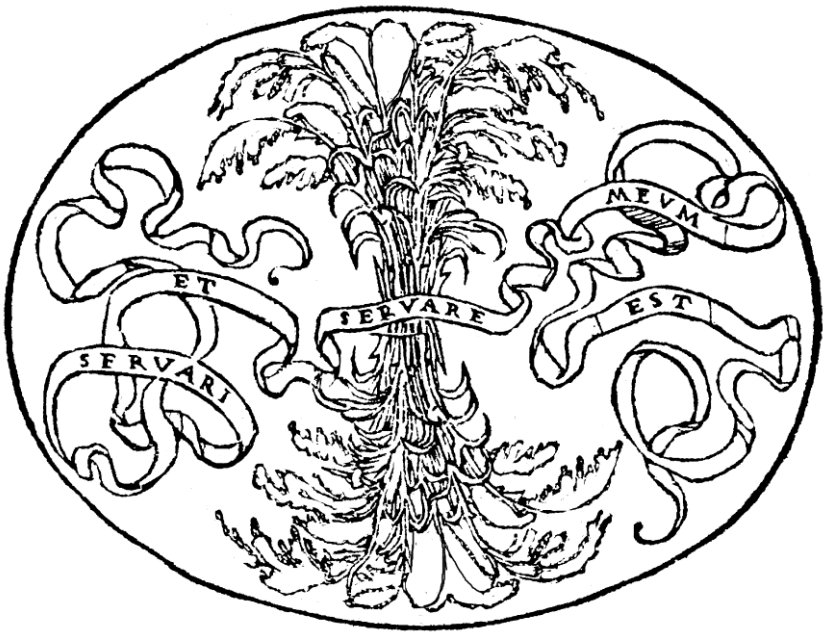
STUDI

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, *Per una filologia dei trattati e ricettari di colori* p. 1

S. BARONI, P. TRAVAGLIO, *Premessa metodologica* p. 17

S. BARONI, P. TRAVAGLIO, *Considerazioni e proposte per una metodologia di analisi dei ricettari di tecniche dell'arte e dell'artigianato. Note per una lettura e interpretazione* p. 25

S. BARONI, *La lingua dei ricettari e il linguaggio della trattatistica tecnica* p. 84

S. BARONI, *Ricettari: struttura del testo e retorica* p. 90

S. BARONI, P. TRAVAGLIO, *Mnemotecnica e aspetti di oralità nei ricettari di tecniche dell'arte e dell'artigianato* p. 114

S. BARONI, *'De generibus colorum et de colorum commixtione': ancora qualche nota sull'interpolazione di Faventino* p. 130

P. TRAVAGLIO, *Il 'Liber colorum secundum magistrum Bernardum': un trattato duecentesco di miniatura* p. 149

G. CAPROTTI, *Il 'Liber de coloribus qui ponuntur in carta'* p. 196

P. TRAVAGLIO, *'Tractatus aliquorum colorum': un esempio di trattato di rubricatura in un ricettario a interpolazione* p. 232

I. DELLA FRANCA, *'Modus preparandi colores pro scribendo'* p. 262

S. BARONI, *'Capitulum de coloribus ad scribendum': una trattazione di rubricatura di tradizione sassone* p. 277

I. DELLA FRANCA, *'Color sic fit'* 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 Scoto alle origini dei testi sulla raffinazione dell'azzurro oltremare* p. 316

S. BARONI, G. PIZZIGONI, *'Capitulum ad faciendum lazurium ultramarinum'* p. 328

M. MANDER, *'Pastellus fit isto modo': una trattazione legata all'azzurro oltremare* p. 332

P. TRAVAGLIO, *'Ad faciendum azurrum': alcuni esempi di trattazioni sull'azzurro oltremare nel Ricettario dello Pseudo-Savonarola* p. 341

M. MINCIULLO, *'A far azurro 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 trattari 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 Travagllio, *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 azurro 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 Variae*, 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 Quattrocento[2].

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 ristauro delle antiche pitture in tavola o in muro danneggiate, e abbisognevoli di pronto riparo per non vederle interamente perire. L'usare in tal caso i metodi nostri, sovrapponendo diverse pratiche, o immedesimando i moderni ritocchi alle superficie preparate con gli antichi sistemi, è assolutamente falso e dannoso[3].

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 poiché 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 inalterabli, e che per questa parte nulla ci insegna il codice di Cennini, il qual mi sembra quasi più scritto in dialetto veneto che toscano[4].

[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 Petrini *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 Petrini, 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 inglesi[6].

