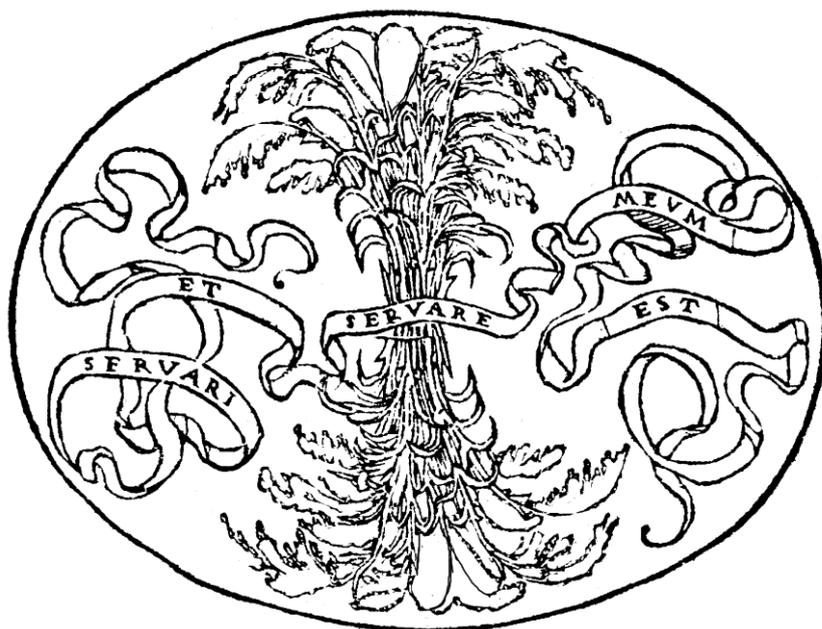


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

16/2016



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

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

Cura scientifica

Simona Rinaldi

Cura redazionale

Claudio Brunetti, Martina Nastasi

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

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

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

PER UNA FILOLOGIA DEI TRATTATI E RICETTARI DI COLORI

I contributi qui pubblicati sono stati presentati al seminario «Trattati e ricettari per colori. Una metodologia di studio nell'ambito delle scienze umanistiche», organizzato nell'ambito delle attività promosse dalla SISCA (Società Italiana di Storia della Critica d'Arte) presieduta dal Prof. Gianni Carlo Sciolla e tenutosi, grazie alla cortese ospitalità del Prof. Alberto Grimoldi, il 6 dicembre 2013 presso il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano. A entrambi sono particolarmente grata per la migliore riuscita del seminario che ha rappresentato uno stimolante momento di confronto e aggiornamento.

La principale finalità del seminario era di presentare le ricerche condotte nelle loro tesi di laurea da numerose giovani laureate su trattati e ricettari inediti o editi ma privi di un adeguato commentario, adottando un approccio del tutto diverso da quello correntemente impiegato anche in prestigiose pubblicazioni internazionali. Al fine di fornire una articolata descrizione della metodologia applicata allo studio della letteratura artistica è stata premessa una serie di contributi, elaborati da Sandro Baroni che ne è l'ideatore, con la collaborazione di Paola Travaglio, per rendere ragione delle scelte interpretative e di commento critico.

Seguono in articolata successione vari trattati e ricettari, con la trascrizione dei testi originali, l'eventuale traduzione dal latino e la valutazione critica dei loro contenuti all'interno dell'inquadramento cronologico individuato. La scelta dei trattati e ricettari non è stata né casuale né arbitraria, ma valutando le caratteristiche interne e la loro finalità, si è voluto ordinare i testi a partire da un esempio di continuità con la tradizione tardo-antica (Sandro Baroni, *'De generibus colorum et de colorum commixtione': ancora qualche nota sull'interpolazione di Faventino*), proseguendo poi con l'esame di trattati di miniatura (Paola Travaglio, *Il 'Liber colorum secundum magistrum Bernardum': un trattato duecentesco di miniatura*; Gaia Caprotti, *Il 'Liber de coloribus qui ponuntur in carta'*), da tenere distinti rispetto ai trattati di rubricatura (Paola Travaglio, *'Tractatus aliquorum colorum': un esempio di trattato di rubricatura in un ricettario a interpolazione*; Isabella della Franca, *'Modus preparandi colores pro scribendo'*; Sandro Baroni, *'Capitulum de coloribus ad scribendum': una trattazione di rubricatura di tradizione sassone*; Isabella della Franca, *'Color sic fit'*) e a trattazioni miste (Sandro Baroni, *'De clarea'*), per concludere con una cospicua serie di testimonianze dedicate a un solo colore, scegliendo in particolare il prezioso azzurro oltremare (Micaela Mander, *Trattazioni per un solo colore: l'alchimia del Duecento di Paolo da Taranto e Michele Scoto alle origini dei testi sulla raffinazione dell'azzurro oltremare*; Sandro Baroni, Giuseppe Pizzigoni, *'Capitulum ad faciendum lazurium ultramarinum'*; Micaela Mander, *'Pastellus fit isto modo': una trattazione legata all'azzurro oltremare*; Paola Travaglio, *'Ad faciendum azurrum': alcuni esempi di trattazioni sull'azzurro oltremare nel Ricettario dello Pseudo-Savonarola*; Marika Minciullo, *A far azzurro oltramarino: una trattazione sull'oltremare nei 'Segreti diversi' (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Palatino 857)*).

Tali testi, in quanto esemplari poco noti della sterminata quantità di trattati e ricettari che caratterizza la letteratura tecnica sulle arti, sono stati studiati con un approccio filologico che ha voluto differenziarsi nettamente dalla consueta concezione che essi rappresentino la più diretta testimonianza dell'attività condotta nelle botteghe degli artisti, dal Medioevo fino all'età moderna.

Secondo questa concezione infatti le fonti tecniche sono ritenute essenzialmente un prontuario di istruzioni pratiche, che possono alternativamente essere riprodotte oppure meccanicamente riconosciute attraverso le composizioni chimiche dei materiali identificati dalle indagini scientifiche.

Tale impostazione nasce alla metà dell'Ottocento quando la riscoperta del passato medievale si diffuse largamente in tutta Europa e si incarnò, da un lato nei revival architettonici, ivi compresi i restauri con i rifacimenti in stile tipici di Viollet-le-Duc, e

dall'altro nel recupero delle pratiche di bottega proposto sia dai Nazareni tedeschi, sia dai Preraffaelliti inglesi.

Tuttavia, prima di essere un fenomeno europeo, la rivalutazione del Medioevo nacque in Italia dall'erudizione settecentesca, che condusse Ludovico Antonio Muratori a pubblicare nel 1739 la prima parziale trascrizione del ms. 490 della Biblioteca Capitolare di Lucca (da lui denominato *Compositiones ad tingenda Musiva, Pelles, & alia, ad deaurandum ferrum, ad Mineralia, ad Chrysographiam, ad glutina quaedam conficienda, aliaque artium documenta, ante Annos nongentos scripta*, successivamente intitolata *Compositiones ad tingenda musiva*, oppure *Compositiones Varias*, o *Compositiones lucenses*). Si trattava di una rivalutazione «basata quasi esclusivamente sulle relazioni letterarie»¹, che rendeva evidenti i suoi interessi prettamente linguistici e storici, inaugurando tuttavia quel processo di apprezzamento della cultura medievale che dagli studi italiani si trasmise al collezionismo, dapprima italiano e poi straniero, e da esso al fiorire degli studi in tutta Europa.

