonalità più chiara. Una notazione di questo genere pare poco coerente con la rigorosa metodologia adottata dall'autore e rivela piuttosto un carattere estemporaneo.

Ampiamente interpolata è invece la ricetta 6, relativa all'azzurro, la cui forma originaria doveva essere:

Color azzurri fit de azzurro posito in vase vitreo cum bono liscivio, distemperato cum gumma soluta in aqua<sup>20</sup>.

Si può ipotizzare che il testo, passando nelle mani di un lettore originario di un'area geografica diversa da quella dell'autore, venisse modificato con l'aggiunta dell'espressione *vel blavus*, che vuole evidentemente essere una glossa esplicativa<sup>21</sup>.

Si tratterebbe di una sorta di traduzione, apposta in un momento successivo e in un'area linguistica e culturale diversa da quella in cui si è originato il trattato.

La ricetta subisce ulteriori modifiche laddove vengono inseriti dettagli in merito al procedimento operativo: si analizzano le diverse fasi di lavorazione, si forniscono indicazioni di tempo (*per unam diem*) e di modo (*multotiens*).

La concisione espositiva e la compattezza del dettato originario si frammentano in una serie di congiunzioni, frasi coordinate e dettagli operativi.

L'intera ricetta 7 è probabilmente un'interpolazione all'ossatura originaria, poiché interrompe la continuità formale e contenutistica del testo modellato su una *tabula colorum*: la forma *nota quod* (che è tipica delle annotazioni fatte dai lettori a margine dei testi), si contrappone alla struttura rigorosa fin qui applicata dall'autore (*color 'X' fit de 'Y'*). Inoltre da un punto di vista contenutistico, l'argomento trattato in quest'annotazione diverge dall'interesse finora rivolto esclusivamente ai componenti dei colori per indirizzarsi alla questione della conservazione del pigmento a cui, nel prologo, l'autore aveva fatto esplicito riferimento.

Anche la ricetta 9, pur facendo parte dell'originale ossatura del testo, presenta probabili interpolazioni nell'indicazione di tempo (*tribus diebus*) e nella precisazione *silicet de granis eius*, che per altro rivela un uso improprio del latino nella forma *silicet* in luogo della voce corretta *scilicet* (a meno di non considerarlo, anche in questo caso, un errore del copista).

Il gruppo successivo (10-15) non appartiene al sostrato più antico del testo, nonostante testimoni il tentativo, a opera di una assemblatore o copista successivo, di adeguare le ricette interpolate alla struttura linguistica preesistente (*color 'X' fit de 'Y'*).

Tra queste, ben tre sono dedicate alla preparazione del brasile: ciò è indicativo del fatto che, alla data della loro composizione, l'interesse per il pigmento ottenuto dal legno di questa pianta, la *Cisalpina Sappan*, fosse prevalente.

È soprattutto nella miniatura duecentesca che il brasile (o verzino) ha grande diffusione; più tardi invece, nel Trecento, i miniatori privilegeranno il colore azzurro e, in particolare, il pregiato azzurro di lapislazzuli<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> La ricetta interpolata, così come è giunta a noi, riporta invece: «Color azurri, vel blavus, fit de azurro posito in vase vitreo cum bono liscivio per unam diem; deinde proiciatur lissivium et tunc terratur et ponatur in alio liscivio; et hoc fiet multotiens donec sit bene clarum, postea distempera cum gumma arabica soluta in aqua».

<sup>21</sup> Il termine *azzurri* deriva dall'antico persiano *lazward*, ma si diffonde in Occidente attraverso la forma araba *lazaward*, passando nel greco *λαζούριον* e, da qui, approdando al latino *azurum*. La voce «*blavus*», invece, deriva dal francese *bleu*, anticamente *blo(e)*, *blou*, e dal germanico *\*blava-\***blao* e indica, forse attraverso una contaminazione con un'altra radice celtica, lo stesso pigmento azzurro. Per l'etimologia dei termini: *DELI*, pp. 98, 149.

<sup>22</sup> Entrambi i pigmenti, seppure noti e sporadicamente usati anche in periodi anteriori, trovano larghissima diffusione a seguito delle Crociate. In merito alla diffusione di tali pigmenti si veda *DE ARTE ILLUMINANDI*/BRUNELLO 1992; RINALDI ET ALII 1986; e, più recentemente, BENSI 2009.

Le ricette 14 e 15 riguardano invece la preparazione di un pigmento verde; in particolare la 14 presenta sostanzialmente gli stessi componenti della 18, che appartiene, come si è detto, al nucleo originario del trattatello. Si deve inoltre evidenziare che il procedimento 15 presenta, a sua volta, un'interpolazione nella porzione di testo «nota quod utile est ad omnes colores quod ipsi colentur in pecia»: questa sembrerebbe una notazione formulata in maniera estemporanea da un lettore, annotata a margine e forse, in un secondo momento, divenuta parte integrante del testo.

Queste tre ricette (14, 15 e 18) compaiono, con poche varianti linguistiche, nel medesimo ordine ma in assoluta continuità e senza interpolazioni, in un altro testimone, il ms. Cl. II.147 della Biblioteca Ariostea di Ferrara. Il codice è noto agli studiosi come *Ricettario dello Pseudo-Savonarola* ed è verosimilmente databile nel XVI secolo, come dimostra un'analisi recentemente condotta sulle filigrane da Paola Travaglio<sup>23</sup>. L'analisi della fascicolazione del ms. CL.II.147 ha consentito di definire il codice in questione come un 'ricettario tematico' individuando una volontà organizzatrice alla base del codice nel fatto che ogni fascicolo sia dedicato a un argomento circoscritto. L'autrice ipotizza dunque che l'assemblatore del codice avesse tratto parte delle sue ricette da un testimone del *Liber de coloribus* estrapolando da questo le sole ricette sul verde – e non tutte – che reputava di qualche interesse.

Ciò deve essere avvenuto in una fase inoltrata della tradizione del *Liber de coloribus* giacché si individuano nel codice dell'Ariostea non solo la ricetta 18 che, secondo le nostre ipotesi andrebbe a costituire il nucleo più antico, bensì anche le ricette 14 e 15, verosimilmente integrazioni posteriori.

Si consideri la successione delle ricette nei due testimoni, così come nel confronto sinottico di Travaglio:

<b>Ferrara, Bibl. Ariostea, ms. Cl.II.147</b>	<b>Torino, Bibl. Nazionale, ms. 1195</b>
(f. 79v)	(f. 81v, ric. 14-15 e 18)
De viridi.	
Color viridis fit	Color viridis fit
de suco morellae	de succo morelle
et de	Cum
Cretae terra	pauca terra de creta
trita super lapidem	trita super lapidem
et	et,
	si desicetur,
potest diu seruari.	potest seruari diu.
Item color viridis fit de suco rutae cum aceto et cum aqua gumata.	
Item color viridis fit	Color alius viridis fit
De	Ex
indico et auropigmento simul	indico ac auropigmento simul
Trito	Tritis
et cum vino	et cum vino
Distemperato	Distemperatis
et servatur in vase aereo	et servatur in vase ereo
et buliatur	et bullium
in eo	in eo

<sup>23</sup> Ringrazio sentitamente Paola Travaglio per avermi segnalato le ricette nel manoscritto in questione, nonché per avermi permesso di consultare le bozze del suo contributo in questo volume (*Ad faciendum azurum: alcuni esempi di trattati sull'azzurro oltremare*), cui rimando per le informazioni relative alla composizione e alle vicende del codice e del testo. Si veda anche TRAVAGLIO 2009-2010, pp. 255-549.

	ter
cum melle crudo.	cum mele crudo.
	Nota quod utile est ad omnes colores quod ipsi colentur in pecia.
Item	
color viridis fit	Color viridis fit
de gipso combusto	de gipso combusto
distemperato cum succo morellae.	distemperato cum succo morelle.

L'ordine con cui le ricette ricorrono è il medesimo ma nel ms. di Torino le ricette per il verde (14, 15 e 18) sono inframmezzate da due ricette per l'oro. Il compilatore del codice Cl.II. 147 invece le riporta senza soluzione di continuità, tralasciando le due ricette per l'oro per riprenderle poi in un altro capitolo dedicato poiché, come si è detto, opera secondo un criterio tematico.

Nel riportare la ricetta 15 lo Pseudo-Savonarola tralascia l'interpolazione *Nota quod* [...], forse in quanto aliena agli interessi specifici del compilatore o, più probabilmente, perché assente nel testimone dei cui si è servito e confluita solo più tardi nel ramo di tradizione del testo che giungerà fino al ms. 1195 di Torino.

Quel che maggiormente interessa in questa sede tuttavia è porre l'accento sull'esistenza di un altro testimone che riporti queste ricette a dimostrazione che il testo in oggetto avesse una qualche circolazione e diffusione, aspetto su cui si tornerà in seguito.

Si è già detto come la sezione del trattatello comprensiva dei precetti 10-15 si differenzia dal nucleo più antico: essa comprende infatti ricette non omogenee tra loro ma accomunate da un'attenzione al momento operativo, ai procedimenti esecutivi, secondo un approccio tradizionale.

Un altro nucleo compatto, certamente interpolato, è quello costituito dalle ricette 19-21 in cui si indicano i componenti e i procedimenti necessari per ottenere una scrittura luminosa al buio.

Con ogni probabilità queste ultime sono accostate senza che ci si renda conto che, in realtà, la prima riporta un procedimento per realizzare un inchiostro per crisografia e non luminescente.

Con crisografia si intende non solo la 'scrittura in oro', cioè quella eseguita con un inchiostro ottenuto dal prezioso metallo, ma anche quella a imitazione dell'oro e dei suoi effetti, ricorrendo a sostanze coloranti come la celidonia, lo zafferano, nonché, come in questo caso, alla bile di tartaruga<sup>24</sup>. Quest'ultima fu utilizzata fin dall'antichità e continuò a essere usata durante tutto il Tardo Antico, per essere attestata ancora nel Medioevo: pur avendo una colorazione giallo-oro, essa non è però una sostanza luminescente<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Si veda CAFFARO 2003, pp. 76-81 e inoltre le ricette per la scrittura in oro in CAFFARO-FALANGA 2004, pp. 17-21.

<sup>25</sup> Tra le prime attestazioni d'uso di questa sostanza vanno ricordate quelle presenti nel Papiro di Leida, databile verso la fine del IV secolo, che contiene ben tredici ricette relative alla crisografia, tre delle quale citano la bile di tartaruga fluviale quale essenziale componente. *Ricetta n. 38*: «Χρυσογραφία. Γράμματα χρυσᾶ: κρόκος, χελώνες ποταμίας χολή». Scrittura in lettere d'oro. Lettere d'oro. Zafferano, bile di tartaruga fluviale. *Ricetta n. 61*: «Χρυσογραφία. Άνθος κνήκου, κόμμα λευκόν, ὠσὺ τὸ λευκόν κεράσας εἰς κογχίον χολῆ χελώνης μίσγε πρὸς ὄφθαλμον, καθάπερ ἐπὶ τῶν χρωμάτων χρῶ. Ποιεῖ δὲ καὶ ἡ μοσχία χολή κατάπικρος τῆ χρῶ». Scrittura in oro. Fiore di cartamo, gomma bianca, albume, miscelato in una conchiglia e mischia bile di tartaruga. Utilizza ad occhio, come si usa per i colori. La bile di vitello, molto piccante, s'adatta anche al colore. *Ricetta n. 72*: «Άλλη. Χρυσογραφία χωρὶς χρυσοῦ: ἔλυδριου μέρος α, ρήτινης καθαρᾶς μέρος α ἄρσενικοῦ χρυσιζοντος μέρος α ὃ ἐστὶν σχιστόν, κόμμεως καθαρῶ, χολῆς χελώνης μέρος α ὠῶν τοῦ ὕρου ἔμρη εἴτω δὲ τῶν ξηρῶν πάντων ἡ ὅλη εἰς κ εἶτα ἐπέμ' αλε τούτοις κρόκου κικίου ε δ. Ποιεῖ δὲ οὐ μόνον ἐπὶ χάρτου ἢ διφθέρας, ἀλλὰ καὶ ἐπὶ μαρμάρου ἐστὶν ὠμένου καὶ ἔαν τι ἄλλο καλὸν θέλης ὑποζωγραθῆσαι καὶ ποιῆσαι χρυσοειδέος». Altro. Scrittura in oro, senza oro.

Al contrario, le ricette 20 e 21 descrivono la preparazione di inchiostri luminescenti, a partire da organismi, come alcune specie di vermi e pesci, caratterizzati dal fenomeno della bioluminescenza, ossia un'emissione di luce prodotta da particolari reazioni chimiche<sup>26</sup>.

Questi procedimenti, a differenza di quelli per la crisografia, non sono attestati in altri ricettari medievali, ma hanno il loro diretto referente nella tradizione di Alberto Magno: anch'egli parla di *aqua illuminans* e di *pictura lucens*<sup>27</sup>.

Di tutt'altro tenore la ricetta 22 in cui ritorna la forma *nota quod*, tipica delle glosse esplicative. Che questa non appartenga all'originaria *tabula colorum* di cui si avvale l'autore, è evidente non solo dall'alterità della forma, ma anche del contenuto: si tratta di una riflessione di natura teorica, chiaramente ispirata a un altro testo che l'accomuna al prologo; si veda, a tal proposito, cosa scrive lo Pseudo Aristotele in Περί χρωμάτων:

Gli altri che ne derivano per mescolanza, secondo il più e il meno, generano una gran varietà di colori<sup>28</sup>.

È quindi assai probabile che questa ricetta sia stata inserita dal nostro autore, poiché è perfettamente coerente con i suoi modelli culturali e gli interessi filosofici che mostrava già nell'introduzione.

Anche la ricetta 23 ci riporta verosimilmente al nucleo composto dall'autore, poiché già nel prologo egli dichiara che intende trattare della stesura della foglia d'oro.

Se così fosse, potremmo avanzare l'ipotesi che l'originario trattatello sulla miniatura si chiudesse qui e considerare quindi tutte le parti successive a questa come una sorta di 'coda' aggiunta a posteriori.

---

Celidonia, 1 parte; resina pura, 1 parte; orpimento dorato, quello laminoso, 1 parte; gomma pura; bile di tartaruga, 1 parte; liquido d'uova, 5 parti. Sia il peso di tutte le materie secche di venti stateri. Poi aggiungi ad essi zafferano di Cilicia, 4 stateri. Questo prodotto non serve solo su papiro o pergamena, ma su marmo levigato o anche per tutto ciò che vuoi ornare con un bel disegno e rendere dorato. Sempre la bile di tartaruga si trova menzionata nelle *Compositiones* e nella *Mappae clavicula*, che riportano la tradizione di testi ellenistici. Scrive a questo proposito Giuseppe Falanga: «Sono lo zafferano e la bile di tartaruga gli elementi determinanti per una scrittura simile all'oro [...] Sostanze che non caratterizzano soltanto i processi riportati nel papiro Leidense, ma ricorrono in forma simile [...] anche nei successivi testi medioevali. Le indicazioni sulla scrittura aurea riportate nel papiro hanno di fatto costituito un punto di riferimento per gli artigiani medioevali, intenti ad applicare ed affinare le tecniche di preparazione degli inchiostri [...] A rinsaldare il vincolo che lega in un rapporto di significativa contiguità la fonte tardo-antica ai trattati medioevali può essere considerata, tra le altre, proprio la pratica artigianale dell'oro» (CAFFARO-FALANGA 2004, pp. 17-21).