Ma, come giustamente ricorda Paolo Bensi, ancor prima di tali contributi erano comparsi in Italia i testi di Lorenzo Marcucci e Michelangelo Prunetti[7], 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 Merrifield[9] e Charles Lock Eastlake[10], redatte per incarico governativo in occasione del rifacimento delle decorazioni pittoriche medievali del Parlamento inglese distrutte da un incendio nel 1834[11]. 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 Hendrie[15], 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 proporne una nuova[17].

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 tempo[18].

---

[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 restauro[19].

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 Wissenschaftgeschichte 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 Dyck[22], Samuel Cooper[23], Cornelius Johnson[24], John Hoskins[25] 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 Library[27]. 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 Bischoff[30] 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 Graaf[31], 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 Talley[32]. 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 1627-31[33], 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 dei 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 inattaccabile[36]. Al di là dei rimandi morelliani che tale finalità suscita immediatamente[37], 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, cosi 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 mercanti[40], i libri mastri degli speziali[41], 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 (*azuro*) 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 romanze[45]. 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).

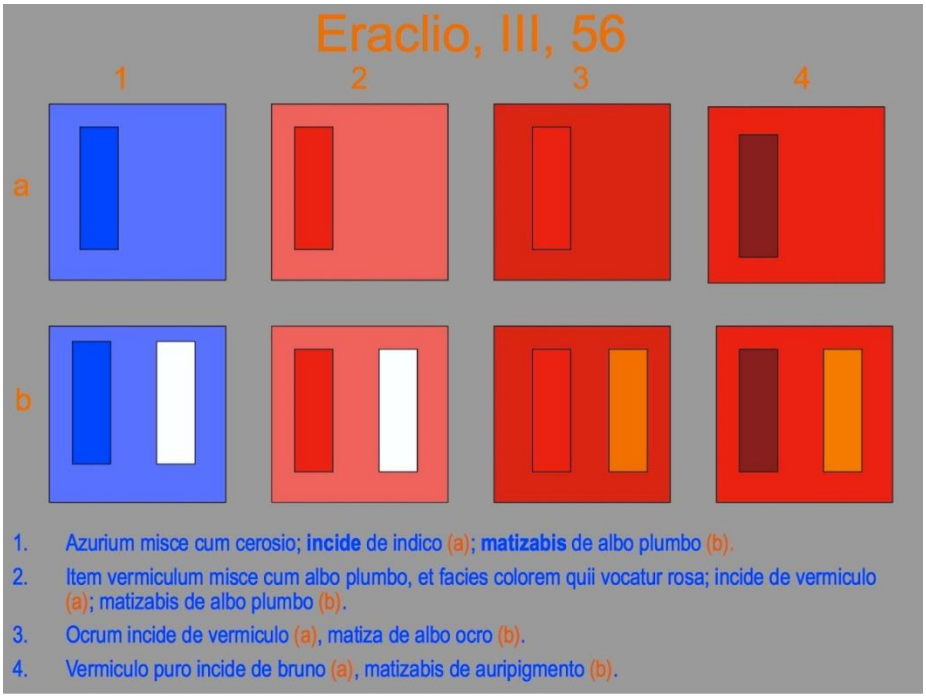


Fig. 1. Rappresentazione grafica dell'*incisio* e della *matizatura* nel III libro di Eraclio.

[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-Veneto[47]. 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] demostrates, 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 avvengano significative modificazioni tecniche[49], 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 impietose 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 Controvery at the National Galery 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 pretented 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 commontoday thanks to the dissemination of scientific analyses applied to the study and conservation of works of art. However, it does notprovide a real update of the studies and leads to lose sightof the literary nature of these technical sources.

PREMESSA METODOLOGICA

Nella ricorrente metafora del fiume che trasporta o raccoglie elementi o acque di diversa provenienza[1], la tradizione dei ricettari tecnici è sempre stata concordemente riconosciuta dai commentatori come un insieme variamente composito, eterogeneo, stratificato.

Se nel tempo molti studiosi hanno rilevato la particolarità in cui prescrizioni appartenenti a epoche anche molto remote si mischiano, magari anche in uno stesso testo, a descrizioni tecniche della contemporaneità, pochi hanno saputo poi prendere adeguate distanze e misure atte a poter utilizzare con margini di qualche sicurezza queste testimonianze in qualità di utili e affidabili fonti storiche.