Su tale scia vanno collocate le prime edizioni del trattato di Teofilo di Gotthold Ephraim Lessing (1774) e di Rudolf Erich Raspe (1781, che vi aggiunse anche il testo dello pseudo Eraclio), volte entrambe ad attestare l'uso medievale della pittura a olio, al fine di smentire la tradizione cinquecentesca avviata da Giorgio Vasari sull'invenzione della tecnica a olio da parte dei fiamminghi Van Eyck nel Quattrocento².

In tale filone erudito si inserisce anche la prima edizione del *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini condotta da Giuseppe Tambroni (1821) sulla base del tardo testimone ottoboniano, suscitando subito la critica di Antonio Benci che ne contestava lo studio filologico, a suo avviso improprio in quanto condotto su una copia settecentesca del testo. La disputa tra Benci e Tambroni, ospitata sull'«Antologia di Vieusseux», prestigioso periodico letterario dell'Italia pre-unitaria, si concluse con un intervento di Leopoldo Cicognara che introduceva accanto alla rilevanza linguistica e storica di tali antiche testimonianze dell'arte, anche la loro finalità conoscitiva per il restauro dei dipinti medievali:

Io sono d'avviso che nessuna maggior preziosità derivar possa dal conoscere le pratiche indicate dal Cennini, se non per accorrere cautamente al ristauo delle antiche pitture in tavola o in muro danneggiate, e abbisognevole di pronto riparo per non vederle interamente perire. L'usare in tal caso i metodi nostri, sovrappoendo diverse pratiche, o immedesimando i moderni ritocchi alle superficie preparate con gli antichi sistemi, è assolutamente falso e dannoso³.

Allo stesso tempo Cicognara puntualizzava, con la sua connaturata chiarezza, il ruolo da assegnare alle indagini chimiche all'epoca in pieno sviluppo, sia nella produzione di nuovi pigmenti sintetici, sia nell'esame di campioni pittorici antichi:

Io mi trovo pienamente convinto, che pei nuovi ritrovamenti di questa stessa età nostra sonosi estremamente avvantaggiate le condizioni dell'arte, e convengo col sig. Petrini estensore di dottissimi ricordi ed osservazioni in questa materia, che ne abbiamo grand'obbligo alla chimica, non solo per la diligenza de' suoi moderni apparecchi, ma poichè esplorando le reliquie che ci rimangono, salvate dalla voracità dei secoli, ci ha mostrato quali siano i colori, che per volger di tempo vanno soggetti a cangiare, e quali sieno inalterabili, e che per questa parte nulla ci insegna il codice di Cennini, il qual mi sembra quasi più scritto in dialetto veneto che toscano⁴.

¹ PREVITALI 1989, p. 71.

² LESSING 1774; RASPE 1781.

³ CICOGNARA 1822, pp. 33-4. Sulla disputa tra Benci e Tambroni cfr. BENCI 1821a; TAMBRONI 1821; BENCI 1821b.

⁴ CICOGNARA 1822, p. 39.

A segnalare il progressivo mutamento di direzione che nell'Ottocento caratterizzò gli studi, la stessa «Antologia di Vieusseux» pubblicava in numerose puntate, i saggi redatti da Pietro Petriani *Sulla pittura degli antichi* dove l'autore riteneva necessario porre, accanto alla discussione sulle fonti scritte della pittura, anche la «parte che spetta all'istoria naturale e alla chimica nel divisar le ragioni dei colori di che si valsero gli antichi», accompagnando quindi «alcuni esperimenti [...] su i colori e su i metodi adoperati nella pittura»⁵.

Lo studio della letteratura medievale sulle arti in relazione al restauro pittorico e alle indagini diagnostiche agli albori della loro adozione, appaiono dunque precocemente nella bibliografia italiana, che tuttavia, come i testi di Petriani, sono oggi raramente ricordati, probabilmente perché pubblicati su una rivista letteraria, per di più italiana, quando le ricerche maggiormente accreditate furono nel secolo intercorso tra 1780 e 1880 incontestabilmente tedesche e inglesi⁶.

Ma, come giustamente ricorda Paolo Bensi, ancor prima di tali contributi erano comparsi in Italia i testi di Lorenzo Marcucci e Michelangelo Prunetti⁷, che riferivano entrambi di indagini chimiche adottate nel restauro dei dipinti, preferendo tuttavia affidarsi alla testimonianza tecnica dei restauratori (come Pietro Palmaroli nel caso di Marcucci), piuttosto che alle antiche fonti sulle tecniche artistiche, che rimanevano un settore di studio erudito.

Anche la traduzione francese del testo di Teofilo, pubblicata da Charles de l'Escalopier nel 1843, quando gli studi stavano ormai mutando completamente direzione, si rivolge agli eruditi antiquari e agli artisti perché testino la verità sperimentale delle ricette: «Noi abbandoniamo le sue ricette all'esame dell'atelier, alle comparazioni del laboratorio»⁸.

A rendere comunicanti gli studi sulle fonti e i contributi sulle indagini scientifiche furono le famose ricerche pubblicate da Mary Philadelphia Merrifield⁹ e Charles Lock Eastlake¹⁰, redatte per incarico governativo in occasione del rifacimento delle decorazioni pittoriche medievali del Parlamento inglese distrutte da un incendio nel 1834¹¹. Avendo sin dal 1802 constatato che la pittura murale medievale sul suolo inglese aveva prevalentemente adottato la tecnica a olio (grazie alle indagini chimiche eseguite da John Haslam nella cappella di S. Stefano a Westminster)¹², il modo migliore per garantire la durata delle nuove decorazioni da realizzare era di utilizzare la tecnica italiana della pittura ad affresco, per la migliore conoscenza della quale si decise di raccogliere una documentazione completa sulla storia dei materiali e delle tecniche artistiche.

A tali ricerche si dedicò sin dal 1841 Eastlake, conoscitore esperto e possessore di una ben fornita biblioteca personale, che fu designato segretario della Commissione di Belle Arti incaricata di seguire i lavori. In tale veste Eastlake scrisse numerosi rapporti, pubblicati ufficialmente come «blue books», al fine di individuare «artisti locali per dipingere scene ad affresco dalla letteratura e dalla storia britannica per decorare il nuovo palazzo del Parlamento»¹³. Nel 1847, quando Eastlake era divenuto nel frattempo conservatore della National Gallery di Londra, divenendone dopo qualche anno il primo direttore, l'editore Longman decise di ripubblicare alcuni di quei rapporti, dando così alle stampe i suoi *Materials for a History of Oil Painting*.

⁵ PETRINI 1822a, PETRINI 1822b, PETRINI 1822c, PETRINI 1822d, PETRINI 1822e, PETRINI 1822f, PETRINI 1822g.

⁶ NADOLNY 2003.