<sup>26</sup> L'esistenza di animali (pesci, insetti e non solo) in grado di emettere luce, e dunque visibili di notte, è nota già ad Aristotele. Nel secondo libro del *De Anima*, indagando le caratteristiche dei cinque sensi e soffermandosi in particolare sulla vista, nonché sul colore e la luce ad essa connessi, sottolinea come «non tutti gli oggetti visibili siano visibili nella luce [...]. Certe cose nella luce non si vedono, ma nell'oscurità producono la sensazione; [...] queste, di cui non si può vedere il colore proprio, ma che si manifestano allo sguardo 'ignee e splendenti', sono: il fungo, il corno, le teste dei pesci, le squame, gli occhi» (ARISTOTELE IIB, 7, 419, p. 146). Se Aristotele sottolineava come mancasse un termine comune per designare queste creature e questo fenomeno, gli studiosi moderni parlano di bioluminescenza, vocabolo che designa l'emissione di luce da parte di organismi viventi mediante particolari reazioni chimiche. La bioluminescenza è legata prevalentemente ad organismi marini, a volte tassonomicamente distanti tra loro (protozoi, celenterati, anellidi, molluschi, crostacei, pesci), ma riguarda anche animali terricoli come le lucciole (*Lampyrus noctiluca*), alcune specie di vermi (*Phrixothrix hirtus* oppure *Luminodesmus*) e di funghi (*Omphalotus olearius*). Non va poi dimenticato che la bioluminescenza è diffusa anche in molti batteri, ad esempio il *Vibrio harveyi*, che origina l'effetto *milky sea*, quando il mare assume una luminescenza tale da conferirgli il colore bianco del latte. Tra i pesci esistono diverse razze soggette al fenomeno della luminescenza: *Agyropelecus*, *Yarella*, *Diaphus*, *Porichthys*, *Apogon*, *Parapriacanthus*.

<sup>27</sup> Lucca, Biblioteca Statale, ms. 1939.

<sup>28</sup> «Τὰ δ' ἄλλα ἐκ τούτων τῆ κράσει καὶ τῷ μᾶλλον καὶ ἧττον γινόμενα πολλὰς καὶ ποικίλας ποιῆ χρωμάτων θαντασιας» (PSEUDO ARISTOTELE/FERRINI 1999, pp. 64-65).

Era prassi comune, infatti, che i copisti, dopo aver trascritto integralmente un testo, lo integrassero con procedimenti di argomento affine, inserendoli nello spazio rimanente del foglio, ‘in coda’ cioè al testo appena trascritto<sup>29</sup>.

Interessante la scelta di alcuni dei vocaboli utilizzati che lascerebbero intendere l'utilizzo di una fonte antica o quantomeno la volontà dell'autore di recuperare forme proprie del latino classico: ad esempio egli usa l'espressione *folium auri* per indicare la foglia d'oro laddove, nella letteratura tecnica medievale si privilegia l'espressione *petala auri*<sup>30</sup>; ancora troviamo *cerumine auris* e non *auricolae*<sup>31</sup>, come ci si potrebbe aspettare nel latino medievale e come si riscontra anche in altri trattati tecnico-artistici.

Tuttavia questa ricetta rivela, a differenza delle precedenti, un interesse maggiore per il momento operativo, tanto da ricorrere anche a forme imperative (*Recipe*) più vicine al genere del ricettario, aprendo così al dubbio che si tratti, anche in questo caso, di un'interpolazione posteriore e non attribuibile al nostro autore.

Qualora si propendesse per questa seconda ipotesi, ossia che l'intero procedimento sia un'aggiunta posteriore, si dovrebbe però considerare un'interpolazione anche quella parte di prologo relativa alla foglia d'oro: «[dicendum est] de folio aureo quomodo applicatur in carta».

È lecito avanzare solo delle ipotesi in merito alla ricetta 24, *color canardinus*, data l'impossibilità di stabilire con certezza a quale pigmento faccia riferimento l'autore, nonché da quale tradizione derivi, se si tratti di una formula innovativa, oppure di una versione ‘corrotta’ di procedimenti già noti.

Il componente principale di tale *color canardinus* è l'incenso, il cui utilizzo come pigmento destinato alla pittura non è pratica corrente; esso veniva impiegato, tutt'al più, come mordente per l'oro, come attestato nel *Manoscritto Veneziano* (Londra, British Library, Sloane 416)<sup>32</sup>.

In un solo caso è stato possibile trovare l'incenso citato in ambito pittorico come colore. Si tratta del ms. D 290 Inf. della Biblioteca Ambrosiana, ascrivibile al genere della *tabula colorum*; qui l'autore, nella sezione dedicata al colore bianco, scrive:

CANDOR splendor Pl.12. c. 14. Thus probatur candire<sup>33</sup>.

senza però aggiungere ulteriori informazioni in merito al suo utilizzo.

Le ricette 25-29 costituiscono un blocco a sé stante, sia per il contenuto (forniscono indicazioni pratiche per eliminare olio, grasso, fuoco e cera dalla *carta*, nonché per ricongiungere fogli strappati), sia per la struttura grammaticale: qui ricorre la forma *Ad extrahendum X' de carta*, con la variante *Ad coniungendum* [...] per l'ultima ricetta.

<sup>29</sup> In proposito si veda il contributo di Sandro Baroni e Paola Travaglio, *Considerazioni e proposte per una metodologia di analisi dei ricettari di tecniche dell'arte e dell'artigianato. Note per una lettura e interpretazione*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

<sup>30</sup> Per citare solo alcuni manoscritti medievali in cui figura l'espressione mediolatina *petala* si ricordino: *Compositiones ad tingenda*. De tinctio petalorum; *Mappae clavicula*. Tinctio stagneae petalae; *Schedula diversarum artium*. De modo colorandi tabulas stagneas [...]; *De coloribus et artibus Romanorum*. De deauratura petalae stagni etc.

<sup>31</sup> Il passaggio dalla forma *auris* propria del latino classico ad *auricula* è un tipico esempio di rafforzamento per suffissazione, che mira a garantire la sopravvivenza di un vocabolo accrescendone la sostanza fonica. Sulla questione si veda SPAGGIARI 1992.

<sup>32</sup> TOSATTI 1991, pp. 143, 224, 230. Nel ms. Veneziano l'incenso ricorre in almeno tre ricette per la preparazione di mordente per oro, oltreché nelle ricette di carattere medico: VII: 321 *A fare letere d'oro*; VII: 656 *A fare letere d'oro*.

<sup>33</sup> L'etimologia del termine stesso resta oscura: potrebbe intendersi come una variante o deformazione di *candidus*, *candido*, o *candidulus*, *candidinus* etc. Si tratta verosimilmente di un pigmento biancastro poiché prodotto con calce di muro vecchio, incenso e chiara d'uovo. Non si può però escludere che possa riferirsi a un mordente giacché questa ricetta segue quella relativa alla stesura della foglia d'oro, per quanto sembri più probabile che l'autore faccia qui riferimento ad un pigmento vero e proprio.

Anche in questo caso non si tratta di un nucleo d'autore di cui si conosce un'unica attestazione ma se ne trova riscontro anche in un ramo della tradizione del *Liber colorum* di Maestro Bernardo<sup>34</sup>: ms. D 437 inf. della Biblioteca Ambrosiana di Milano e ms. Canonici Misc. 128 della Bodleian Library di Oxford.

Dal confronto tra il ms. di Torino e questi due testimoni che conservano il trattato, si evince che gli assemblatori si sono rifatti alla medesima fonte, giacché tre dei procedimenti riportati sono pressoché identici nel contenuto e molto simili nella forma: si possono evidenziare solo piccole varianti lessicali e inversioni nell'ordine delle parole.

Si consideri, ad esempio, la ricetta per eliminare macchie d'olio dai fogli in un confronto sinottico tra i due testimoni:

Torino, Bibl. Nazionale, ms. 1195	Milano, Bibl. Ambrosiana, ms. D 437 inf.
(f. 82r, ric. 24)	(f. 7v, r. 1)
<b>Ad extrahendum oleum de carta.</b>	<b>Quomodo extrahitur oleum.</b>
	Oleum sic extrahitur de carta
Recipe	Facto
cinerem de sarmentis	cinere de semente
Et	vel
de stipitibus fabarum	gambis fabe
et pone	et pone
hunc pulverem tepidum	eum tepidum
in carta	in carta
et rinova pulverem bis et tertia vice;	ubi cecidit pinguem quod
dimitte	et dimitte
per diem et noctem vel plus	per diem et noctem et plus vel minus
firmatus	si vis fortiter
libro clauso.	stricto libro.

Per spiegare il ricorrere delle stesse espressioni e degli stessi termini riportati però con alcune significative varianti e, in alcuni casi, in ordine invertito, è parso possibile ipotizzare che si tratti di due traduzioni autonome ma fedeli di un testo originario in un'altra lingua. È altresì possibile che si tratti di formule mnemotecniche, le cui varianti sono attribuibili a una trasmissione orale del sapere<sup>35</sup>.

In particolare, nel ms. di Torino è evidente il tentativo di dare una formulazione più elegante al testo, fin dal titolo appostovi: l'espressione *Ad extrahendum* riflette una cultura più raffinata del più semplice *Quomodo extrahitur*, soprattutto se si considera che questo è a sua volta un titolo inserito in un secondo momento, poiché quello originario, poi inglobato alla ricetta, era *Oleum sic extrahitur de carta*.

Un dato deporrebbe però a favore di una maggiore fedeltà di Maestro Bernardo alla fonte originaria: si parla qui di cenere dei semi (*semente*) e dei gambi (*gambis*) di fava; il ms. di Torino, invece, usa il *sarmentis*, 'rami', in luogo di *semetis*, ma tale forma sarebbe ridondante

<sup>34</sup> Si veda, TRAVAGLIO 2008 e, della medesima autrice, Paola Travaglio, *Il Liber colorum secundum magistrum Bernardum: un trattato duecentesco di miniatura*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

<sup>35</sup> Riguardo alle formule mnemotecniche si veda il contributo di Sandro Baroni e Paola Travaglio, *Mnemotecnica e aspetti di oralità nei ricettari di tecniche dell'arte e dell'artigianato*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

poiché figura già la voce *stipitibus*; si può supporre che *sarmentis* sia una corruzione del termine originario che indicava i semi e non i rami.

Stringenti analogie tra i due testimoni si attestano anche nelle due successive ricette:

<b>Torino, Bibl. Nazionale, ms. 1195</b>	<b>Milano, Bibl. Ambrosiana, ms. D 437 inf.</b>
(f. 82r, ric. 26)	(f. 7v, r. 13)
<b>Ad extrahendum sepum de carta</b>	<b>Quomodo extrahitur sepum</b>
	Sepum sic extrahitur
Recipe	Pone
peciam albam	peciam albam
et pone	
super sepum vel aliam pinguedinem	super cartam
et super peciam pone	
subtilissimum pulverem gipsi calidum	deinde pulverem cissi tepidum
et super gipsum pone	et iterum peciam albam
aliam peciam	super cissum
et claude librum	sic stringendo super cartam unde versus

<b>Torino, Bibl. Nazionale, ms. 1195</b>	<b>Milano, Bibl. Ambrosiana, ms. D 437 inf.</b>
(f. 82r, ric. 27)	(f. 7v, r. 5)
<b>Ad extrahendum ignem de carta</b>	<b>Quomodo extrahitur ignis</b>
	Ignis sic extrahitur
Recipe	Pone
peciam albam	peciam madefactam
et pone	ubi cecidit ignis
super cartam	
ex utraque parte donec carta humida fiat	ex utraque parte carte donec carta humida sit
postea tolle peciam	et postea elleva pecias
et distende cartam	extridando cartam
et claude librum	Postea firmetur liber ita quod carta stet extenta

Si può fare un'ulteriore riflessione intorno a questo blocco di ricette: nel ramo di tradizione di Maestro Bernardo si spiega anche come eliminare l'acqua da un foglio di carta, mentre il ms. di Torino tralascia questa ricetta; tuttavia riporta dei procedimenti per eliminare la cera dalla carta e per incollare due fogli tra loro: questi sono posti in coda al ms. di Torino e mancano nel ms. Ambrosiano e in quello di Oxford.

È possibile spiegare la divergenza tra le due testimonianze ipotizzando che gli antigrafici di cui si sono serviti i due copisti conservassero già in forme parziali una tradizione precedente.

Un altro dato interessante si può dedurre dalla ricetta *Ad extrahendum ceram de carta*.

Il mezzo d'illuminazione artificiale più diffuso nel Medioevo era infatti la lucerna, alimentata per lo più con oli animali o vegetali usati come combustibile. La candela di cera era un bene prezioso e utilizzato quasi esclusivamente a scopo liturgico; si può intendere che i libri macchiati di cera, cui fa riferimento la ricetta, siano proprio quelli liturgici. Questa potrebbe considerarsi una spia per individuare la genesi di questo gruppo di ricette, che sarebbe forse da collocarsi in un contesto monastico.

Significativi punti di contatto tra la tradizione di maestro Bernardo e il ms. di Torino si hanno anche con un'altra ricetta, quella per la preparazione dell'oro musivo. Benché tale ricetta figuri in Maestro Bernardo sotto il nome di 'porporina', si tratta di fatto del medesimo procedimento. In questo caso però il testimone di Torino si rivela più fedele, poiché riporta tutti i componenti fondamentali, mentre nell'intera tradizione di Maestro Bernardo non viene indicato lo zolfo (che è invece essenziale per la preparazione della porporina), probabilmente 'caduto' già nell'archetipo per via di un errore da attribuirsi a un copista. Si verifica così una precoce attestazione di ricette per la realizzazione della porporina/oro musivo, già nel Duecentesco Maestro Bernardo. La fortuna e l'ampia circolazione di tale procedimento si dimostra con la ripresa, estremamente fedele nel quattrocentesco Pseudo-Savonarola, che riprende le ricette per la scrittura dorata in un capitolo dedicato.