⁷ MARCUCCI 1813; PRUNETTI 1818, pp. 138-46.

⁸ DE L'ESCALOPIER 1843, p. XII.

⁹ MERRIFIELD 1844; MERRIFIELD 1846; MERRIFIELD 1849.

¹⁰ EASTLAKE 1847; AVERY-QUASH-SHELDON 2011; AVERY-QUASH, 2015.

¹¹ WINTER 2004.

¹² HERMENS 2012, p. 160.

¹³ AVERY-QUASH 2013, pp. 10-11.

Contemporaneamente, nel breve volgere dei medesimi anni, Mary Merrifield rese disponibili in lingua inglese i principali testi di riferimento della letteratura tecnica medievale: nel 1844 il *Libro dell'Arte* di Cennini, nel 1846 *The Art of Fresco Painting* e nel 1849 l'ancor oggi preziosa antologia costituita dagli *Original Treatises on the Arts of Painting*¹⁴.

Murray, editore della Merrifield, pubblicava poi nel 1847 la nuova edizione di Teofilo approntata da Robert Hendrie¹⁵, e con tali contributi era ormai avviata l'intensa stagione di studi ottocenteschi sulla letteratura tecnico-artistica che si concentrò in modo particolare sulla funzionalità di trattati e ricettari al fine di recuperare la conoscenza delle antiche tecniche dell'arte, da riproporre sia nel restauro delle opere coeve ai testi, sia come strumento didattico nell'apprendimento accademico degli artisti contemporanei.

Dall'esame delle edizioni ottocentesche di fonti sulle tecniche artistiche, emerge chiaramente che i testi pubblicati fornirono una rilevante messe di studi, dove il contenuto della letteratura tecnica era però oggetto d'indagine essenzialmente in funzione del restauro delle opere d'arte, ritenendo che esso consistesse nella riproposizione delle tecniche originariamente adottate e recuperate secondo Eastlake mediante «un approccio basato sull'evidenza dei dati storici»¹⁶.

Per Eastlake, come per tutti i protagonisti della *connoisseurship* ottocentesca (dal suo fondatore Giovanni Morelli passando per Wilhelm von Bode, fino a Bernard Berenson), il restauro dei dipinti richiedeva il rifacimento in stile totalmente mimetico affinché l'opera, restaurata conformemente al giudizio attributivo del critico, si potesse degnamente inserire all'interno delle collezioni pubbliche e private dell'epoca.

A rileggere tali vicende nel più ampio contesto della storia della critica d'arte, non c'è dubbio infatti – come acutamente evidenziato da Jaynie Anderson nel ricostruire le vicende della prima *Cleaning Controversy* che nel 1853 coinvolse Eastlake – che

la nuova scienza della *connoisseurship* venne stimolata dalle richieste di un mercato internazionale dell'arte che riforniva i nuovi musei. Il restauro spesso ricorreva prima o dopo che un dipinto veniva acquistato o attribuito e diveniva un indispensabile ausilio diagnostico per il collezionista, il mercante o il direttore di museo, che voleva confermare una vecchia attribuzione o proporre una nuova¹⁷.

Oggi la concezione del restauro come rifacimento mimetico in stile è nettamente superata e il restauro delle opere d'arte si configura come intervento conservativo, che parte dall'accertamento dello stato di conservazione dell'opera e mediante l'ausilio delle indagini scientifiche accerta i fenomeni di degrado dei materiali, separando quelli originali da quelli successivamente introdotti negli interventi del passato, procedendo dunque alla ricognizione storica dei diversi mutamenti subiti dall'opera nel corso dei secoli, per giungere a salvaguardarne l'esistenza non solo nel presente (evitando di cancellarne la storia passata), ma soprattutto nel futuro, scegliendo l'impiego di prodotti per quanto possibile reversibili e tecniche riconoscibili di integrazione.

Questi principi generali, sui quali tutti apparentemente concordano, richiedono una filologia storica dei materiali e delle tecniche esecutive che sia in grado di rappresentare criticamente la complessità stratificata delle opere d'arte, da cui discendono i mutevoli significati che esse possono assumere in contesti storici e culturali diversi, come testimonia l'attuale dibattito sulle molteplici «autenticità» della stessa opera nel corso del tempo¹⁸.

¹⁴ MERRIFIELD 1844; MERRIFIELD 1846; MERRIFIELD 1849.

¹⁵ HENDRIE 1847.

¹⁶ EASTLAKE/CAROFANO 1998, p. 4.

¹⁷ ANDERSON 1990, p. 3.

¹⁸ HERMENS 2012, p. 164.

Di fronte a tale riconosciuta complessità e problematicità, non si è tuttavia assistito a un parallelo aggiornamento degli studi sulla letteratura tecnico-artistica, che pur crescendo quantitativamente in misura rilevante, hanno mantenuto l'approccio tipicamente ottocentesco, ancora fortemente legato alla loro funzionalità pratica.

Anzi, il sistematico diffondersi delle analisi scientifiche allo studio in particolare dei dipinti, ha ulteriormente radicato tale approccio, poiché rappresenta la via più semplice da adottare nell'interpretazione dei dati.

L'ampliamento della platea dei lettori e degli utilizzatori della letteratura tecnico-artistica, che ha coinvolto in misura sempre maggiore anche gli esperti scientifici, conduce inevitabilmente a individuare nelle ricette e nelle prescrizioni tecniche il viatico storico alle indagini sui materiali pittorici. L'equazione è pertanto vincente: esiste sull'opera un pigmento X accertato per via analitica, tale pigmento è citato nel testo Y, dunque la corrispondenza è trovata e l'analisi è confermata dal contesto storico di riferimento. Se poi l'analisi individua dei materiali non immediatamente identificabili con quelli citati nelle fonti scritte, allora iniziano intrepide sperimentazioni con simulazioni e riproduzioni di tecniche antiche, a partire dalle variabili terminologiche presenti nelle fonti, al fine di dimostrare l'invecchiamento subito o l'alterazione dei materiali, creando meravigliose raccolte di dati e protocolli d'indagini, sempre più esaustivi e ogni volta diversi. Ma come già avvertiva Alessandro Conti, tali abbinamenti meccanici possono risultare, oltre che erronei, notevolmente pericolosi:

La datazione rigida dell'uso di determinati materiali, e l'esclusione che si impiegassero prima del ricordo scritto che ce ne sia pervenuto, può portare a conseguenze molto negative qualora sia trasferita a criteri di selettività nei confronti di ciò che si conserva o meno nel restauro¹⁹.

Tali preoccupazioni, e le riflessioni connesse allo studio della letteratura tecnico-artistica, non sembrano però varcare i confini delle Alpi: dal 2002 al 2006 in Olanda viene elaborato il «De Mayerne Programme» volto a riprodurre sperimentalmente le ricette descritte nella letteratura artistica al fine di «accrescere la conoscenza dei processi d'invecchiamento degli strati pittorici e delle vernici in dipinti dal XV al XIX secolo»²⁰. Più recente è il progetto attivato presso il Max-Planck Institute für Wissenschaftsgeschichte di Berlino con il titolo: «From Cennini to de Mayerne: Artists' Recipes for Painting Materials and Techniques, 1400-1650» a cura di Sylvie Neven, Mark Clarke, Karin Leonhard, Sven Dupré e Doris Oltrogge, all'interno di un gruppo di ricerca coordinato da Sven Dupré dedicato a «Art and Knowledge in pre-Modern Europe» che utilizza la letteratura tecnico-artistica come base di partenza per ricostruire storicamente la conoscenza degli artisti e i loro metodi di lavoro. Al di là di una generica definizione di artisti, che accomuna in maniera indifferenziata l'operato di pittori, scultori, orefici, vetrai, smaltatori, metallurgisti etc., tali progetti attirano l'attenzione per il costante riferimento a Theodore Turquet de Mayerne, medico ginevrino dei sovrani inglesi Giacomo I Stuart e Carlo I, che raccolse numerose ricette dai vari artisti inglesi, fiamminghi, olandesi, italiani e francesi che ebbe modo di incontrare a Londra nell'arco di circa venticinque anni dal 1620 al 1646. Il riferimento alle ricerche del de Mayerne è ricondotto al fatto che «egli

¹⁹ CONTI 1991, p. VIII, in parte ripreso e aggiornato in CONTI 1996, pp.133-144.

²⁰ Cfr.: <http://www.nwo.nl/en/research-and-results/programmes/cw/de-mayerne/index.html> <ultimo accesso: 16 dicembre 2015>, dove sono elencati i principali obiettivi del progetto: «1) Establishing a strongly multidisciplinary central research programme on technical studies in art history and molecular conservation studies of art objects in the Netherlands; 2) Increasing insight into the working methods of painters, into the ageing processes of art objects and into the influences of conservation activities - of great importance for the preservation of our cultural heritage; 3) Supporting and strengthening the collaboration between the exact sciences and the art (historical) sciences. The total budget for the programme amounted to 2.1 million euros».

studiò gli aspetti tecnici della pittura con esperimenti chimici e può essere visto come il primo importante specialista nel restauro artistico»²¹.

La principale caratteristica delle ricette raccolte dal De Mayerne nel ms. Sloane 2052 della British Library di Londra deriva dalla estrema eterogeneità di fonti di cui si serve, sia trattati precedenti (Raffaello Borghini, Alessio Piemontese, Valentin Boltz von Rufach, Timoteo Rosselli, Birelli etc.), sia la testimonianza di numerosi artisti, i quali talvolta redigono personalmente il testo della prescrizione (come nel caso di Anton Van Dyck²², Samuel Cooper²³, Cornelius Johnson²⁴, John Hoskins²⁵ e diversi altri).

Per tale ragione Hans Sloane (1660-1751), medico personale del re Giorgio II nel cui fondo si trovano conservati i manoscritti del De Mayerne, assegnò al ricettario il titolo: *Pictoria, Sculptoria, Tinctoria et quae/ subalternarum artium spectantia; in lingua/ Latinâ, Gallicâ, Italicâ, Germanicâ conscripta/ a Petro Paulo Rubens, Van Dyke, Somers, Green-/berry, Janson &c. Fol. no. XIX*²⁶, che è infatti redatto dalla sua mano con un inchiostro bruno, facilmente riconoscibile dai numerosi autografi presenti nella British Library²⁷. La titolazione originaria del testo assegnata dal de Mayerne si trova invece sul secondo foglio: *Pictorja Sculptorja/ & quae subalternarum/ artium/ 1620/ de Mayerne*²⁸, redatto con inchiostro nero intenso. Cade dunque nell'equivoco Ulrike Kern nel più recente contributo sulle ricette del ms. Sloane 2052 quando non riconosce le diverse mani che redigono le due titolazioni del manoscritto e ritiene che l'autore le abbia modificate due volte, riportando peraltro in maniera errata la citazione del riferimento al *Riposo* di Raffaello Borghini (1584), preso a modello dal De Mayerne per la trattazione: *quaeratur liber tractans de Pictura,/ cuj titulus est/ Il riposo di Raphaell Borghinj/ fiorentino*²⁹.

Inoltre, per quanto il ricettario fosse stato completamente revisionato dal medico ginevrino, è chiaro che in una fase iniziale le ricette furono accumulate senza un ordine sistematico, che invece fu realizzato a posteriori dal De Mayerne nei primi venti fogli, redatti per ultimi al fine di riordinare le notizie collazionate e realizzare una serie di rimandi, che corrispondono sempre precisamente. Ciò sta a indicare come i primi fogli abbiano una datazione più tarda rispetto a quelli interni e che il criterio da adottare per lo studio di questa, come di altre testimonianze scritte, non possa trascurare la formazione del ricettario come accumulazione progressiva di appunti nel corso degli anni, redatti peraltro da mani diverse.

Invece gli studi sinora condotti non solo hanno tralasciato la costruzione stratificata del testo, ma come nell'ultima traduzione in tedesco a cura di Grudun Bischoff³⁰ nel 2004, ne hanno completamente scardinato la struttura, suddividendo per esempio le ricette dei colori per tonalità cromatiche, riesumando l'ormai antiquata impostazione adottata nel 1958 da Van de Graaf³¹, che aveva proposto una traduzione olandese delle sole ricette dei colori,

²¹ Cfr.: <http://www.nwo.nl/en/research-and-results/programmes/cw/de-mayerne/index.html> <ultimo accesso: 16 dicembre 2015>. Cfr. inoltre SPALDING 2015 dove De Mayerne è ritenuto un esempio paradigmatico per la storia delle tecniche artistiche e dei procedimenti conservativi e viene pertanto a lui dedicato il primo di una serie di articoli sulla storia delle tecniche di restauro dal XVII a oggi.

²² British Library, ms. Sloane 2052, ff. 137r, 138v-139r.

²³ *Ivi*, f. 77r.

²⁴ *Ivi*, ff. 68r-72v, 152r.

²⁵ *Ivi*, ff. 29r, 77r.

²⁶ *Ivi*, f. 1r.

²⁷ NICKSON 1988; DE MAYERNE/RINALDI 1995, p. 75, edizione critica del testo tradotto in italiano, purtroppo priva (per volontà dell'editore) della trascrizione diplomatica del manoscritto presente nella tesi di dottorato.

²⁸ British Library, ms. Sloane 2052, f. 2r.

²⁹ «Sia esaminato il libro che tratta di pittura, il cui titolo è: Il riposo di Raffaello Borghini fiorentino» (British Library, ms. Sloane 2052, f. 3r). KERN 2015, p. 700, nota 2 riporta invece il termine «Inceratur» al posto di «quaeratur».

³⁰ BISCHOFF 2004.

³¹ VAN DE GRAAF 1958.

analogamente a quanto fece nel 1981 Mansfield Kirby Talley³². Poiché gli artisti intervistati dal De Mayerne provengono da tradizioni pittoriche molto diverse (da quella fiamminga di fine Cinquecento a quella italiana del secondo decennio del Seicento con Orazio e Artemisia Gentileschi, per giungere alla miniatura inglese di metà Seicento impregnata dagli influssi di Van Dyck e Rubens,) ci si chiede se tale varietà culturale di rimandi sia stata considerata nei database che oggi vengono realizzati schedando le singole ricette e se, in ultima analisi, la complessa natura del testo sia stata compresa.