<b>Torino, Biblioteca Nazionale, ms. 1195</b>	<b>Ferrara, Biblioteca Ariostea, ms. Cl.II.147</b>	<b>Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. D. 437 inf.</b>
(f. 81v, ric. 16)	(f. 173r, ric. 534)	(f. 7r)
Color auri et dicitur aurum musicum	<b>De colore aureo.</b> Color auri et aurum misticum	Ad faciendum purpurinam
cum quoscribi potest sicut cum atramento,	cum quo potest scribi sicut cum atramento	
et non debet teri sed ponitur in cornu cum aqua gummata.	et non debet terri sed ponatur in cornu cum aqua gumi.	
Recipe	Recipe	Accipe
stamni uncias II,	stagni uncias II,	unzias duas stagni
Liquefiat	Liquefiat	et infonde
et super ipsum pone	et super eum pone	et pone intus
argenti vivi unciam I	argentum vivum unciam I,	unam unciam argenti vivi
		bene pulverizati
et misce fortiter,	et misce fortiter.	et misce bene insimul
deinde adde	Deinde adde	et pone intus
sulphuris vivi pulverizati unciam I,	sulfurum vivum pulverizatum unciam I,	
salis armoniaci triti uncias II;	salis armoniaci triti uncias VI.	duas uncias salis armoniacis bene triti
omnia misce	Omnia misce	et omnia misce insimul
et pone in urinali	et pone in urinali	et pone in uno vase vitreo ad modum unius orinalis ad ignem
et urinale ponatur	e urinale ponatur	
in olla	in ola	in una olla
cum cineribus	cum cineribus	plena cineribus cribellatis
sub quo fiat ignis	cum quo fiat ignis	et fac de subtus ignem
per unam diem,	pro unum diem.	per diem et medium
-		et postea aufer ab igne
deinde infrigidetur	Deinde infrigidetur.	et permittite refrigidare
	Color aureus fit de auripigmento et croco distemperato cum felle capre et	et invenies intus colorem aureum

	est color pulcherrimus.	
		et de illo potest scribere
		sed debes distemperari cum clara ovi
		bene fracta cum spongia

Alcune similitudini tra i due testimoni si riscontrano infine anche nelle ricette del brasile e dell'azzurro, sebbene meno stringenti di quelle sin qui considerate.

A questo punto, avendo scomposto il trattatello in 'microstruttute' unitarie e avendo individuato le principali isole di continuità testuale, è possibile avanzare delle ipotesi sulle vicende di formazione dell'opera e sul genere letterario di appartenenza.

Si è già più volte evidenziato come il nucleo più antico del testo non possa essere ascritto al genere del ricettario tradizionale, nonostante da questa tipologia l'autore tragga spunto.

L'intento di chi ha composto questo scritto è quello di mettere a punto un'opera più ambiziosa, di tipo teoretico e classificatorio, come si evince fin dall'introduzione: emerge qui una mentalità speculativa e normativa, che si rinviene anche nella primitiva formulazione del trattatello di miniatura.

Tuttavia questo testo non può considerarsi un vero e proprio trattato in senso stretto, poiché manca di quell'ampio respiro che è caratteristica precipua di questo genere; conserva pur sempre un vago legame con il carattere 'empirico', artigianale dei ricettari, da cui prende a piene mani.

Un'affinità significativa si riscontra invece con un'altra tipologia letteraria, che ha importanti punti di contatto con la trattatistica tecnico-artistica, ossia quello della cosiddetta *tabula colorum*<sup>36</sup>.

Si tratta di una sorta di lemmario, un elenco di forme lessicali indicanti colori vari, delle quali si individuano sinonimi o termini equivalenti in diverse lingue, l'etimologia o la localizzazione geografica.

L'esempio più celebre a tal proposito è la quattrocentesca *Tabula de vocabulis sinonimis et equivocis colorum*, del notaio parigino Le Bègue, un vero e proprio «dizionario dei sinonimi delle arti pittoriche»<sup>37</sup>, che accosta a informazioni squisitamente linguistiche alcune indicazioni relative alle pratiche artistiche<sup>38</sup>.

Caratteristiche analoghe presenta anche il cinquecentesco ms. D 290 inf. della Biblioteca Ambrosiana<sup>39</sup>, anch'esso strutturato come un elenco di voci relative ai colori di cui si indaga il significato, l'etimologia e l'uso da parte dei grandi autori della classicità.

<sup>36</sup> In proposito si veda il contributo di Sandro Baroni e Paola Travaglio, *Considerazioni e proposte per una metodologia di analisi dei ricettari di tecniche dell'arte e dell'artigianato. Note per una lettura e interpretazione*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

<sup>37</sup> TOSATTI 1983.

<sup>38</sup> Si consideri a tal proposito il prologo dell'opera: «Tabula de vocabulis sinonimis et equivocis colorum, rerumque, et accidencium colorum, ipsisque et arti pictorie conferencium, nec non operum exerciciorumque propiciorum ac contingencium eorum. Habitus per presentem tabulam declaracionibus nominum, colorum, rerumque et accidencium eorum et artis pictorie, et eis conferencium, nec non operum et exerciciorum propiciorum ac contingencium eorum, querantur ipsorum et ipsorum effectus et operationes in hoc libro, et in capitulis eius, per primam ex tabulis sequentibus. *Albus* est color, aliter, secundum Catholiconem dicitur glaucus; et est cerussa, aliter album Hispanie, et aliter album plumbum dicitur, et aliter bracha seu blacha» (TOSATTI 1983, pp. 153-154).

<sup>39</sup> ALESSI 2005-2006; BARONI-TRAVAGLIO 2013.

Si tratta, in entrambi i casi, di opere piuttosto tarde: il testo di Le Bègue è redatto nel 1431 e cinquecentesco è l'Ambrosiano; entrambi inoltre sono mossi da interessi teorici, non di natura filosofica, bensì linguistica.

Siamo ovviamente lontani dagli intenti che animano l'autore del ms. di Torino; tuttavia proprio da un testo analogo a questi egli potrebbe essere partito nel mettere a punto la sua trattazione, servendosene come 'linea guida' per la sua analisi, modificandola e integrandola secondo i suoi interessi.

Questo genere di scritti potrebbe avergli suggerito l'idea di indicare i colori in senso astratto, abbandonando la prassi diffusa di indicarli per mezzo della sostanza colorante corrispondente.

Ancora, dal modello di una *tabula colorum* potrebbe aver tratto lo stile sintetico, rapido e puntuale che lo caratterizza.

Si può ben intendere, sulla base di tali osservazioni, la difficoltà di 'etichettare' il testo, riconducendolo in un preciso genere, proprio perché presenta forti elementi di commistione con tipologie letterarie differenti.

Di tutt'altro tenore sono invece i procedimenti interpolati che, senza troppe difficoltà, si possono ascrivere al genere del ricettario.

Avendo individuato il processo di formazione del testo, si può ora cercare di formulare un'ipotesi in merito alla sua datazione.

I procedimenti tecnici e i materiali citati fanno propendere, come vedremo, per una datazione oscillante tra la fine del XIII secolo e l'inizio del secolo successivo, in area, almeno per ciò che riguarda il nucleo originario, italiana.

Innanzitutto l'autore affronta, primo tra i suoi argomenti, il tema della miniatura. Tale arte della miniatura ha larghissima diffusione lungo tutto il Medioevo e raggiunge esiti straordinari in Europa in età gotica, tra il XIII e il XIV secolo. Tuttavia il Trecento è anche il secolo della grande pittura ad affresco e su tavola: se il trattato fosse stato composto a queste date, l'autore avrebbe probabilmente privilegiato queste tecniche, o comunque ne avrebbe trattato diffusamente; al contrario, pur indicandole nel prologo come parte integrante della trattazione futura, non ne fa più menzione in seguito, inserendo invece nelle sezioni successive a quella sulla miniatura, scritti relativi ai vetri, ai metalli, alle ceramiche.

Inoltre l'autore, sia nell'introduzione, che nel trattatello sulla miniatura, indica come supporto la *carta*. Tale termine è ambiguo, poiché impiegato nel corso dei secoli per indicare tanto il papiro, quanto la pergamena e, infine, la carta vera e propria<sup>40</sup>.

È possibile che l'autore si riferisca sia alla carta che alla pergamena poiché entrambe erano in uso a queste date, entrambe denominate in questa maniera (mentre possiamo ritenere che non alluda al papiro per ragioni di tipo cronologico).

È più credibile, tuttavia, in consonanza con la tecnologia a cui fa riferimento l'autore, che si parli qui di pergamena; lo confermerebbe anche il fatto che l'autore utilizza il termine *papiro* nella ricetta *Ad extrahendum ceram de carta*: è molto probabile quindi che con la denominazione di *carta* intenda la pergamena, mentre scelga la voce *papiro* per indicare la carta di stracci.

---

<sup>40</sup> Per una storia della carta, della pergamena e del papiro, si vedano *I SUPPORTI* 1990; DE BIASI 1999; BOLOGNA 1988; RIZZO 1973. La voce 'carta' proviene dal greco *χάρτης*, latinizzato dai Romani in *charta*, termini che indicavano inizialmente il papiro. La pergamena venne chiamata nell'antichità *membrana* e solo più tardi, nel Medioevo, assunse il nome di *carta*, avendo soppiantato nell'uso il papiro. Più tardi la carta di stracci venne denominata *charta* ma, almeno agli inizi, accompagnata da un'aggettivazione che ne identificasse il materiale e l'origine: si parlò quindi di *carta bombycina* (dalla famosa cartiera araba di Bambyce), o *carta cuttona* (dalla parola araba *kattau*, panno), o *carta pannucea*. A creare ulteriori possibili fraintendimenti, anche la parola latina *papyrus* subi, nel Tardo Medioevo e, soprattutto, nel Rinascimento, un trasferimento di significato, assumendo quello di carta; quest'uso è passato poi in alcune lingue moderne (fr. *papier*, ingl. *paper*).

Se questo è vero, ci troveremmo qui in un momento di passaggio in cui la carta comincia a diffondersi come supporto ma non ha ancora sostituito la pergamena, ossia tra XI e il XIV secolo. Del resto, ancora in età umanistica, quest'ultima continuava a essere preferita per la realizzazione di codici eleganti, mentre i manoscritti cartacei erano per lo più copie provvisorie, eseguite frettolosamente e a uso personale.

Un'altra indicazione preziosa ai fini della datazione è la menzione di un colore definito *azzurro*, nella ricetta 6: con questo termine era possibile indicare tanto l'azzurrite, quanto il lapislazzuli.

Quest'ultimo richiede, prima di poter essere utilizzato a fini pittorici, una complessa lavorazione nota come 'pastello', che ha lo scopo di purificare e tonalizzare il colore e renderlo adatto alla pittura.

È evidente che il procedimento descritto in questa ricetta non è quello del 'pastello', che prevede la mescolanza della polvere di lapislazzuli con una pasta di cera, olio e resina, manipolata poi in acqua e liscivia. Il procedimento di cui parla il nostro autore, invece, è quello detto di 'distillazione per capitello' che richiede, più semplicemente, di mescolare la polvere di azzurrite a liscivia ed acqua, e lasciar decantare il tutto.

L'autore sta parlando quindi dell'azzurrite o, tutt'al più, delle prime fasi di diffusione del lapislazzuli, poiché il procedimento di purificazione attraverso il 'pastello' è posteriore. Infatti l'azzurrite era nota già in tempi antichi, poiché ve ne sono giacimenti in Europa, mentre l'uso diffuso di lapislazzuli si attesta in Europa a partire almeno dal XIII secolo (sebbene se ne trovi qualche sporadica attestazione anche prima, per via di importazione dalle reti commerciali bizantine o da reimpieghi di gemme e monili classici), anche per la difficoltà di procurarselo, giacché veniva importato dalla regione del Badakhschan (attuale Afghanistan).

Inoltre, il fatto che l'autore dedichi così poco spazio alla trattazione dell'azzurro conferma una datazione anteriore al Trecento, quando invece l'interesse dei miniatori comincerà a volgersi proprio a questo colore, con un evidente mutamento della tavolozza pittorica. Non è un caso che il più tardo *Manoscritto Bolognese*<sup>41</sup> tratti per un intero capitolo proprio di questo colore.

Se poco spazio viene dato agli azzurri, ben tre procedimenti descrivono invece la preparazione del brasil e della rosetta: è questo un interesse caratteristico del Duecento, come si evince dal confronto con altre fonti come il *Liber colorum* di Maestro Bernardo, che dedica alla lavorazione del verzino ben dodici ricette.

Tutti elementi questi da considerare nel valutare una corretta datazione del testo.

Ancora con l'obiettivo di contestualizzare anche cronologicamente il trattato, è bene ricordare che tra i pigmenti citati figurano anche indaco e orpimento, entrambi ampiamente in uso nella miniatura medievale e poi progressivamente sostituiti nel corso del Trecento da altri componenti. L'indaco in particolare ebbe grande diffusione fino al XII-XIII secolo, per essere poi progressivamente sostituito da azzurri più preziosi<sup>42</sup>. Così anche l'orpimento verrà più tardi soppiantato da sostanze ritenute altrettanto efficaci nella resa ma più sicure ed affidabili, tra cui ad esempio il giallino<sup>43</sup>.

Un'altra indicazione utile può venire anche da un dato linguistico: in ben tre di queste ricette [4-8-17], si parla di *croco*, ossia zafferano. La voce *crocus* o *crocum* è di origine romana e il

<sup>41</sup> GUERRINI-RICCI 1887; MERRIFIELD 1849, II, pp. 323-600. In particolare si veda FERLA 2005-2006, e il più recente MUZIO 2012.

<sup>42</sup> BENSI 2009, pp. 169-170.

<sup>43</sup> *Ivi*, pp. 179-180. Per altro proprio PASQUALETTI 2009 propone di posticipare la datazione del *Liber de coloribus* alla luce della presunta assenza di ricette per biacca o cinabro. Va detto invece che tali componenti sono ben presenti nel trattato; il fatto che la preparazione di tali componenti non venga descritta nei dettagli operativi, non è elemento significativo poiché il medesimo trattamento è riservato dall'autore anche agli altri pigmenti, proprio in virtù della tipologia di questo testo che, come si è detto, si allontana dall'operatività dei trattati di ricette.

pigmento continua a essere chiamato così fino alla fine del XIII secolo, quando compare anche il termine zafferano, derivato dal vocabolo arabo *za-faran*. Il termine *croco* non verrà però soppiantato completamente, persistendo soprattutto in ambito religioso; scrive a tale proposito Pietro di S. Omer: «Nos crocum, laici vero safran vocant». Non si tratta però, per il *Liber de coloribus*, di un'opera composta da un religioso: come avremo modo di dimostrare, riteniamo infatti che la composizione del trattato sia frutto del pensiero di un laico (forse di ambito universitario). La presenza di questo termine pertanto sembrerebbe testimoniare a favore di una datazione del testo al momento in cui il termine *croco* era ancora in uso presso i laici, prima di venire progressivamente soppiantato dalla voce zafferano<sup>44</sup>.

Inoltre, il ricorrere dello zafferano in più di un procedimento può essere indice della sua larga diffusione nell'area geografica in cui il nostro autore scrive; questa pianta originaria dell'Oriente, veniva coltivata in tutta l'Europa, ma soprattutto nell'Europa meridionale, specialmente in Italia, Francia e Spagna.

L'autore cita anche, tra i coloranti vegetali, il *tornasole*, alla ricetta 9; questo viene estratto dal succo dei frutti della pianta nota scientificamente con il nome di *Crocofoera tintoria* o *Croton tinctorium*, originaria dell'Oriente, ma importata e coltivata soprattutto in Italia, dove, verosimilmente l'autore poté conoscerla e sperimentarne l'uso in pittura.