Facendo un bilancio a venti anni di distanza dagli studi italiani condotti sul ms. Sloane 2052 si può rimanere inaspettatamente soddisfatti della tenuta dei risultati allora raggiunti, che non appaiono sostanzialmente diversi da quelli che vengono oggi pubblicati come rilevanti novità, con la differenza che essendo redatti in inglese questi ultimi acquistano una visibilità immediata che quelli italiani non ebbero mai, neanche per quanto concerne la ricostruzione dei materiali e delle tecniche di restauro dei dipinti provenienti dalla vendita della collezione Gonzaga nel 1627-31³³, oggi al centro dell'attenzione degli studiosi.

È in ogni caso significativo che, pur in ritardo, ci si renda conto dell'importanza di queste fonti che assumono una funzione primaria di riferimento per la «storia tecnica dell'arte», una recente denominazione che, oltre a sostituire quella più consueta di «storia delle tecniche artistiche», viene ad ampliarsi sul versante della storia del restauro.

La storia tecnica dell'arte e dei procedimenti conservativi assume pertanto i contorni di una disciplina autonoma, tanto da aver dato luogo a un nuovo gruppo di ricerca all'interno del Committee for Conservation dell'International Council of Museum, denominato appunto «Art Technological Source Research (ATSR)». La sua fisionomia, ovviamente interdisciplinare, si pone l'obiettivo di costituirsi quale «storiografia alternativa, che indirizza gli studi materiali, la conservazione e il restauro fisico dell'opera d'arte»³⁴. La finalità precipua di tale approccio storiografico appare quella di porsi come «connoisseurship scientifica»³⁵, ovvero metodo attributivo che si avvale delle indagini scientifiche sulle opere d'arte per stabilirne datazione e paternità attraverso la ricostruzione del contesto culturale di realizzazione (con lo studio delle fonti sulle tecniche) e delle vicende storiche e conservative subite.

L'intento è in sostanza di rivitalizzare il metodo attributivo, depurandolo sia dal conflitto di interessi con il mercato antiquario, sia dall'essere esclusivamente basato sul geniale occhio del critico, per fondare una disciplina attributiva scientificamente attendibile e oggettivamente inattaccabile³⁶. Al di là dei rimandi morelliani che tale finalità suscita immediatamente³⁷, appare ancora una volta ribadita la convinzione che la letteratura costituita dai trattati e ricettari rappresenti la testimonianza più veritiera delle pratiche e dei materiali adottati dagli artisti nel periodo corrispondente alla datazione di tali testi scritti.

Le ricerche che qui si pubblicano stanno a dimostrare che ciò può essere vero solo in determinati casi, ma che tale convinzione estesa all'intero campo della letteratura artistica di tutte le epoche e di tutti i contesti può essere tanto semplicistica quanto fuorviante, e risulta dunque indispensabile (non solo consigliabile, ma obbligatoria) la competenza di un filologo per studiare, comprendere, interpretare e contestualizzare correttamente le testimonianze tecnico-artistiche.

Del resto, anche se la lingua italiana è decisamente in disuso, e quasi nessuno sembra in grado di leggerla (tra poco neanche gli italiani), il termine «letteratura» perfino in inglese sta proprio a circoscrivere un ambito, quello letterario, nel quale tali testi scritti nacquero.

³² KIRBY TALLEY 1981.

³³ CAROFANO 1995; RINALDI 1997; RINALDI 1999; RINALDI 2005; CAPANNA 2012.

³⁴ SPALDING 2015, p. 1.

³⁵ HERMENS 2012, p. 159.

³⁶ AINSWORTH 2005, p. 4.

³⁷ MASI 2009.

Nella dizione italiana di «storia tecnica dell'arte»³⁸, non a caso si è abbandonata la terminologia «tecnologica», che si ritiene abbia a che fare con il progresso delle conoscenze scientifiche applicate all'ambito industriale, piuttosto che ai procedimenti esecutivi messi in opera dagli artisti. Inoltre nell'orizzonte della memoria conservativa che caratterizza da secoli la teoria e la prassi della critica d'arte in Italia – e anche le fonti tecniche sono, come noto, critica d'arte nel suo farsi – la tecnica è considerata un attributo della storia dell'arte, volendo rimarcare come il suo studio conservi una stretta appartenenza all'ambito storico-artistico, essendo in sostanza un approccio maggiormente concentrato sulle caratteristiche materiali e tecniche delle opere, senza per questo volersene estraniare.

Analogamente alle ricerche iconografiche, stilistiche, documentarie, sociali, e così via, la storia tecnica dell'arte indaga i procedimenti ideativi ed esecutivi degli oggetti artistici, nella piena consapevolezza della relatività di ogni ricognizione storica, che risulta di conseguenza «storicamente condizionata» e dalla quale è purtroppo esclusa «ogni pretesa di oggettività»³⁹.

Ricondotte nel seno della storia dell'arte – che all'approccio attributivo, così caro alla cultura anglosassone, affianca una molteplicità di metodologie, peraltro scientificamente multidisciplinari – le fonti tecnico-artistiche rivelano la loro storia e ci conducono verso sentieri di ricerca inesplorati, spalancando di fronte ai nostri occhi un panorama variamente popolato, dove trovano posto non solo le pratiche di bottega ma anche gli inventari dei mercanti⁴⁰, i libri mastri degli speciali⁴¹, le curiosità degli alchimisti.

Per tale ragione le ricerche nell'ambito della letteratura tecnica delle arti richiedono una visione complessa e un orizzonte ampliato che caratterizza le ricerche all'interno delle scienze umanistiche, al di fuori delle quali la struttura stratificata dei significati che le fonti tecniche hanno accumulato nel corso dei secoli si impoverisce fino a perdersi.

Un famoso studio di Ernst Gombrich ce ne fornisce un significativo esempio quando a proposito dell'eredità di Apelle, celebrato inventore della lumeggiatura, osservava: «Per lo storico, il valore delle testimonianze letterarie spesso risiede proprio nelle semplificazioni che queste contengono e che ci aiutano a concentrare l'attenzione su certi procedimenti in esse descritti»⁴².

Per ricostruire l'origine della lumeggiatura Gombrich infatti ricorreva all'antica testimonianza di Filopono (Giovanni Grammatico, V secolo) sull'abilità mimetica dei pittori classici nel simulare la tridimensionalità degli oggetti raffigurati sul piano pittorico. Secondo Filopono, per la rappresentazione delle cavità in ombra si adoperava un colore scuro, mentre la convessità di un rilievo era efficacemente riprodotta con un colore chiaro o con il solo bianco. L'accostamento di due pennellate di colore, una chiara e una scura, con una sottile linea di bianco puro al centro produceva un effetto di rilievo, mentre una linea di nero tracciata al posto del bianco generava percettivamente un effetto di cavità. Tale regola, documentata anche in una precedente testimonianza dello Pseudo-Longino (*Del Sublime*, I secolo, XVII, 2), è chiaramente riconoscibile, secondo Gombrich, «nelle formule dei decoratori pompeiani. Uno dei loro trucchi più semplici ed efficaci consisteva nel creare l'impressione di un pannello rientrante o sporgente impiegando non più di tre toni di colore»⁴³. Ne sono un esempio evidente gli sportelli di un armadio nel mosaico di S. Lorenzo nel Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna (V secolo), ma anche un'analoga raffigurazione nel Codice Amiatino (Firenze, Biblioteca Laurenziana, VIII secolo, miniatura di Ezra), e in numerosi altri dipinti, mosaici e miniature eseguiti fino al XIV secolo, divenendo parte

³⁸ RINALDI 2011.