Anche la presenza della voce *arzia* può essere indicativa di un'origine italiana del testo: questo termine, infatti, si trova soprattutto nei trattati di area toscana; figura, ad esempio in Ambrogio di Ser Pietro da Siena, nel *Manoscritto Bolognese* sopra citato, nonché in Cennini che, a proposito di tale pigmento, dice: «usasi più in verso Firenze che in altro luogo».

Nella ricetta 18, inoltre, l'autore fa menzione di un altro colorante vegetale, la *morella*, estratta da una pianta nota come *Solanum Nigrum*. A questo proposito si può ricordare quanto sostenuto dalla Merrifield, in merito ai primi due libri di Eraclio, i quali:

must have been written by a person who abtually spoke Italian or French, because the Solanum Nigrum is not known by the name of 'morella' or 'morelle', except in the countries where the Italian and French languages are spoken<sup>45</sup>.

È possibile, in virtù degli elementi finora considerati, formulare una prima ipotesi, datando il trattato, sulla base dell'analisi dei materiali e dei procedimenti di cui parla l'autore, sul finire del XIII secolo e localizzarne la provenienza, verosimilmente, in area italiana. Per quanto riguarda le interpolazioni, invece, alcuni elementi fanno pensare a un'altra area di provenienza.

La glossa *vel blavus* apposta alla voce *color azurri* riporta, come si è detto, una voce di origine germanica, dalla radice *\*blawa-\*blao*, passata poi nel francese *bleu*. Se, come si è ipotizzato, questa è una glossa esplicativa, cioè una traduzione della voce *azurrum*, potremmo verosimilmente credere che essa venga inserita nel testo da un copista o da un lettore francofono o germanofono, o tutt'al più dell'Italia Settentrionale.

In questa stessa ottica si potrebbe leggere anche la ricetta 7, che invita a conservare l'azzurro in un contenitore di stagno. Non c'è una ragione chimico-fisica che giustifichi l'impiego di un contenitore di tale materiale. Il suggerimento implicito di non utilizzare per l'azzurro un tradizionale recipiente in corno ha una motivazione: il corno rilascia un colore giallastro che potrebbe intaccare l'azzurro, facendolo virare verso il verde; tuttavia un qualunque recipiente metallico avrebbe potuto ovviare al problema. La scelta ricade sullo

---

<sup>44</sup> Se si considera che la genesi del testo è da collocarsi in un ambiente laico e non religioso, la presenza del termine *croco* può indirizzarci verso una corretta datazione del testo. È vero infatti che il termine compare ancora nel XV secolo inoltrato, ma sempre in ambito religioso, come ad esempio nel *Ricettario Boschetti*.

<sup>45</sup> «Devono essere stati scritti da una persona che parlasse solitamente italiano o francese perché il *Solanum Nigrum* non è conosciuto con il nome di 'morella' o 'morelle' se non nei paesi in cui si parla italiano o francese» (MERRIFIELD 1849, II, p. 200).

stagno perché è, per l'autore di questa glossa, il metallo verosimilmente più facile da reperire; tuttavia nel Medioevo lo stagno è raro nell'area mediterranea e bisogna spostarsi verso Nord per trovarne in abbondanza<sup>46</sup>: è dunque possibile che questa nota sia stata introdotta da un uomo proveniente da quest'area geografica o comunque in contatto con essa.

Altro elemento che induce a credere che alcune interpolazioni del testo avvengano in area franco-tedesca (o per influsso di questa cultura) è la presenza di ricette dedicate alla preparazione di un inchiostro luminoso al buio (19-21), riconducibili alla tradizione di Alberto Magno, personaggio storicamente legato alle città di Colonia e Parigi.

Per confermare la datazione e l'area di provenienza proposte può essere molto utile confrontare il testo con un altro più celebre trattato, anch'esso dedicato alla miniatura, noto come *De arte illuminandi*.

A lungo conosciuto attraverso un unico testimone, il ms. XII. E. 27 della Biblioteca Nazionale di Napoli, questo trattato è stato oggetto di una recente rilettura basata su un nuovo inedito manoscritto, il ms. S 57 dell'Archivio di Stato dell'Aquila, in cui il testo compare provvisto anche di titolo (*Libellus ad faciendum colores dandos in carta*)<sup>47</sup>.

Stringenti analogie tra i due testi emergono con evidenza fin dal prologo, in cui ricorre una comune ricerca di chiarezza e sistematicità; è evidente come i due autori si rifacciano a orizzonti letterari e filosofici comuni, entrambi profondamente permeati dal pensiero aristotelico<sup>48</sup>.

Anche la processione dei due testi rivela analoghe similitudini. In primo luogo l'ordinamento gerarchico dei pigmenti che, in entrambi i casi prevede il bianco e il nero come colori primari; anche l'articolazione dei colori successivi è piuttosto simile:

- *Liber de coloribus qui ponuntur in carta*: bianco-nero-rosso-verde-azzurro-giallo-viola-rosa.
- *De arte illuminandi*: nero-bianco-rosso-giallo-azzurro-verde-viola-rosa.

Inoltre, come si è già detto, il nostro autore, pur non dando dettagliate informazioni sulla preparazione dei pigmenti, rivolge sempre l'attenzione a come questi vadano diluiti.

Tale interesse per le soluzioni per stemperare i colori ricorre anche nell'altro trattato preso in esame. Qui l'anonimo autore, fin dal capitolo II, enumera i «liquidi con cui si temperano i colori per fissarli sulla carta» (albume, tuorlo, gomma arabica e adragante, miele e zucchero); argomento che affronta diffusamente nei capitoli XV-XVIII.

L'importanza di un procedimento come la preparazione dell'asiso per la stesura della foglia d'oro porta l'autore del *De arte illuminandi* ad aprire il suo trattato proprio con un capitolo dedicato alle «colle per dorare» (cap. I); tale argomento sarà l'oggetto anche dei capitoli XIII-XIV e XXX-XXXI. Allo stesso modo l'autore del trattatello di miniatura del ms. di Torino afferma fin dal prologo l'intenzione di affrontare i procedimenti per la stesura della foglia d'oro, promessa che non sarà disattesa.

Si è già detto come entrambi abbiano familiarità con gli scritti della classicità ma va ricordata un'altra fonte comune: Alberto Magno. Nel *Liber de coloribus qui ponuntur in carta* non

<sup>46</sup> In epoca medievale lo stagno veniva principalmente estratto da giacimenti britannici, francesi (Bretagna), iberici (Galizia) e nell'Europa centrale (BONETTI 1948, pp. 3-14).

<sup>47</sup> BENSI 2009. Dal riscontro dei contenuti con i dati risultanti dalle indagini scientifiche applicate all'illustrazione e decorazione libraria, la studiosa evince l'appartenenza del testo ad un orizzonte tardo gotico, datando il trattato sull'estremo scorcio del XIV secolo. Riconoscendo stringenti analogie tra il *De arte illuminandi* e il *Liber de coloribus*, arriva quindi a suggerire di posticipare la data di composizione anche di quest'ultimo. D'altro canto, pur evidenziando altrettanto significative affinità tra il *De arte illuminandi* e il trattato di Maestro Bernardo, in questo caso la studiosa accetta per quest'ultimo una datazione duecentesca e lo considera quale fonte del primo. Sono in realtà numerose le argomentazioni a favore di una datazione duecentesca del *Liber de coloribus*; tra le altre, come si è detto, anche i significativi punti di contatto con la tradizione di Maestro Bernardo.

<sup>48</sup> Si rimanda per una più dettagliata trattazione delle analogie tra i due prologhi CAPROTTI 2006-2007.

si fa esplicito riferimento a questo modello, tuttavia nel testo figurano procedimenti che vanno ricondotti certamente a quella tradizione (le ricette per inchiostri luminosi al buio, come si è già detto). L'autore del *De arte illuminandi*, invece, lo cita esplicitamente quando parla di un azzurro artificiale «che si fa dalle lamine d'argento, come scrive Alberto Magno»<sup>49</sup>.

Un'ulteriore affinità si riscontra nella preparazione degli azzurri: anche nel *De arte illuminandi* la lavorazione proposta per il lapislazzuli è estremamente semplice e prevede il lavaggio con sale ammonico, acqua e liscivia<sup>50</sup>, così come nel *Liber de coloribus qui ponuntur in carta*. Si tratta di lavorazioni elementari, soprattutto se paragonate a quelle del *Libro dei colori* di Bologna o della compilazione di Le Bègue, che prevedono l'impiego del 'pastello' e complesse procedure che si diffondono solo a partire dal XIV secolo.

I dati raccolti sono abbastanza numerosi da permettere di trarre delle conclusioni sulla personalità dell'autore, pur nella consapevolezza che, in mancanza di prove documentarie, debbano essere formulate in via del tutto ipotetica.

Chiunque abbia composto il nucleo originario del testo, come si è più volte evidenziato, doveva essere un uomo di buon livello culturale, ma non un erudito, giacché il latino di cui si serve si rivela in più punti scorretto. Commette errori che sono caratteristici dell'area padana, come *silicet* in luogo di *scilicet*, o *sicetur* per *sicetur*, o *terratur* per *teratur*: non si può escludere però che siano da attribuirsi al copista e, ad ogni modo, essi attestano il passaggio dell'opera attraverso l'Italia del Nord.

Non possiamo dire con assoluta sicurezza se si tratti di un laico o di un religioso. È pur vero che nell'introduzione compare la formula *Deo volente*, che è però ben lontana dall'essere espressione di una sentita religiosità.

Si consideri, invece, il prologo, di poco anteriore, di un religioso quale il monaco Teofilo che, nella *Diversarum artium schedula*, si definisce *humilis presbyter e indignus nomine et professione monachi*<sup>51</sup>; si avverte immediatamente quanto diverso sia lo spirito che anima l'autore del nostro prologo, personalità laica, nutrita dalla conoscenza dei classici, ma anche amante delle scienze e delle tecniche; è chiaro che, pur non essendo di fronte a un intellettuale di alto calibro, non possiamo neppure ritenere l'autore un 'umile artigiano' che si limita a trascrivere i procedimenti tecnici di cui viene a conoscenza senza dar loro una sistematizzazione, come normalmente si ritiene avvenga per i ricettari di colore medievali.

Se poi consideriamo le sezioni successive del ms. di Torino, certamente ben più antiche e risaltanti finanche alla tradizione di *Mappae clavicula*, e accogliamo l'ipotesi che il prologo di cui si è discusso fosse pensato come introduzione anche alle successive sezioni, dobbiamo allora ipotizzare che chi ha assemblato questi materiali, tanto eterogenei tra loro, visse in un contesto culturale certamente di grande levatura. Un'ipotesi è quella di ricondurlo al vivace clima culturale che alimentava l'attività delle istituzioni universitarie e delle scuole mediche<sup>52</sup>. Il nostro autore potrebbe essere venuto a conoscenza di interessanti materiali antichi di argomento scientifico-tecnico-alchemico, decidendo di organizzarli in un progetto di più ampio respiro.

---

<sup>49</sup> *DE ARTE ILLUMINANDI*/BRUNELLO 1992, p. 63.

<sup>50</sup> «Redeo ad azurium ultramarinum grossum et non bene lotum, quod teri debet cum quarta parte vel minus salis armoniaci, et postea cum aqua communi vel lixivio non nimis forti» (*DE ARTE ILLUMINANDI*/BRUNELLO 1992, p. 104).

<sup>51</sup> «Theophilus, humilis presbyter, servus servorum Dei, indignus nomine et professione monachi, omnibus mentis desidiam animique vagationem utili manuum occupatione et delectabili novitatum meditatione declinare et calcare volentibus, retributionem coelestis premii!» (TOSATTI 2007, p. 85).

<sup>52</sup> Il grande sviluppo delle università è connesso e preparato da quella che Haskins ha definito la «rinascita del XII secolo», epoca in cui si incrementò l'attività di copia e il numero di manoscritti prodotti, contribuendo a creare un clima favorevole al recupero della cultura classica. Nel XIII secolo filtra in Europa un patrimonio rimasto a lungo dimenticato: cominciano a circolare numerose traduzioni di testi greci, accanto a quelli arabi ed ebraici (HASKINS 1998, pp. 307-331).

Tale elaborazione potrebbe aver preso forma in occasione di una *lectio*, di uno studio sul colore, inquadrando la problematica in una prospettiva filosofica, ma prestando attenzione anche alle implicazioni pratiche di questo tema che, proprio da testi antichi, considerati autorevoli, prende le mosse.

Va fatta in conclusione un'ultima precisazione: è stato possibile, come si è visto, individuare attestazioni di queste ricette sia nel ms. di Maestro Bernardo che nello Pseudo-Savonarola. È verosimile credere che altre attestazioni potranno essere individuate approfondendo le ricerche. Questa è tuttavia già una dimostrazione di come questo trattato dovesse aver avuto una certa diffusione e dunque un'influenza sulla letteratura tecnico-artistica coeva e successiva ed è allo stesso tempo testimonianza di come questo genere di letteratura fosse soggetto ad adattamenti e riletture che, attraverso i secoli, alterassero in maniera più o meno significativa la fisionomia originaria dei testi, la loro destinazione, finanche la loro interpretazione.

Casi come questo di attestazioni di una o più ricette identiche all'interno di testi divesi è prova di come la lettura di tradizioni precedenti venisse piegata ed adattata a esigenze ed interessi mutevoli nel corso del tempo per cui, ad esempio, i medesimi procedimenti inquadrati nell'ambito di una riflessione di ispirazione teorica nel *Liber de coloribus qui ponuntur in carta* confluiscono, adeguatamente selezionati, in un'opera classificabile nell'ambito di un 'ricettario tematico' a opera dello Pseudo-Savonarola nel ms. Cl.II.147.

Per questa ragione si è voluto proporre in questa sede un percorso 'a ritroso' sul testo, che provi a individuarne l'aspetto originario e le sue fonti principali, interrogandosi poi sulle varianti a esso apportate nel corso della tradizione, avvalendosi anche del confronto con altri testimoni, nel tentativo, per quanto parziale, di intendere più correttamente tale genere letterario.

### 3. Trascrizione e note linguistiche

(f. 80v)

**De coloribus<sup>53</sup> qui ponuntur in carta<sup>54</sup>**

Color albus in carta fit de blaca<sup>55</sup> distemperata<sup>56</sup> cum albumine ovi<sup>57</sup>, sine gumma et sine<sup>58</sup> aqua.

Color niger fit de raspatura<sup>59</sup> lebetis<sup>60</sup> cum atramento<sup>61</sup> distemperato simul.

<sup>53</sup> Qui il termine *colores* indica il pigmento, l'agente colorante vero e proprio e non i colori in senso astratto; questo è tipico della letteratura tecnica medievale, come ha dimostrato J. Gage, citando invece come eccezione il libro dello Pseudo Eraclio.

<sup>54</sup> Verosimilmente l'autore utilizza qui, e in tutte le ricette successive, il termine *carta* nel significato di pergamena, come attestato in DU CANGE 1883-1887: «CARTA PECUDINA, CARTA PECUDUM, idem quod Carta membranacea, Italis, *Carta pecora* e *Carta pecorina*, Gall. *Parcbemim*».