³⁹ LEVI 2010, p. 20.

⁴⁰ DELANCEY 2010.

⁴¹ MATTHEW 2002; DELANCEY, 2011.

⁴² GOMBRICH 2004, p. 13.

⁴³ *Ivi*, p. 17.

integrante del repertorio decorativo medievale. Le naturalistiche fasce a meandro sparse in moltissimi cicli pittorici rappresentano dunque la sopravvivenza visiva dell'antica regola di Filopono, che nella letteratura tecnica si trova enucleata nelle miscele descritte nel *De coloribus et mixtionibus*: «Azurium misce cum albo plumbo, incide de azuro, matiza de albo plumbo»⁴⁴.

Nella costante ripetizione dei medesimi termini, dei quali si modifica solo il nome del pigmento principale (*azzurro*) che fornisce la tonalità all'impasto, si riconosce una formula mnemonica che consente al pittore di eseguire sempre lo stesso procedimento di applicazione. Infatti su una uniforme campitura azzurro chiaro (ottenuta miscelando bianco e azzurro), i massimi chiari sono tracciati con il bianco puro e i massimi scuri con l'azzurro puro, ottenendo così una rappresentazione del modellato con uno schema preordinato di tre colori.

L'etimologia dei termini *incide* (tracciare un segno scuro/ombreggiare) e *matiza* (tracciare un segno chiaro/lumeggiare), è stata dimostrata una sessantina d'anni fa in un magistrale studio di Eleanor Webster Bulatkin, chiarendone la derivazione linguistica dai lemmi greci *anoigein* e *lammatizein*, volgarizzati e distorti dalle lingue romanze⁴⁵. Più recentemente Justin Stover ha pubblicato un'esegesi etimologica che vorrebbe contraddire tale interpretazione, ritenendo che il termine *matiza* possa derivare dal latino *haematites* piuttosto che dal greco *lammatizein*⁴⁶. Infatti avendo rintracciato la citazione di *amatizatores* in una glossa marginale alle *Institutiones* di Prisciano, l'autore giunge ad attribuire la nascita del termine 'matiz' all'XI secolo da parte della cerchia culturale di Lanfranco du Bec. Tale ricognizione filologica potrebbe forse avere un senso dal punto di vista meramente linguistico e in relazione unicamente alla *matizatura*/lumeggiatura, ma non considera il corrispettivo termine relativo alla *incisio*/ombreggiatura, con tutti i significati che in entrambi convergono, e soprattutto perde totalmente l'ancoraggio alla sua funzione mnemotecnica legata alla prassi pittorica (Fig. 1).

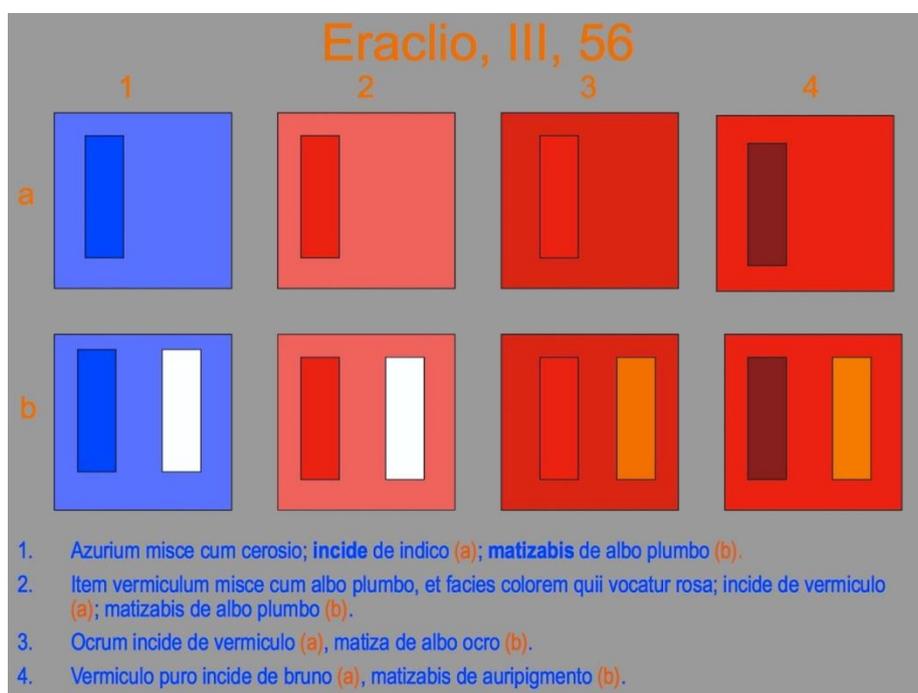


Fig. 1. Rappresentazione grafica dell'*incisio* e della *matizatura* nel III libro di Eraclio.

⁴⁴ *De Coloribus et Mixtionibus*, IX,1, una formula identica si riscontra anche in *Scripta colorum*, 19 e nello pseudo Eraclio III, 56, 58.

⁴⁵ BULATKIN 1954.

⁴⁶ STOVER 2011.

Se infatti questa derivazione latina fosse corretta, non si comprenderebbe più la ragione del costante ripetersi di tali formule cromatiche all'interno della letteratura tecnica medievale che in latino si esprimeva correntemente. Gli *amatizatores*, cioè coloro che applicavano la *matizatura*, erano infatti i miniatori o i rubricatori che a pennello o a penna tracciavano le lumeggiature come tratti bianchi nei decori miniati, spesso costituiti da semplici forme floreali percorse da ghirigori interni svolazzanti, secondo accostamenti di colore attentamente calibrati.

Le formule cromatiche sistematicamente presenti in numerosissimi ricettari assumevano dunque una funzione ben precisa nel contesto di una produzione artistica che almeno fino all'XI secolo negava ogni valore spaziale alla raffigurazione dipinta. Pur limitandosi ad adoperare tre tonalità di colore per simulare la volumetria dei modellati, la tecnica delle terne cromatiche conservava la memoria del naturalismo tardoantico, per quanto ridotto e compresso in uno schema semplificato, facendola sopravvivere nell'accostamento di unità cromatiche differenziate, costituite da una campitura di base su cui si sovrapponevano un tratto chiaro per le parti in luce e un tratto scuro per le parti in ombra.

I numerosi riferimenti a tali modalità esecutive descritte nei testi qui raccolti per la presente pubblicazione sembrerebbero ormai del tutto chiari e pacificamente accolti all'interno del contesto culturale tratteggiato, eppure si riscontrano ancora notevoli difficoltà nel riconoscere la corrispondenza tra le descrizioni verbali della letteratura artistica e il linguaggio visivo delle pratiche pittoriche in genere e miniate in particolare.