<sup>55</sup> DELI: «il termine *biacca* deriva probabilmente dal longobardo 'blaiçh', pallido. Nella lingua italiana compare in Cecco Angiolieri av. 1313; la forma 'biacha': sec. XIV, *El libro aggrà de Serapiom*». FORCELLINI 1805 riporta la voce *cerussa*, come un colore metallico bianco ricavato dal piombo, attestato in Plinio, Vitruvio, Cornelio Celso, Palladio, Faventino. Aggiunge: «It. *biacca*, Fr. *Ceruse*; Ger. *bleinweis*; Angl. *white-lead*». DU CANGE 1883-1887 riporta: «biacca, cerussa, Ital. *Biacca*». Nel corso del Medioevo dunque la voce *biacca* sostituisce progressivamente il termine, di età classica, *cerussa*.

<sup>56</sup> DU CANGE 1883-1887: «DITEMPERARE, diluire, macerare, liquare»; attesta il termine nel *De Architectura* di Palladio.

<sup>57</sup> La voce *albumen*, *inis* è tipica dell'età classica e testimoniata, per esempio, già in Plinio. Tuttavia nel ms. di Torino tale espressione si alterna con *clara ovi*, che DU CANGE 1883-1887 attesta, come sinonimo di albume: «Nostris ab *Albumen*, *Albun* et *Aubun* dixerunt quod nunc *Blanc d'oeuf* nuncupamus», in Miracul. B. Ambrosii Senensis instr. 27. L'alternanza nell'uso di queste due voci è piuttosto frequente nei ricettari medievali.

<sup>58</sup> È possibile che l'espressione *sine* [...] *sine*, sia una corruzione di *sine...sine* attribuibile a un errore del copista; casi analoghi si riscontrano spesso nella letteratura tecnico-artistica, ad esempio nei diversi testimoni di Teofilo.

Color rubeus fit de cenapro<sup>62</sup> distemperato con<sup>63</sup> clara ovi sine alia re.

Color viridis fit de flore<sup>64</sup> eris<sup>65</sup>, ruta<sup>66</sup> et croco<sup>67</sup> distemperatis cum pauca gumma.

Color viridis clarior fit eodem modo sed additur modicum blache.

Color azurri<sup>68</sup>, vel blavus<sup>69</sup>, fit de azzurro posito in vase vitreo cum bono liscivio<sup>70</sup> per unam diem; deinde proiciatur lissivium et tunc terratur et ponatur in alio liscivio; et hoc fiet multotiens donec sit bene clarum, postea distempera cum gumma arabica soluta in aqua.

<sup>59</sup> DU CANGE 1883-1887 riporta come primo significato per RASPARE: «Scrutari, vox italica pro ruspari». Attesta anche l'espressione: «RASPARE NAVES: radere veterem picem iis inhaerentem, radula purgare, ab Italico *Raspere*, vel Hispanico *Raspar*, *Raderes*»; inoltre alla voce RASPA: «a Gallico *Rape*, *Limae species*, *radula*. NIERMEYER 1976 indica: «RASPARE: gratter S. XIII».

<sup>60</sup> Grecismo, dalla forma greca λεβης, λεβητος, che indicava un vaso, in genere in bronzo o in rame, destinato a vario uso, anche come braciere o caldaia. DU CANGE 1883-1887 lo indica come sinonimo di *olla*; FORCELLINI 1805 lo ritiene un termine di origine greca da λεβης, un catino in rame, in cui si raccoglie l'acqua quando si lavano le mani. In Isidoro, *Etymologiarum libri XX*, si legge però che è un vaso da cucina, adatto a cuocere i cibi. CALONGHI 1950 lo indica come una «caldaia di bronzo per cuocere vivande».

<sup>61</sup> Il termine *atramentum* deriva dalla classicità, ed è utilizzato in epoca tardoantica, fino al Medioevo, quando viene progressivamente sostituito dalla voce *encaustum* (poi *incaustum*), cioè 'inchiostro fatto col fuoco'. FORCELLINI 1805 riporta la distinzione classica tra tre tipi di atramento: «*atramentum librarium* seu *scriptorium*, *atramentum sutorium* e *atramentum tectorium*, quod et *pictorium* dici potest».

<sup>62</sup> DU CANGE 1883-1887: «CINABRIUM: Cinnabaris, Gall. *Cinabre*, Ital. *Cinabri*, *Cinabarino* et *Cinabro*»; DELI: «cenabrium» nel latino medievale di Matelica del 1268: SELLA 1965.

<sup>63</sup> L'alternanza delle forme *cum* e *con* fa pensare che l'autore scriva in latino contaminandolo con forme della lingua volgare.

<sup>64</sup> FORCELLINI 1805 dà, tra i significati secondari di *flos*: «hinc flos dicitur de multarum rerum parte eminente ac tenuiore; item de parte priore, pulcriore ac praestantiore». *Flos aeris* per 'efflorescenza del rame' si trova già in Plinio, *Historia Naturalis*, XXVI.

<sup>65</sup> *Flos aeris*, ossia 'verderame'. Nella lingua greca il verderame era detto *ιός* o *ιός χαλκου*, che significa letteralmente 'umore di rame', o anche *ιός ξυστός*, cioè 'umore raschiato', alludendo alla sua manifattura. Nel mondo latino il termine più frequentemente usato era *aerugo*, derivato dalla fusione dei termini *aes* e *ruo*, cioè rame e ruggine. Durante il Medioevo furono numerosissimi i vocaboli usati per definirlo: *viride cupri*, *viride Grecum*, *viride aeris*, *viride ramum*, *viride Hispanicum* etc.

<sup>66</sup> Dal greco *ρῦτη*, si trova già citata da Dioscoride e Galeno. DELI: «av.1320, Crescenzi volgar.; 1300 ca., *Bestiario Toscano* 113; 1305-06, Giordano *Quar.*»; DEIT: «figura nel IX sec. nel *Capitulare de villis* e nell'XI sec. in Macer Floridus». Questa voce non è testimoniata in FORCELLINI 1805, né in DU CANGE 1883-1887, né in NIERMEYER 1976.

<sup>67</sup> Lo zafferano era usato già presso gli Egizi che lo chiamavano *nas* e in Mesopotamia dove era denominato *supur* o *a-zu-pi-ru*. In epoca romana era detto *crocus* o *crocum* e continuò ad essere chiamato così almeno fino alla fine del XIII secolo. La voce 'croco' per indicare lo zafferano è in Virgilio, Plinio etc.; si trova anche con un significato più ampio, nel senso di generico colore giallo, in Virgilio, Ovidio etc. L'attuale termine zafferano si diffuse solo dopo l'introduzione in Europa del vocabolo arabo *zafaran*, nel XIII secolo. Tuttavia il termine 'croco' continuò ad essere utilizzato nella letteratura tecnico-artistica ancora per un certo periodo: figura, ad esempio, nel *De Arte Illuminandi* o nello Pseudo Eraclio, mentre in Cennino troviamo già la forma 'zafferano'. Ci aiuta a fare chiarezza sull'utilizzo del termine *croco* Pietro di S. Omer che afferma: «*Nos crocum, laici vero safran vocant*». Infatti, ancora nel 1485, nel *Libro dei segreti* compilato a Modena da suor Lucia per la badessa Alessandra Boschetti, lo zafferano è definito *crocum*, uso tardo del termine ma giustificato da un contesto conventuale.

<sup>68</sup> *Color azurri* è un termine generico per indicare colori azzurri di varia natura. L'origine di questo vocabolo risale all'antico persiano *lazward* che significa 'azzurro minerale' e più precisamente si riferiva al lapislazzuli, pietra semipreziosa; dal persiano, attraverso l'arabo *lazward* è penetrato in Occidente nella forma greca *λαζούριον* (prima attestazione nel VII secolo), e da qui al latino. È menzionato per la prima volta in medio latino nelle *Compositiones Lucenses*, e in un'epistola di Frotario in cui è riportato un elenco di colori «*ad decorandos pariete*». DU CANGE 1883-1887 lo attesta in Galvano Fiamma, citato dal Muratori.

<sup>69</sup> La voce *blavus* deriverebbe dal germ. *\*blawa-\** *\*blao*, 'biondo', reso con *blavus* nel latino del IV secolo (biavo e biondo): la discordanza fra i due colori (blu e biondo) ha fatto pensare ad una contaminazione con altra radice celtica. Tenendo conto anche delle indicazioni di DU CANGE 1883-1887 («*bavus*, *blavius*, *blouis*: color caeruleum, ex germanico *blaw*, nostri *bleu* dicunt»), sappiamo che *blavus* nel basso latino significava 'celesti'.

<sup>70</sup> La forma *liscivia* o *lissivia* non figura in FORCELLINI 1805, DU CANGE 1883-1887 e NIERMEYER 1976. FORCELLINI 1805 attesta però la forma *lixivia* o *lixivium*: «*dicitur de cinere in aqua cocto*». DELI: «dall'agg. lat.

Nota quod<sup>71</sup> azurum melius servatur in cornu<sup>72</sup> stanneo<sup>73</sup>.

(f. 81r)

Color croceus<sup>74</sup> fit de croco et arstica<sup>75</sup> distemperatis cum gumma arabica, distemperata cum aqua.

Color violateus<sup>76</sup> fit de pecia<sup>77</sup> madefacta in succo, tribus diebus, de torna sole<sup>78</sup> silicet de granis eius, et posita in aqua gummata.

Color braxilis<sup>79</sup> fit de braxili subtiliter raspato con latere<sup>80</sup> ciati<sup>81</sup> vel alio vitro et cum clara ovi bene agitata, posito in scutella vitreata, et tantum ponatur de clara ovi quod capiat dictum

*lixiv(i)am*, sottinteso *cinerem*, cioè il liquido mischiato con la cenere del ranno (*lixa*); *DEIT*: «*lixivia*, da *lixa*, acqua di cenere per il bucato, forse affine a *liquor*, liquore».

<sup>71</sup> La forma *nota quod* potrebbe far pensare che si tratti di una glossa entrata in un momento successivo alla stesura del nucleo primitivo del testo, all'interno del corpo vero e proprio. Peraltro è l'unica ricetta relativa alla conservazione del pigmento e non alla sua preparazione o applicazione: nel prologo l'autore dichiarava la propria intenzione di occuparsi anche di questo aspetto dell'attività del miniatore.

<sup>72</sup> Il termine *cornu* indica, letteralmente, 'corni d'animale' (prevalentemente bue, ma non solo), che venivano utilizzate per contenere liquidi – ad esempio gli inchiostri per scrittura – o polveri. Tuttavia il vocabolo entrò nell'uso, in epoca medievale, come sinonimo di contenitore, recipiente, anche quando è costituito di materiali diversi, come in questo caso. DU CANGE 1883-1887 definisce CORNU: «vas quo bibitur», ma lo intende anche come «atramentarium», ossia il contenitore per inchiostro (atramento), il calamaio. FORCELLINI 1805: «CORNU: de plurimis instrumentis, quae ex cornibus facta, cornua dicta sunt».

<sup>73</sup> *Stagnens* o *stanneus*, 'fatto di stagno'. Attestato già in Plinio e Vitruvio.

<sup>74</sup> Il termine *croceus* significa 'giallo oro' o, ancor meglio, 'color zafferano': l'etimologia è la stessa di *crocum*, 'zafferano', che è infatti il principale ingrediente di questa ricetta.

<sup>75</sup> Il termine *arsica* non è attestato in FORCELLINI 1805, DU CANGE 1883-1887, NIERMEYER 1976, o *DELI*. Il *DEIT* colloca l'origine del termine tra la fine del XV e il XVI secolo e ne riferisce l'uso da parte di Cennini; ipotizza una derivazione «dall'arabo *zarga*, azzurro, chiaro, donde *zarcu* celeste, pallido, spagn. *zarco*, celeste chiaro» sebbene in realtà l'arzica produca un pigmento giallo. Una analoga derivazione dall'arabo *zarda*, 'celeste' è proposta anche dal Battaglia. Il *TLIO* riporta attestazioni in Pegolotti, *Pratica*, XIV pm: «Robbia di Romania, chi vende soldi 1 del centinaio. Arzicco, chi vende denari 6 del centinaio» e in *Stat. Pis.* 1322-51: «Robbia di Romania, paghi chi vende per sensaria per centonaio sol uno. Arzicho, chi vende paghi per centonaio den 6». Brunello ricorda che i Latini chiamavano l'erba guada *erba lutea* o *lutum*, mentre nel Medioevo era nota anche come 'erba di Pulea' (perché coltivata in Puglia), 'erba laccia', 'guaderella', 'molardina luteola', 'bietolina', 'biondella', 'pannella', 'reseda luteola', 'reseda dei tintori' (perché soprattutto utilizzata per tingere tessuti). Il termine 'arzica' si trova soprattutto nei ricettari di area toscana: figura, ad esempio in Ambrogio di Ser Pietro da Siena, nonché in Cennini che, a proposito di tale pigmento, dice: «usasi più in verso Firenze che in altro luogh». Secondo Le Bègue si chiamava 'arzica' anche una terra gialla che potrebbe essere un'ocra; egli inoltre considera (sbagliando) l'arzica un sinonimo di *arzicon*, cioè *arsenicon*, facendo così corrispondere l'arzica all'arsenico. In realtà la vera arzica medievale era solo quella ricavata dal succo della *Reseda luteola*, sebbene l'origine della parola possa derivare dalla corruzione dell'antico termine greco per indicare l'orpimento (scrive Vitruvio: «*auripigmentum quod arsenicon graece dicitur*», VII, 7). C'è chi, come Pasqualetti, si basa su queste prime, tarde attestazioni del termine, per posticipare la datazione del *Liber de Coloribus* (PASQUALETTI 2009, p. LVII).

<sup>76</sup> Sebbene in molti passi del codice la lettera *t* si confonda facilmente con *c*, come del resto è tipico della scrittura gotica, qui si legge piuttosto chiaramente *violateus*, e non *violaceus*. L'interscambiabilità di *t* e *c* è comune davanti alla vocale *i*, diversamente da quanto avviene qui. In Plinio si trova la forma *violaceus*; DU CANGE 1883-1887 riporta: «VIOLATUS, pro *Violaceus*, nostris *Violet*».

<sup>77</sup> DU CANGE 1883-1887 per il termine PECIA o PETIA indica genericamente: «Fragmentum, Frustum, Membrum: nostris *Pieco*».