Un esempio paradigmatico è costituito dal *Liber diversarum arcium*, contenuto nel ms. H277 di Montpellier, costituito da un palinsesto di fogli in carta e pergamena realizzato tra 1400 e 1431, presumibilmente nel Lombardo-Veneto⁴⁷. Anche in tale tardiva raccolta compaiono le antiche formule delle terne di colore, variamente mescolate con le prescrizioni in gradazione cromatica derivanti dalla successiva trattazione di Teofilo, dimostrando secondo Clarke che «There was no fundamental difference from 'pre-Romanesque' to 'High Gothic'. Indeed, as the L[iber] D[iversarum] A[rcium] demonstrates, it did not change much at the 'Eyckian turning point'»⁴⁸, quando cioè si diffuse la tecnica della pittura a olio.

Se è vero che nel Lombardo-Veneto dei primi decenni del Quattrocento è ancora pienamente fiorente l'età tardo-gotica, affermare che nella prassi pittorica tra 1200 e 1400 non avvengono significative modificazioni tecniche⁴⁹, appare una valutazione piuttosto schematica, dato che almeno in Italia in quei tre secoli si registrano molti rilevanti cambiamenti.

Un'osservazione conclusiva merita infine l'origine delle ricerche che qui sono pubblicate. Esse nascono dalla didattica condotta presso l'Università pubblica, che oggi non è presa in considerazione dalle attuali logiche di valutazione. Un docente universitario riversa naturalmente nelle sue lezioni la ricerca che sta conducendo e, oltre a trasmetterla, ne insegna il metodo ai suoi allievi sottoponendolo contemporaneamente a verifica, attraverso le impetose e feroci obiezioni che solo i giovani sanno formulare. Non c'è un altro modo per fare una reale didattica universitaria senza legarla strettamente alla ricerca. Così inoltre la ricerca progredisce e dà i suoi frutti, a prescindere dalle fonti di finanziamento. Ciò non significa che la ricerca umanistica non abbia bisogno di essere finanziata, ma una ricerca misurata solo in base alle risorse economiche ricevute dimentica di considerare la qualità dei contenuti innovativi che propone. Nella contabilità universitaria attuale queste ricerche non esistono, pur offrendo un rilevante contributo alla conoscenza e al progredire degli studi, ed è per questa ragione che si ritiene necessaria la loro diffusione presso tutti gli studiosi del settore.

⁴⁷ CLARKE 2011.

⁴⁸ *Ivi*, p. 67.

⁴⁹ *Ivi*, p. 68.

BIBLIOGRAFIA

AINSWORTH 2005

M.W. AINSWORTH, *From Connoisseurship to Technical Art History. The Evolution of the Interdisciplinary Study of Art*, «Conservation. The GCI Newsletter», 20, 2005, pp. 4-10.

ANDERSON 1990

J. ANDERSON, *The first Cleaning Controversy at the National Gallery 1846-53*, in *Appearance, Opinion, Change: Evaluation the Look of Paintings*, Londra 1990, pp. 3-7.

AVERY-QUASH 2013

S. AVERY-QUASH, *The Eastlake Library: Origins, History and Importance*, «Studi di Memofonte», 10, 2013, pp. 3-46.

AVERY-QUASH 2015

S. AVERY-QUASH, *The Art of Conservation II: Sir Charles Eastlake and Conservation at the National Gallery, London*, «The Burlington Magazine», 157, 2015, pp. 846-854.

AVERY-QUASH-SHELDON 2011

S. AVERY-QUASH, J. SHELDON. *Art for the Nation. The Eastlakes and the Victorian Art World*, Londra 2011.

BENCI 1821a

A. BENCI, *Di Cennino Cennini Trattato della pittura, pubblicato dal Cav. Giuseppe Tambroni. Roma 1821*, «Antologia Vieusseux», 2, 1821, pp. 367-394.

BENCI 1821b

A. BENCI, *Al chiarissimo Cav. Tambroni in risposta alla lettera precedente*, «Antologia Vieusseux», 3, 1821, pp. 280-289.

BISCHOFF 2004

G. BISCHOFF, *Das De Mayerne-Manuskript: die Rezepte der Werkstoffe, Maltechniken and Gemälderestaurierung*, Monaco 2004.

BULATKIN 1954

E.W. BULATKIN, *The Spanish word 'matiz', its origin and semantic evolution in the technical vocabulary of medieval painters*, «Traditio», 10, 1954, pp. 459-627.

CAPANNA 2012

F. CAPANNA, *Theodor Turquet de Mayerne vs Richard Symonds: una seicentesca cleaning controversy*, «Bollettino ICR», n.s. 24-25, 2012, pp. 96-103.

CAROFANO 1995

P. CAROFANO, *Sulle ricette di pittura del trattato di Theodor Turquet de Mayerne*, «La Diana», 1, 1995 [1997], pp. 147-180.

CICOGNARA 1822

L. CICOGNARA, *Lettera al mio amico sig. Marchese Gino Capponi*, «Antologia Vieusseux», 8, 1822, pp. 27-46.

CLARKE 2011

M. CLARKE, *Mediaeval Painters Materials and Techniques. The Montpellier Liber diversarum arcium*, Londra 2011.

CONTI 1991

A. CONTI, *Ricettari e libri d'arte, da Cennino a Watin*, in G. POMARO, *I ricettari del fondo Palatino della Biblioteca Nazionale di Firenze. Inventario*, Milano 1991, pp. V-XII.

CONTI 1996

A. CONTI, *Manuale di restauro*, Torino 1996.

DE L'ESCALOPIER 1843

C. DE L'ESCALOPIER, *Théophile prêtre et moine, essais sur divers arts*, Parigi 1843.

DELANCEY 2010

J.A. DELANCEY, *Shipping Colour: Valute, Pigments, Trade and Francesco di Marco Datini*, in *Trade in Artistis' Materials. Market and Commerce in Europe to 1700*, a cura di J. Kirby, S. Nash, J. Cannon, Londra 2010, pp. 74-85.

DELANCEY 2011

J.A. DELANCEY, "In the street where they sell colors" placing "vendecolori" in the urban fabric of early modern Venice, «Wallraf-Richartz Jahrbuch», 72, 2011, pp. 193-232.

DE MAYERNE/RINALDI 1995

T.T. DE MAYERNE, *Pittura Scultura e delle arti minori 1620-1646. Ms. Sloane 2052 del British Museum di Londra*, a cura di S. RINALDI, Anzio 1995.

EASTLAKE 1847

C.L. EASTLAKE, *Materials for a History of Oil Painting*, Londra 1847.

EASTLAKE/CAROFANO 1998

C.L. EASTLAKE, *Pittura a olio*, a cura di P. CAROFANO, Vicenza 1998 (edizione originale EASTLAKE 1847).

GOMBRICH 2004

E.H. GOMBRICH, *L'eredità di Apelle. Studi sull'arte del Rinascimento*, Milano 2004 (edizione originale *The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance*, Londra 1976).

HENDRIE 1847

R. HENDRIE, *An Essay Upon Various Arts in Three Books, called also Rugerus, Priest and Monk, Forming an Encyclopaedia of Christian Art of the Eleventh Century, translated with notes by Robert Hendrie*, Londra 1847.

HERMENS 2012

E. HERMENS, *Technical Art History: the Sinergy of Art, Conservation and Science*, in *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses ad National Frameworks*, a cura di M. Rampley et alii, Leida-Boston 2012, pp.151-166.

KERN 2015

U. KERN, *The Art Conservation I: Theodore de Mayerne, the King's black paintings and seventeenth century methods of restoring and conserving pictures*, «The Burlington Magazine», 157, 2015, pp. 700-708.

KIRBY TALLEY 1981

M. KIRBY TALLEY, *Portrait Painting in England: Studies in the Technical Literature before 1700*, Londra 1981.

LESSING 1774

G.E. LESSING, *Vom Alter der Oelmalerey aus dem Theophilus Presbiter*, Braunschweig 1774.

LEVI 2010

D. LEVI, *Il discorso sull'arte*, Milano 2010.

MARCUCCI 1813

L. MARCUCCI, *Saggio analitico-chimico sopra i colori minerali e i mezzi di procurarsi gli artefatti, gli smalti e le vernici*, Roma 1813.

MASI 2009

A. MASI, *L'occhio del critico. Storia dell'arte in Italia tra Otto e Novecento*, Firenze 2009.

MATTHEW 2002

L. MATTHEW, "*Vendecolori a Venezia*": *The Reconstruction of a Profession*, «The Burlington Magazine», 144, 2002, pp. 680-686.

MERRIFIELD 1844

M.P. MERRIFIELD, *A treatise written by Cennino Cennini in the year 1437; and first published in Italian in 1821, with an introduction by Signor Tambroni: containing practical directions for painting in Fresco, Secco, Oil and Distemper, with the Art of Gilding and Illuminating Manuscripts adopted by the Old Italian Masters*, Londra 1844.

MERRIFIELD 1846

M.P. MERRIFIELD, *The art of Fresco Painting as practised by the old Italian and Spanish masters*, Londra 1846.

MERRIFIELD 1849

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

NADOLNY 2003

J. NADOLNY, *The first century of published scientific analyses of the materials of historical painting and polychromy, circa 1780-1880*, «Review in Conservation», 4, 2003, pp. 39-51.

NICKSON 1988

M.A.E. NICKSON, *Hans Sloane, Book collector and cataloguer, 1692-1698*, «The British Library Quaterly», 14, 1988, pp. 52-89.

PETRINI 1822a

P. PETRINI, *Sulla pittura degli antichi. Discorso I*, «Antologia Vieusseux», 1, 1822, pp. 458-468.

PETRINI 1822b

P. PETRINI, *Discorso secondo. Di Vitruvio e di Plinio e dei documenti relativi all'antica pratica di dipingere*, «Antologia Vieusseux», 2, 1822, pp. 468-481.

PETRINI 1822c

P. PETRINI, *Sulla pittura degli antichi. Discorso III*, «Antologia Vieusseux», 3, 1822, pp. 256-270.

PETRINI 1822d

P. PETRINI, *Sulla pittura degli antichi. Discorso IV*, «Antologia Vieusseux», 4, 1822, pp. 279-308.

PETRINI 1822e

P. PETRINI, *Sulla pittura degli antichi. Discorso V*, «Antologia Vieusseux», 5, 1822, pp. 518-562.

PETRINI 1822f

P. PETRINI, *Sulla pittura degli antichi. Discorso VI*, «Antologia Vieusseux», 6, 1822, pp. 521-545.

PETRINI 1822g

P. PETRINI, *Sulla pittura degli antichi. Discorso VII*, «Antologia Vieusseux», 7, 1822, pp. 318-327.

PREVITALI 1989

G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai Neoclassici*, Torino 1989 (edizione originale 1964).

PRUNETTI 1818

M. PRUNETTI, *Saggio pittorico ed analisi delle pitture più famose esistenti in Roma*, Roma 1818.

RASPE 1781

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

RINALDI 1997

S. RINALDI, *Il primo restauro seicentesco della collezione Gonzaga venduta a Carlo I d'Inghilterra*, in *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*, a cura di S. Marconi, Roma 1997, pp. 259-270.

RINALDI 1999

S. RINALDI, *Materiali e metodi di restauro nel ricettario de Mayerne*, «Commentari d'arte», V, 1999 [2001], 13, pp. 36-40.

RINALDI 2005

S. RINALDI, *Vernici originali e vernici di restauro: l'impiego della chiara d'uovo tra Seicento e Settecento*, «Bollettino ICR», n.s. 11-12, 2005, pp. 45-62.

RINALDI 2011

S. RINALDI, *Storia tecnica dell'arte. Materiali e metodi della pittura e della scultura (secc. V-XIX)*, Roma 2011.

SPALDING 2015

F. SPALDING, *A new history of conservation and technical studies*, «Burlington Magazine», 157, 2015, pp. 1-2.

STOVER 2011

J.A. STOVER, *The origin, meaning, and development of the latin verb matizare*, «Archivum Latinitatis Medii Aevi», 69, 2011, pp. 97-105.

TAMBRONI 1821

G. TAMBRONI, *Lettera del sig. Tambroni al sig. A. Benci autore delle osservazioni intorno al trattato della pittura di Cennino Cennini*, «Antologia Vieusseux», 3, 1821, pp. 271-280.

VAN DE GRAAF 1958

J.A. VAN DE GRAAF, *Het De Mayerne Manuscript als Bron voor de Schildertecniek van de Barok*, Tesi di Dottorato, Mijdrect 1958.

WINTER 2004

E.L. WINTER, *German Fresco Painting and the New Houses of Parliament at Westminster 1834-1851*, «Historical Journal», 47, 2004, pp. 291-329.

ABSTRACT

Il saggio intende fornire una breve introduzione storica agli studi sulla letteratura tecnico-artistica nati dall'eruzione settecentesca. La correlazione meccanica di tale letteratura con gli interventi conservativi avvenuta alla metà del XIX secolo ha condotto a concepire le fonti tecniche come la più diretta testimonianza delle attività pratiche condotte nelle botteghe degli artisti, dal Medioevo fino all'età moderna.

Tale concezione ottocentesca che considera le fonti scritte come dei prontuari di istruzioni pratiche, è ancor oggi prevalente grazie alla diffusione delle indagini scientifiche applicate allo studio e alla conservazione delle opere d'arte, senza però fornire un reale aggiornamento degli studi e perdendo di vista la natura letteraria di tali fonti.

The article aims to provide a brief historical introduction to the studies on the technical literature of art initiated by the eighteenth-century erudition.

In the mid-nineteenth century the correlation with the conservation interventions led to conceive the technical literature as the most direct evidence of the practical activities carried out in the artists' workshops from the Middle Ages to the modern age.

This nineteenth-century interpretation considers the documentary sources as handbooks of practical instructions; it is still common today thanks to the dissemination of scientific analyses applied to the study and conservation of works of art. However, it does not provide a real update of the studies and leads to lose sight of the literary nature of these technical sources.