<sup>78</sup> Il termine *tornasole* non è attestato in DU CANGE 1883-1887, FORCELLINI 1805, NIERMEYER 1976 o *DEIT*. *DELI*: «attestato nel 1599, F. Imperato; prima, ma nel senso di 'girasole' in D. Compagni, ca 1320». Con questo significato lo attesta anche O. Pianigiani. Così anche *TLIO* in Bosone da Gubbio, *Avv. Cic.*, a. 1333: «[...] sempre con reverenza ubidenti, a guisa di quel *tornasole* che sempre le sue foglie aulentissime gira all'uso dei raggi della rota della solare vertude» e in *Chiose falso Boccacio*, *Inf*, 1375: «una pietra preziosa la quale si chiama elitropia, la quale à questa virtù che, intigniendola nel sugo di un'erba che si chiama *tornasole* [...]». Brunello ricorda che il tornasole viene talvolta citato nelle ricette come *folium*, il cui etimo si può forse far derivare dal fatto che le pezzuole, impregnate del succo di questa pianta, si conservassero tra le pagine (*folia*) di un libro. Sebbene questo pigmento ricavato dalla *Crozofoera tinctoria* sia citato nei più antichi manoscritti, è soltanto nel XIV secolo che viene indicato con il termine «*torna-ad-solem*» o tornasole, forse per la prima volta nel *De Arte illuminandi*, la cui datazione tuttavia si potrebbe anticipare, come si è già detto, già al secolo precedente.

braxile et non ultra. Deinde saliatum cum pulvere aluminis de glacie vel de rocca<sup>82</sup>, sicut salitur cibus cum sale, et sic ponatur ad solem tribus diebus et nocte, cooperiatur et, si vis diutius custodire, coletur et proiciatur fex vel custodiatur; et illud collatum<sup>83</sup> servetur ad solem in paraxide<sup>84</sup> et istud quod remanet siccum in paraxide gubernetur, quia valet toto anno, et istud siccum distemperetur cum aqua pura recente<sup>85</sup>.

Color rosete<sup>86</sup> fit de braxili preparato hic ante<sup>87</sup> ad solem, antequam velimus ipsum custodire, deinde recipe testas<sup>88</sup> ovorum mundas et pone eas ad solem ut bene siccantur et, cum fuerint bene sicce, pone eas super lapidem et eas tere fortiter ut fiant pulvis. Istum pulverem pone cum aqua braxilis collata in uno foramine facto in uno latere novo, in quo exsiccabitur cito, deinde fac pillulas et serva.

Color rosete alio modo fit de braxili raspato cum vitro et cocto cum aceto fortissimo donec fiat rubeum, deinde colletur, cui addatur aliquantulum calcis<sup>89</sup> albe et coquatur donec sit spissum et ponatur super lapidem et fac pillulas et serva.

Color indicus<sup>90</sup> fit de succo mori<sup>91</sup>, sicut<sup>92</sup> de granis de tornasole, cum petia madefacta in dicto succo ita quod stet ibi tribus diebus, deinde disicetur ad solem; postea ponatur in aqua gummata cum fuerit opportunum.

<sup>79</sup> Il termine *braxilis* o 'brasile' deriva dal nome arabo che designa questo legno (*Cesalpinia Sappan*), *albakam* o *bacam* o *bresil*; quest'ultima denominazione è nata probabilmente dal contatto degli Arabi con i Portoghesi per i quali *braxa* significa 'rosso', 'fuoco'; più tardi il termine ha dato il nome al vasto territorio americano oggi chiamato Brasile, proprio per l'abbondanza di tale pianta presente in quella regione. DU CANGE 1883-1887 indica: «BRASIL, BRASILIUM; BRESILLUM, Brasilicum lignum, vel coccum infectorium, color ruber» Attesta anche le forme «Brasile, braxillum»

<sup>80</sup> *Latus, lateris*: mattone, da cui l'aggettivo *latericius*, laterizio, fatto di terracotta o di mattoni.

<sup>81</sup> FORCELLINI 1805: *CYATUS*: «est genus vasis quod in conviviis bibendo inserviebat. Dal greco *kyathos*, coppa.»

<sup>82</sup> Qui *vel* conserva il valore disgiuntivo e significa 'o', 'oppure'; l'autore intende dire che si può utilizzare allume di rocca oppure allume glaciale, intendendo con questi termini due differenti sostanze. In realtà l'allume aveva nel Medioevo molti nomi diversi, poiché poteva presentarsi sotto vari aspetti. Ad esempio nel *De Arte Illuminandi* si parla di *alumine zucarino*, che ha la stessa composizione chimica dell'allume di rocca, ma che si presentava, a differenza di questo, in cristalli minuti, facendo così pensare allo zucchero. Altri nomi con cui veniva chiamato l'allume sono 'allume scagliolo', 'allume corda', 'allume piuma', 'allume di foglia', ma chimicamente si trattava sempre dello stesso composto, solfato doppio di alluminio e potassio. Qui la forma *aluminis de glacie* trova una corrispondenza nel *Liber colorum*, ms. Ambrosiano D 437 Inf. in cui si parla di *alumen glatie*.

<sup>83</sup> FORCELLINI 1805 attesta solo la forma *colare* in Columella, Plinio, Palladio, ecc.; DU CANGE 1883-1887 attesta anche la forma *collare* nel significato di 'colare', in *Stat. Avellane ann.*, 1496.

<sup>84</sup> La voce *paraxide* non è attestata in FORCELLINI 1805; DU CANGE 1883-1887 attesta *parassis* o *parasis*, il primo in «Charta ann. 1263, apud Muratori antiquit Ital med.», il secondo in «Invet. Ann. 1361 ex Tabul D. Veneciae».

<sup>85</sup> Una stretta analogia si può individuare tra questa ricetta e quella contenuta nel *Liber Colorum*, ms. Ambrosiano D 437 Inf.: *Ad faciendum braxile*.

<sup>86</sup> *Rosetta*. Il termine non è attestato nei principali vocabolari di lingua latina.

<sup>87</sup> *Hic ante*: si riferisce alla ricetta precedente

<sup>88</sup> La voce *testa* significa, nel latino tardo, 'vaso di terra', 'conchiglia', 'guscio', passando poi, nel linguaggio parlato, ad indicare il capo, la testa e soppiantando così la forma *caput*.

<sup>89</sup> Brunello attesta il termine *calx* ad indicare vari colori; *calx de ostrica*: un bianco avorio ottenuto calcinando conchiglie marine e polverizzandole; *calx veneris*: sinonimo di verderame; *calx saturni*: sinonimo di minio; *calx martis*: giallo di ferro. È evidente però che in questa ricetta l'autore faccia riferimento all'acqua di calce.

<sup>90</sup> *Indicum*, dal greco *Ἰνδικόν*. FORCELLINI 1805 lo attesta già in Plinio, *Historia Naturalis*, XXXIII.

<sup>91</sup> Nel testo «*mo?sit*», di non chiara interpretazione. L'abbreviazione *moi* può intendersi in più modi: più probabilmente si tratta dell'abbreviazione di *morum*, *i*, cioè il frutto del rovo (*Rubus fruticosus*), che veniva utilizzato per ottenere una tinta analoga a quella del tornasole. Molto debole l'ipotesi che sia abbreviazione per *morella*, (quest'ultima è solitamente utilizzata per produrre pigmenti verdi e non azzurri). In questo caso l'autore distinguerebbe la morella dal tornasole, che infatti cita subito dopo. Attualmente le due piante vengono distinte, intendendo per 'tornasole' la *Crocofoera tinctoria* e, invece, per 'morella' il *Solanum niger*. THOMPSON 1956 tuttavia non concorda, sostenendo che 'morella' fosse l'altro termine con cui si era soliti indicare il tornasole. A questo proposito egli indica in dettaglio i diversi nomi dati a questo pigmento: *torna-ad-solem*, *solsequium*, *folium heliotropium*, *morella*. È inoltre possibile che il senso proprio di questa abbreviazione non fosse del tutto chiaro neppure al copista cinquecentesco, che potrebbe aver contribuito alla corruzione del testo.

(f. 81v)

Color viridis fit de succo morelle<sup>93</sup> cum pauca terra de creta<sup>94</sup>; trita<sup>95</sup> super lapidem et, si desicetur, potest servari diu.

Color alius viridis fit ex<sup>96</sup> indico ac auripigmento simul tritis et cum vino distemperat<sup>97</sup> et servatur in vase ereo et bullium<sup>98</sup> in eo ter cum mele crudo. Nota quod utile est ad omnes colores quod ipsi colentur in pecia.

Color auri et dicitur aurum musicum<sup>99</sup> cum quo scribi potest sicut cum atramento<sup>100</sup>, et non debet teri sed ponitur in cornu cum aqua gummata. Recipe stamni uncias II, liquefiat, et super ipsum pone argenti vivi<sup>101</sup> unciam I et misce fortiter, deinde adde sulphuris vivi pulverizati unciam I, salis armoniaci triti uncias II; omnia misce et pone in urinali<sup>102</sup> et urinale ponatur in olla cum cineribus sub quo<sup>103</sup> fiat ignis per unam diem, deinde infrigidetur<sup>104</sup>.

Color aureus fit de auripigmento et croco distemperatis cum fele capre.

Color viridis fit de gipso<sup>105</sup> combusto, distemperato cum succo morelle.

Color litere lucentis de nocte fit de fele tartuce<sup>106</sup>.

<sup>92</sup> Anche l'abbreviazione *sit'* non è di chiara interpretazione: è possibile che sia un'abbreviazione per *sicut*, 'così come'.

<sup>93</sup> Il termine *morella* è un grecismo, attestato per la prima volta nel *Botanicus* di San Gallo (cod. 217 del IX secolo); il pigmento compare con questo nome in Eraclio e in Teofilo; il Battaglia lo attesta più tardi nel *Volgarizzamento del trattato di Pietro Ispano sulla cura degli occhi*, prima metà del XIII secolo *DEIT* fa derivare la voce dal latino tardo *morella*, da cui verrebbero il «fr. *morelle*, prov. *maurella*, catal. *morella*». Merrifield, a proposito dei primi due libri di Eraclio scrive che «must have been written by a person who abtually spoke Italian or French, because the *Solum Nigrum* is not known by the name of Morella or Morelle, except in the countries where the Italian and Frenche languages are spoken» (MERRIFIELD 1849, I, p. 200). Si tratta di un aspetto linguistico che può considerarsi indicativo nello stabilire l'area geografica di provenienza dell'autore.

<sup>94</sup> Nel testo la voce è *decreta*: è assai improbabile, a queste date, che con tale termine l'autore intendesse 'setacciata'; più credibile invece che la lezione originaria fosse *de creta*, precisando così che la terra cui l'autore fa riferimento è proprio la creta.

<sup>95</sup> La forma latina *trita* si presta ad una duplice interpretazione: potrebbe trattarsi di un imperativo, 'trita!', oppure di un participio passato, 'tritata'. La prima ipotesi è plausibile, poiché la punteggiatura non è chiara, sebbene sia meno probabile. In entrambi i casi il senso ultimo del procedimento descritto resta invariato.

<sup>96</sup> *Fit ex* è una variante rispetto alla forma *fit de* usata fino a qui.

<sup>97</sup> Nel testo si legge *distemperatus*, ma si tratta probabilmente di un participio concordato con *tritis*.

<sup>98</sup> *Bullium. sic*

<sup>99</sup> Il termine *aurum musicum* – o *aurum musivum* o *aurum pictorum* – dato a questo pigmento, deriva dal suo utilizzo per dorare le tessere dei mosaici; in seguito venne utilizzato ampiamente in miniatura non tanto per dipingere, quanto per imitare l'oro dei fondi o per fare scritte di aspetto aureo. Più difficile risalire all'origine del termine *porporina*, sinonimo di oro musivo, non avendo alcuna somiglianza con la porpora, che ha colore variante dal rosso al viola carico e che è un pigmento di tutt'altra natura. Esso compare intorno al XIV secolo, come *color purpurinus*, passando poi in 'porporina'.

<sup>100</sup> Qui il termine *atramentum* è utilizzato per indicare non un generico pigmento nero, ma un vero e proprio inchiostro destinato alla scrittura.

<sup>101</sup> L'*argentum vivum*, 'argento vivo' è, ovviamente, il mercurio: questo nome deriva dal fatto che questo metallo, a temperatura ambiente, si presenta sotto forma di liquido, di colore argenteo ('argento'), mobilissimo ('vivo').

<sup>102</sup> Il termine *urinale* è attestato solo con il significato di pitale, orinale in DU CANGE 1883-1887: «URINALE, URINALUS, Matella, Gall. *Urinal. Urinale, Urinarium, matella*, in Gloss. MSS. apud Vossium lib. 3 de Vitiis serm. Cap 56 ann.1351».

<sup>103</sup> *Quo* sembrerebbe riferirsi, dal punto di vista grammaticale, a *urinale*, ma nel processo descritto è la pentola che viene sottoposta al fuoco.

<sup>104</sup> Una stretta analogia si può individuare tra questa ricetta e quella contenuta nel *Liber colorum*, testimoniato nel ms. Ambrosiano D 437 Inf. e nel ms. Oxford Canonici 128 Misc.: *Ad faciendum purpurinam*.

<sup>105</sup> Il gesso deriva il suo nome dalla parola greca, γύψος, che indica il minerale calcinato. La voce *gypsum* appartiene già al latino classico: FORCELLINI 1805 la attesta nella *Naturalis Historia* di Plinio.

<sup>106</sup> La forma *tartuce* per 'tartaruga' non figura in FORCELLINI 1805, che riporta solo *testudo*; DU CANGE 1883-1887 invece riporta le varianti *tartufa*, *tartuga*, *testudo*. A. Prati ipotizza che il termine italiano 'tartaruga' si sia sviluppato con l'introduzione dell'antisuffisso - ar - rispetto alla più antica forma *tartuca*.

Color alius litere lucentis de nocte fit et<sup>107</sup> non in die. Recipe fel canis, lignum sambuci putridi, vel radice eius vel salicis, et vermiculos de nocte lucentes et sumas piscis<sup>108</sup> de nocte lucentis<sup>109</sup> et albumen ovi; omnia simul distempera et scribe.

Color alius ad idem. Recipe vermiculos de nocte lucentes et fac oleum ad ignem et misce cum argento vivo et scribe<sup>110</sup>. Fit autem oleum predictum<sup>111</sup> sic: pone vermes in urceolo<sup>112</sup> et calefac ad ignem donec bulliant, et liquor egrediens misceatur cum argento vivo.

(ff. 81v-82r)

Nota quod<sup>113</sup> ex duobus vel pluribus possunt fieri diversi colores compositi secundum plus et minus.

(f. 82r)

Folium auri<sup>114</sup> applicatur in carta sic: recipe gipsi et boli armeni ana.<sup>115</sup>, vel minus de bolo armeno, terantur subtiliter et distemperentur cum <c>olla<sup>116</sup> subtili et modico cerumine<sup>117</sup>

<sup>107</sup> L'espressione *fit* è sottolineata nell'originale e così viene riportata. È possibile che questa parola sia stata inserita da un copista nella tradizione – forse per confusione con la ricetta soprastante che è identica fino a questo punto (*Color litere lucentis de nocte fit de [...]*) – e che, all'atto della trascrizione di questo manoscritto, il compilatore, accortosi dell'errore abbia usato tale sottolineatura con valore di espunzione.

<sup>108</sup> *Piscis* sta per *pisces*.

<sup>109</sup> *Lucentis* sta per *lucentes*.

<sup>110</sup> È possibile che il dettato originale della ricetta terminasse qui e che un compilatore della tradizione, nel trascriverla, abbia avvertito l'esigenza di spiegare come ottenere l'olio di cui si parla ed abbia dunque inserito questa glossa esplicativa che è poi divenuta parte integrante del testo.

<sup>111</sup> *Predictum*, ovvero *praedictum*. Nel significato di 'premettere', è attestato in Seneca, Velleio Patereulo, Plinio, Columella, Quintiliano.

<sup>112</sup> *Urceolus*: diminutivo di *urceus* (o *orceus*). FORCELLINI 1805 indica in *Gloss. Labb.* le varianti *urciolus*, *orciolus* e anche *orciolum* (neutro); tuttavia cita ad esempio autori che prediligono la forma *urceolo*: Plinio, Columella, Marziale, Orazio. DU CANGE 1883-1887 attesta *urceolus* in Falcando (citato da Muratori) e aggiunge: «Orceolus in veteri Charat plenariae securitatis, exarata sub Justiniano, apud Brissonium».

<sup>113</sup> La forma *nota quod* compare in moltissime note nei margini del codice. Ne deduciamo che anche questa nota potrebbe essere stata posta, in un primo momento, a margine delle ricette e, più tardi, confluita nel corpo principale. È visibilmente posteriore rispetto alla primitiva ossatura del testo e ciò è evidente non solo dall'alterità della forma, ma anche del contenuto, poiché sembra riecheggiare una riflessione aristotelica («gli altri che ne derivano per mescolanza, secondo il più e il meno, generano una gran varietà di colori»), analoga allo spirito che anima il prologo.

<sup>114</sup> L'espressione *folium auri* è tipicamente classica e stupisce rinvenirla in una fonte tecnica di età medievale. Al contrario la forma *petalum auri* è tipicamente mediolatina, la cui corrispondente voce greca è χρυσου πέταλον. Per citare solo alcuni manoscritti medioevali di argomento tecnico-artistico in cui figura l'espressione mediolatina *petala*, si ricordino: *Compositiones ad tingenda musiva*: «De tinctio petalorum»; *Mappae clavicula*: «Tinctio stagnae petalae»; *Schedula* di Teofilo: «De modo colorandi tabulas stagnaeas [...]»; *De coloribus et artibus Romanorum* di Eraclio: «De deauratura petulae stagni», etc.

<sup>115</sup> *an.*, abbreviazione di *ana.*, cioè 'in egual misura'. Questa espressione deriva, secondo le indicazioni del *DELI*, dal greco ἀνά, con valore distributivo ed è attestato già nel latino tardo e in quello medievale. *DISC* ricorda che «*ana* avverbiale-preposizionale, con significato distributivo» è documentato nelle carte amalfitane dal 922 e sottolinea che «si ha la prova che l'uso di *ana* era ben radicato nel linguaggio dei curiali (e dei notai), forse prima che in quello di medici ed alchimisti». Emblematica è la definizione del termine data da Francesco Redi (avanti 1698): «è un termine proprio delle ricette medicinali, col qual termine, o particola, i medici vogliono dire che delle cose, ovvero ingredienti mentovati, se ne deve prendere uguale quantità o peso».

<sup>116</sup> Nel codice si legge *olla* e non *colla*. È qui visibile un grossolano errore da parte del copista (si tratti dell'autore materiale di questo manoscritto o, più probabilmente, di un copista della tradizione), che scrive *olla* in luogo di *colla*.

<sup>117</sup> *Cerumine*: l'etimologia del termine deriva da *cera*; la forma *cerume* tuttavia non è attestata né da FORCELLINI 1805, né da DU CANGE 1883-1887, né da NIERMEYER 1976.

auris ita quod sit subtile. Deinde cum penello<sup>118</sup> ponatur ubi vis et dimittatur siccari et, cum vis ponere folium auri, pone sub eo collam subtilem tepidam, deinde pone folium et dimitte donec siccetur, et tunc calca modicum cum pecia alba et munda, duplicata vel multiplicata; deinde frica cum dente porci silvestris ita quod bene sit planum folium.

Color canardinus<sup>119</sup>. Recipe calcem muri antiqui et pauca grana thuris<sup>120</sup> et fac primo quod grana thuris morentur in clara ovi bene agitata, per diem et noctem, deinde incorpora cum calce predicta subtiliter et cola et in umbra excica.

Ad extrahendum<sup>121</sup> oleum de carta. Recipe cinerem de sarmentis et de stipitibus fabarum et pone hunc pulverem tepidum in carta et rinova pulverem bis et tertia vice; dimitte per diem et noctem vel plus firmatus libro clauso.

Ad extrahendum sepum<sup>122</sup> de carta. Recipe peciam albam et pone super sepum, vel aliam pinguedinem<sup>123</sup>, et super peciam pone subtilissimum pulverem gipsi calidum, et super gypsum pone aliam peciam et claude librum<sup>124</sup>.

Ad extrahendum ignem de carta. Recipe peciam albam et pone super cartam ex utraque parte, et dimitte donec carta humida fiat; postea tolle peciam et distende cartam et claude librum<sup>125</sup>.

Ad extrahendum ceram de carta<sup>126</sup>, si transivit ex utraque parte, calefac duas tegulas<sup>127</sup> non multum et super pone; deinde firma librum parva hora, idem fac in papiro<sup>128</sup>.

<sup>118</sup> *Penello*. DELI: la forma *penellum* sarebbe diminutiva di *penis*, ‘coda’. FORCELLINI 1805 attesta la voce «*penicillus*: est instrumentum pictorum inducendis coloribus (It. *Pennello*; Fr. *Pinceau*; Hisp: *Pincel*; Germ *Pinset*; Angl. *A painter’s pencil*)».

<sup>119</sup> Il termine *canardinus* è di difficile interpretazione e l’intera ricetta è piuttosto complessa. Il vocabolo *canardinus* non figura nei principali vocabolari della lingua latina. Non è possibile considerare il termine ‘canardino’ come variante di ‘canarino’ che indica, nella lingua italiana, sia l’uccello dal piumaggio giallo, che un colore giallo chiaro. Infatti l’etimo del vocabolo canarino sarebbe da ricondurre alla provenienza di questo stesso animale dalle isole Canarie, da dove fu importato in Europa a partire dal XVI secolo, per il suo soave canto. È dunque ovvio che l’autore della ricetta non stesse pensando a quell’animale e a quel colore, poiché il *Liber de coloribus diversarum rerum* ha chiaramente un’origine antecedente all’introduzione dell’animale in Europa. È possibile invece che tale voce sia da intendersi come una variante o deformazione di *candidus*, candido, o *candidulus*, *candidinus* etc. Si tratta verosimilmente di un pigmento biancastro poiché prodotto con calce di muro vecchio, incenso e chiara d’uovo.

<sup>120</sup> Il vocabolo *thus*, *thuris* è utilizzato nel latino classico per indicare l’incenso e viene sostituito dalla voce dotta *incensum* più tardi, nel latino ecclesiastico del III secolo d.C. È interessante il fatto che l’autore del manoscritto si serva di un termine classicheggiante, ormai in disuso, per dare una connotazione letteraria, ‘dotta’ al suo testo, in continuità, sotto questo aspetto, con le ambizioni mostrate nel prologo.

<sup>121</sup> Ad + gerundio è forma più elegante di *quomodo extrahitur*, che compare in un’analoga ricetta attestata nella tradizione di Maestro Bernardo (nel ms. Ambrosiano D 437 inf. così come nel ms. Oxford Canonici 128 Misc.). Inizia qui una serie di cinque ricette derivanti certamente da una medesima fonte.

<sup>122</sup> La forma *sepum* è equivalente a *sebum*. Forcellini riporta le due varianti *sebum* e *sevum* («*sebum*, an *sevum* rectius scribatur, non facile dixerim. “B” enim et “V” valde cognata sunt et invicem trasmutantur “V” litteram “B”»), mentre non riporta affatto la forma *sepum*. In DU CANGE 1883-1887 si trova «*sepum*, ita dicitur vulgo quod olim *sebum* (Joh. De Janua)».

<sup>123</sup> *Pinguedo*: sostanza oleosa negli animali e altre cose. DU CANGE 1883-1887 l’attesta in *Capitolari Aquisgran. Ann.817*, FORCELLINI 1805 già in Plinio.

<sup>124</sup> Come già detto, questa ricetta è comune alla tradizione di Maestro Bernardo (ms. Ambrosiano D 437 Inf. e ms. Oxford Canonici 128).

<sup>125</sup> Anche questa ricetta è comune alla tradizione di Maestro Bernardo (ms. Ambrosiano D 437 inf. e ms. Oxford Canonici 128 Misc.).

<sup>126</sup> A questa ricetta non ne corrisponde una analoga nella tradizione di Maestro Bernardo (né nel ms. Ambrosiano D 437 inf. né nel ms. Oxford Canonici 128 Misc.), dove invece figura una ricetta per eliminare l’acqua da un foglio.

<sup>127</sup> Il termine *tegula* è mediolatino, attestato, nell’ambito della trattatistica tecnico-artistica, tanto in Eraclio («[...] *inde super tegulam levius planabis* [...]») che in Teofilo («[...] *pone super eam tegulam humidam* [...]»), a proposito della politura dei brunitoi. ERACLIO/GARZYA ROMANO 1996 traduce semplicemente ‘tegola’. FORCELLINI 1805 dà al termine il significato dell’italiano ‘tegola’, ma aggiunge: «*traslate refertur ad alia ob similitudinem*».

<sup>128</sup> Qui il termine *papiro* è da intendersi probabilmente come ‘carta’, ossia carta di stracci, laddove la voce latina *carta*, come si è detto, indica con ogni probabilità la pergamena.

(f. 82v)

Ad coniungendum duas cartas vel cartam<sup>129</sup> fractam. Recipe gummam alicuius alboris et claram ovi et lac fici et simul misce; deinde cartam, vel cartas, subtiliter raspa et de predicta colla vel liquore ex utraque parte inunge, et simul coniunge et plana et librum calca et claude.

#### 4. Traduzione

##### **I colori che si pongono sulle carte**<sup>130</sup>

Il colore bianco per dipingere sulle carte si fa di biacca stemperata con albume d'uovo, senza gomma e senza acqua.

Il colore nero si fa dalla raschiatura della caldaia con atramento stemperato insieme.

Il colore rosso si fa di cinabro stemperato con chiara d'uovo senza nient'altro.

Il colore verde si fa di efflorescenza di rame, ruta e zafferano stemperati con poca gomma.

Il colore verde più chiaro si fa nello stesso modo ma si aggiunge un poco di biacca.

Il colore azzurro, o blu, si fa di azzurro posto in un contenitore vitreo con della buona liscivia per un giorno; poi sia gettata via la liscivia e allora sia triturato e sia posto in altra liscivia; e ciò sarà fatto più volte finché sia ben chiaro e poi stempera con gomma arabica sciolta in acqua.

Nota che l'azzurro si conserva meglio in un contenitore di stagno.

Il colore giallo zafferano è fatto di zafferano e arzica stemperati con gomma arabica, stemperata con acqua.

Il colore violaceo si fa da una pezza intrisa, per tre giorni, nel succo di tornasole, naturalmente dei suoi semi, e posta in acqua gommata.

Il colore brasil si fa di legno brasil raschiato finemente con un frammento di terracotta o con altro pezzo di vetro e posto in una scodella vitrea con chiara d'uovo ben agitata, e si applica chiara d'uovo tanto quanto detto brasil ne assorba e non oltre. Poi sia salato con polvere di allume glaciale o di rocca, come si sala il cibo col sale, e così sia posto al sole per tre giorni e (tre) notti, sia coperto e, se vuoi conservar(lo) più a lungo, sia filtrato e il residuo sia gettato via oppure sia conservato; e quello colato sia mantenuto al sole in una pisside e questo che rimane secco sia conservato nel contenitore poiché è efficace per tutto l'anno, e questo secco sia stemperato con acqua pura e fresca.

Il colore rosetta si fa di brasil preparato come detto prima al sole, prima di volerlo conservare, allora prendi gusci d'uova, pulisci(li) e mettili al sole affinché si asciughino bene e, quando sono ben asciutti, ponili sopra la pietra e triturali con forza affinché diventino polvere. Poni questa polvere insieme ad acqua di brasil colata in un incavo fatto in un mattone nuovo, nel quale si asciugherà rapidamente, poi fanne pillole e conserva(le).

Il colore rosetta si fa in un altro modo dal brasil raschiato col vetro e cotto con dell'aceto fortissimo finché diventi rosso; poi sia colato (e) a questo sia aggiunto un pochino di calce bianca e sia cotto finché diventi spesso e sia posto sopra la pietra e fanne pillole e conserva(le).

Il colore indaco si fa da succo di mora, o di semi di tornasole, con una pezza intrisa nel detto succo così che vi stia per tre giorni, poi sia fatto asciugare al sole; poi sia posto in acqua gommata quando sarà opportuno.

Il colore verde si fa dal succo di morella con poca terra di creta; trita sopra la pietra e, se è fatta seccare, può essere conservata a lungo.

Un altro colore verde si fa dall'indaco e dall'orpimento tritati insieme e stemperati con vino ed è conservato in un vaso di rame e bollito in questo per tre volte con miele crudo. Nota che è utile a tutti i colori che essi siano colati in una pezza.

Il colore aureo è anche detto oro musivo con il quale è possibile scrivere come con l'inchiostro, e non deve essere macinato ma è posto in un cornetto con acqua gommata.

---

<sup>129</sup> Qui il termine *carta* può avere il valore di 'pergamena' e, più genericamente, di 'foglio, carta' (due facciate).

<sup>130</sup> Il termine 'carta' è verosimilmente usato nel senso più ampio di 'supporto per la scrittura', carte.

Prendi due onces di stagno, fondi(lo), e poni sopra ad esso un'oncia di argento vivo e mescola con forza, poi aggiungi un'oncia di zolfo vivo polverizzato, due onces di sale ammoniaco tritato; mescola il tutto e poni in un urinale e l'urinale sia posto in una pentola con ceneri sotto cui sia fatto il fuoco per un giorno poi sia fatto raffreddare.

Il colore oro si fa dall'orpimento e zafferano stemperati con fiele di capra.

Il colore verde si fa di gesso cotto stemperato col succo di morella.

Il colore per scrittura lucente di notte si fa dal fiele di tartaruga.

Un altro colore per scrittura lucente di notte e non di giorno. Prendi fiele di cane, legno di sambuco putrido, o radici di esso oppure di salice, e piccoli vermi lucenti di notte e prendi pesci lucenti di notte e albume d'uovo, stempera tutto insieme e scrivi.

Un altro colore per lo stesso scopo. Prendi piccoli vermi lucenti di notte e fai un olio al fuoco e mescola con argento vivo e scrivi. Invece si fa così l'olio suddetto: poni i vermi in un orciolo e scalda al fuoco finché non bollono, e il liquido eccedente sia mescolato con argento vivo.

Nota che da due o più (colori) possono essere fatti diversi colori composti secondo il più e il meno.

La foglia d'oro si applica sulla carta così: prendi in ugual quantità gesso e bolo armeno o meno di bolo armeno, si trituri minuziosamente e si stemperi con colla sottile e poco cerume d'orecchio in modo che sia fine. Poi col pennello sia posto dove vuoi e sia lasciato seccare e, quando vuoi stendere la foglia d'oro, poni sotto ad essa la colla fine e tiepida, poi stendi la foglia e lascia(la) finché si asciughi, e allora pigia un poco con una pezza bianca e pulita, piegata in due o più volte; poi sfrega con dente di maiale selvatico in modo che la foglia sia ben piatta.

Colore canardino. Prendi calce di muro vecchio e pochi grani di incenso e innanzi tutto fai che i grani d'incenso si spegneranno in chiara d'uovo ben agitata, per un giorno e una notte, poi incorpora con la calce suddetta minuziosamente e filtra e secca all'ombra.

Per togliere l'olio dalla carta<sup>131</sup>. Prendi cenere di ramoscelli e gambi di fava e poni questa polvere tiepida sulla carta e rinnova la polvere per due o tre volte in successione; lascia per un giorno e una notte o di più a libro serrato.

Per togliere il sego dalla carta. Prendi una pezza bianca e poni(la) sopra il sego, ovvero sopra altro grasso, e sopra alla pezza poni una sottilissima polvere calda di gesso, e sopra al gesso poni un'altra pezza e chiudi il libro.

Per togliere il fuoco dalla carta. Prendi una pezza bianca e poni(la) sopra la carta da entrambe le parti e lascia(la) finché la carta non diventi umida; poi toglia la pezza e distendi il foglio e chiudi il libro.

Per togliere la cera dalla carta, se è passata da entrambe le parti, scalda due piastre non a lungo e poni(le) sopra: poi chiudi il libro per un'ora scarsa, fai lo stesso sul «papiro»<sup>132</sup>.

Per unire due carte o un foglio rotto. Prendi della gomma di qualunque albero e chiara d'uovo e latte di fico e mescolali insieme; poi raschia minuziosamente il foglio, o i fogli, e spalma su entrambe le parti la suddetta colla o liquido, e unisci(li) insieme e spiana e pigia il libro e chiudi(lo).

---

<sup>131</sup> Nella traduzione si conserva la voce 'carta' sebbene l'autore probabilmente si riferisca alla pergamena.

<sup>132</sup> Nella traduzione si è preferito conservare il termine 'papiro', sebbene l'autore con ogni probabilità non si riferisca al papiro ma alla carta di stracci, in alternativa alla pergamena.

## APPENDICE

### *Descrizione del ms. 1195 della Biblioteca Nazionale di Torino*

Il codice è stato parzialmente danneggiato nell'incendio che colpì la Biblioteca di Torino nel 1904 e il suo attuale aspetto è il prodotto di una campagna di restauri promossa dal laboratorio di restauro della Biblioteca negli anni 1979-80, dopo un primo provvisorio intervento post incendio. Si può definire con certezza solo l'originale misura dell'altezza dei fogli, pari a mm 322; più difficile stabilire la larghezza originaria delle carte: l'attuale pagina di restauro misura in larghezza mm 224, dalla legatura fino al punto inferiore del margine destro, dove il foglio originale si conserva integralmente (mentre appare più consunto nella parte superiore del margine destro stesso).

La legatura è moderna, probabilmente risalente al restauro, e misura mm 233 per 333.

Il codice è composto di 119 carte, delle quali 113 costituiscono il testo vero e proprio e sono precedute da altre 6 contenenti l'indice, opera della medesima mano e privo di numerazione originaria ma recante numerazione di restauro. Un'ulteriore carta in formato ridotto contenente appunti ed abbozzi è stata inserita prima dell'indice e misura mm 154 x 240. A ciò si debbono aggiungere 2 carte di guardia in apertura e 2 in chiusura, omogenee tra loro, ma diverse dal tipo di carta costituente il manoscritto originale e quindi, probabilmente, inserite in occasione del restauro.

Non si evidenzia traccia di filigrane, né di timbri o di note di possesso.

Il manoscritto presenta due numerazioni, entrambe poste sul recto di ciascuna carta: in alto, a destra, l'originaria numerazione in cifre arabe, fatta con il medesimo inchiostro con cui è redatto il testo; in basso, a sinistra, un'altra numerazione, anch'essa in cifre arabe, ma eseguita a matita in occasione del restauro. Si verifica uno 'slittamento' nella numerazione di restauro rispetto all'originale, poiché quella di restauro numera le carte includendo anche l'indice (mentre usa una cifra romana -I- per il foglio di appunti iniziale); al contrario, la numerazione originaria mette il numero '1' a partire dal testo vero e proprio, cioè dall'*Incipit liber qui dicitur textus alchimiae*, escludendo così l'indice che non possiede numerazione originaria.

Anche l'attuale fascicolazione sembra essere frutto del restauro; tuttavia può fornire qualche utile indicazione. Il codice si articola in 13 fascicoli. Il primo fascicolo conserva la carta contenente gli abbozzi (I) e le carte 1-6 dell'indice. Queste ultime sono costituite di 3 bifogli inseriti l'uno dentro l'altro, a loro volta fascicolati all'interno di un bifoglio 'atipico', che è la piccola carta contenente abbozzi; il tutto costituisce un quaternione in cui manca la settima carta. I fascicoli dal secondo al dodicesimo hanno un'identica struttura in quinioni (5 bifogli). L'ultimo fascicolo contenente le carte dalla 111 alla 113 è costituito di 2 bifogli inseriti l'uno dentro l'altro, di cui però manca la prima carta.

## BIBLIOGRAFIA

### Banche dati, dizionari, enciclopedie

CALONGHI 1950

F. CALONGHI, *Dizionario della lingua latina*, Torino 1950.

DEIT

*Dizionario enciclopedico italiano Treccani*, Roma 1970, consultabile al sito <http://www.treccani.it/enciclopedia/tag/dizionario-enciclopedico> <ultimo accesso 31 marzo 2016>.

DELI

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

DISC

F. Sabatini, V. Coletti, *Dizionario italiano*, Firenze 1997, consultabile al sito [http://dizionari.corriere.it/dizionario\\_italiano](http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano) <ultimo accesso 31 marzo 2016>.

DU CANGE 1883-1887

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

FORCELLINI 1805

E. FORCELLINI, *Lexicon Totius Latinitatis*, I-IV, Padova 1805 (edizione originale 1771), consultabile al sito <http://archiviodistatotorino.beniculturali.it/Site/index.php/it/lexicon-totius-latinitatis> <ultimo accesso 31 marzo 2016>.

NIERMEYER 1976

J. F. NIERMEYER *et alii*, *Mediae Latinitatis Lexicon Minus*, Leida 1976.

SELLA 1965

P. SELLA, *Glossario latino italiano. Stato della Chiesa – Veneto – Abruzzo*, Città del Vaticano 1965.

TLIO

*Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, Firenze, Opera del Vocabolario Italiano (Istituto del CNR), consultabile al sito <http://tlio.ovl.cnr.it/TLIO/> <ultimo accesso 31 marzo 2016>.

### Studi

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.

ARISTOTELE

ARISTOTELE, *De Anima*, in ID., *Opere*, IV, Bari 1983.

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 1998

S. BARONI, *Riducendoti al triare de colori*, in «ACME, Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LI, 1, gennaio-aprile 1998, pp. 51-64.

BARONI–CAPROTTI–PIZZIGONI 2007

S. BARONI, G. CAPROTTI, G. PIZZIGONI, *Imvetriatura e colore nella ceramica medievale. Proposta per alcune revisioni*, in «Quaderni dell'Abbazia. Fondazione Abbazia sancte Marie de Morimundo e Museo dell'Abbazia di Morimondo», 14, 2007, pp. 43-75.

BARONI–TRAVAGLIO 2013

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.

BAZZI 1976

M. BAZZI, *Abecedario pittorico*, Milano 1976.

BENSI 2009

P. BENSI, *Le materie coloranti del 'Libellus'*, in PASQUALETTI 2009, pp. 169-174.

BOLOGNA 1988

G. BOLOGNA, *Manoscritti e miniature. Il libro prima di Gutenberg*, Milano, 1988.

BONETTI 1948

E. BONETTI, *Lo stagno*, Trieste 1948.

CAM 2001

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

CAFFARO 2003

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

CAFFARO–FALANGA 2004

A. CAFFARO, G. FALANGA, *Il papiro di Leida. Un documento di tecnica artistica e artigianale del IV sec. d.C.*, Salerno 2004.

CAPROTTI 2006-2007

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

CAPROTTI 2008

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

CENNINI/FREZZATO 2003

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

DE ARTE ILLUMINANDI/BRUNELLO 1992

*De arte illuminandi e altri trattati sulla tecnica della miniatura medievale*, a cura di F. BRUNELLO, Vicenza 1992 (edizione originale 1975).

DE BIASI 1999

P.M. DE BIASI, *La carta: avventura quotidiana*, Torino 1999.

DEMOCRITO 2007

*Democrito, raccolta dei frammenti. Interpretazione e commentario di Salomon Luria*, Milano 2007.

ERACLIO/GARZYA ROMANO 1996

ERACLIO, *I colori e le arti dei romani (e la compilazione pseudo-eracliciana)*, 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.

GETTENS-STOUT 1942

R.J. GETTENS, G.L. STOUT, *Painting materials. A short encyclopedia*, New York 1942.

GUERRINI-RICCI 1887

O. GUERRINI, C. RICCI, *Libro dei colori. Segreti del XV sec.*, Bologna 1887.

HASKINS 1998

C.H. HASKINS, *La rinascita del XII secolo*, Bologna 1998.

HOLTZ 1992

L. HOLTZ, *Autore, copista, anonimo* in *LO SPAZIO LETTERARIO DEL MEDIOEVO* 1992, I, 1, pp. 325-351.

I SUPPORTI 1990

*I supporti nelle tecniche pittoriche. Storia, tecnica, restauro*, a cura di C. Maltese, Milano, 1990.

LO SPAZIO LETTERARIO DEL MEDIOEVO 1992

*Lo spazio letterario del Medioevo. La produzione del testo*, a cura S. D'Arco Avalle et alii, I-III, Roma 1992.

MANIACI 2002

M. MANIACI, *Archeologia del manoscritto. Metodi, problemi, bibliografia recente*, Roma 2002.

MAPPÆ CLAVICULA 2013

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

MERRIFIELD 1849

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

MONTAGNA 1993

G. MONTAGNA, *I pigmenti. Prontuario per l'arte e il restauro*, Firenze 1993.

MUZIO 2012

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

OLSEN 1992

B.M. OLSEN, *La trasmissione dei testi nei secoli XI e XII*, in *LO SPAZIO LETTERARIO DEL MEDIOEVO* 1992, III, pp. 375-414.

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.

PETRUCCI 1992

A. PETRUCCI, *Dalla minuta al manoscritto d'autore*, in *LO SPAZIO LETTERARIO DEL MEDIOEVO* 1992, I, 1, pp. 353-372.

PSEUDO ARISTOTELE/FERRINI

M.F. FERRINI, *Pseudo Aristotele. I colori. Edizione critica, traduzione e commento*, Pisa 1999.

RINALDI ET ALII 1986

S. RINALDI *et alii*, *La fabbrica dei colori. Pigmenti e coloranti nella pittura e nella tintoria*, Roma 1986.

RIZZO 1973

S. RIZZO, *Il lessico filologico degli umanisti*, Roma 1973.

ROSSI 2008

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

SPAGGIARI 1992

B. SPAGGIARI, *Il latino volgare*, in *LO SPAZIO LETTERARIO DEL MEDIOEVO* 1992, I, 1, pp. 81-113.

THOMPSON 1956

D.V. THOMPSON, *The materials and techniques of medieval painting*, New York 1956.

THORNDIKE 1923-1934

L. THORNDIKE, *History of Magic and Experimental Science*, III, New York 1923-1934.

TOLAINI 1996

F. TOLAINI, *Proposte per una metodologia di analisi di un ricettario di colori medievale*, in *Il colore nel Medioevo, arte simbolo tecnica*, Atti delle giornate di studio (Lucca 5-6 maggio 1995), Lucca 1996, pp. 91-116.

TOLAINI 2003

F. TOLAINI, *Breve storia dello studio dei ricettari di tecniche artistiche medievali*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», 6, 2003, pp. 11-38.

TOSATTI 1983

S.B. TOSATTI, *La 'tabula de vocabulis sinonimis et equivocis colorum'. Ms. lat. 6741 della Bibliothèque Nazionale di Parigi*, in «ACME, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», XXXVI, Milano, 1983, pp. 129-190.

TOSATTI 1991

S.B. TOSATTI, *Il manoscritto Veneziano. Un manuale di pittura e altre arti - miniatura, incisione, vetri, vetrate e ceramiche - di medicina, farmacopea e alchimia del Quattrocento*, Milano, 1991.

TOSATTI 1998

S.B. TOSATTI, *Pittura-Pigmenti pittorici*, in *Enciclopedia dell'arte Medievale*, IX, Roma 1998, pp. 554-561.

TOSATTI 2007

S.B. TOSATTI, *Trattati medievali di tecniche artistiche*, Milano 2007.

TRAVAGLIO 2008

P. TRAVAGLIO, *Il 'Liber colorum secundum magistrum Bernardum quomodo debent distemperari et temperari et confici': un inedito trattato duecentesco di miniatura*, in «Quaderni dell'Abbazia. Fondazione Abbazia Sancte Marie di 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 Magistrale, Università degli Studi di Milano, A.A. 2009-2010.

## ABSTRACT

Utili riflessioni sulle vicende di costituzione di testi della tradizione tecnico-artistica e sui meccanismi sottesi alla nascita di varianti a essi apportate nel corso della tradizione possono nascere dall'analisi di un trattatello sui colori intitolato *Liber de coloribus qui ponuntur in carta*.

Si tratta di un testo duecentesco dedicato alla miniatura e, in particolare, alla preparazione dei colori per miniare, contenuto nel ms. 1195 della Biblioteca Nazionale di Torino. Si è voluto proporre in questa sede un percorso 'a ritroso' sul testo, che provi a individuarne l'aspetto originario e le sue fonti principali, interrogandosi poi sulle varianti a esso apportate nel corso della tradizione, avvalendosi anche del confronto con altri testimoni di parti del testo, nel tentativo, per quanto parziale, di intendere più correttamente tale genere letterario. Il testo latino della breve trattazione con dettagliati commenti tecnici e linguistici è qui accompagnato da una traduzione italiana.

The analysis of a treatise on colours entitled *Liber de coloribus qui ponuntur in carta* allows us to reflect on the modes of formation and transmission of the texts on art technology. Dated back to the 13<sup>th</sup> century, this work is devoted to the making of pigments for illumination and preserved in the ms. 1195 of the Biblioteca Nazionale in Turin. The paper aims to present this text in a particular way, in order to reconstruct its original arrangement and sources and to analyse the variants generated during the tradition. The Latin text with Italian translation is accompanied by a detailed technical and linguistic comment.