Troppe parole sarebbero da spendere in una riflessione che volesse ripercorrere lo stato degli studi[2] al fine di individuare le cause – o perlomeno le concomitanze – che hanno concorso e concorrono a determinare una situazione di questo genere. Chiamare in causa precomprensioni di marca idealista da una parte, piuttosto che approcci di impronta positivista dall'altra, seppure di grande pregnanza, non sarebbe altro, in considerazione e relazione allo stato presente, che prendere atto di come almeno tre generazioni di studiosi non abbiano saputo in genere declinare le avvenute acquisizioni in campo filosofico e soprattutto epistemologico agli avanzamenti della 'nuova' e poi necessariamente 'nuovissima' filologia e a una sempre più affinata osservazione dei materiali costitutivi dell'arte. Più recentemente poi, quello che è stato definito da Carlo Ginzburg[3] 'lo scetticismo del post moderno' sembra minare alla base l'essenza e la verosimiglianza stessa del 'fare storia', con implicazioni che a ben guardare coinvolgono e paiono svuotare di senso anche altre discipline quali, ad esempio, la stessa filologia. E così è di fronte a queste più ampie, ultime configurazioni, che gli stessi presupposti di passati misconoscimenti possono apparire a loro volta 'relativi', storicizzandosi, senza peraltro completamente spiegare le più significative ragioni del 'gap' contemporaneo.

È poi anche vero che le problematiche che non si sanno risolvere spesso si accantonano o, meglio, si ignorano, con un meccanismo che, se pure umanissimo, non fa che aumentare la distanza tra i giochi che si stanno giocando e l'orizzonte del reale che li racchiude.

Comunque sia, o si voglia che sia, la letteratura tecnica delle arti, studiata o meno, indubitabilmente esiste. Attraverso migliaia e migliaia di testimoni manoscritti è ancora pronta a parlarci, con 'un coro di voci che attraversano le centurie degli anni'[4], rispondendo alle nostre interrogazioni e spesso, anzi, svelando nelle risposte molto più di quello che ci si sarebbe aspettato in relazione alle relative domande.

La questione dell'importanza dei trattati e ricettari tecnici era già chiara a Schlosser, che non a caso dedicò l'intero primo capitolo della sua *Die Kunstliteratur* (Vienna, 1924) alla letteratura tecnica medievale, comprendendo bene quali fossero le risorse e il potenziale di un simile patrimonio. Lo studioso sottolineava di seguito gli ambiti di studio e di pertinenza di questa particolare produzione letteraria ed è certo che si potrebbe considerare assai poco incoraggiante il bilancio in merito che volesse paragonare lo stato delle conoscenze di allora all'euristica di nuove fonti condotta fino al presente.

Riguardo a questo genere di opere la posizione critica di Schlosser era già sviluppata nelle migliori direzioni. Ben lontano dal credere che questi testi meramente parlassero o potessero dare indicazioni circa la singola costitutività materiale delle opere d'arte e artigianato

[1] MAAS 1972, pp. 26-27.

[2] Sulla questione si vedano BORDINI 1991; TOLAINI 2001; CLARKE 2008; KROUSTALLIS 2008; CLARKE 2013. Si rimanda anche al contributo di Simona Rinaldi, *Per una filologia dei trattati e ricettari di colori*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

[3] GINZBURG 2014.

[4] BRANCA–STAROBINSKI 1977.

artistico, concludeva il capitolo definendo la letteratura tecnica la «parte più originale della letteratura artistica medievale»[5].

Tornando al presente vogliamo perciò salvaguardare e sottolineare questo termine 'letteratura', poiché non mancano anche oggi – nella difficoltà di una piena comprensione e nel crescere di quelle istanze che vorrebbero ridurre la storia a un semplice discorso retorico – le tendenze a ricondurre questo genere di testi a *database* di ricette contenutisticamente affini, destrutturando testimoni e testi quasi si potessero comprendere le figurazioni a mosaico, formando classificazioni di miscellanei mucchi di tessere di analogo colore, contemporaneamente annullandone le relazioni nel costrutto d'assieme.

Certo, i modi di osservare un testo sono molteplici e non si vogliono qui sminuire ricerche anche importanti, tuttavia, guardando gli alberi, cioè le ricette, occorre ricordare che queste fanno parte di una foresta, o perlomeno di un bosco, ed è lì che trovano il loro senso, all'interno di un sistema fittamente relazionato e organizzato. Il non farlo può portare alla perdita delle più significative informazioni. I testi che organizzano le ricette, relazionandole tra loro, furono alla base di questa particolare letteratura tecnica e questi dobbiamo anzitutto filologicamente cercare e interrogare per poi ottenere informazioni anche da quelle prescrizioni che li compongono, che altrimenti isolate – al pari di un'erratica tessera musiva – difficilmente sarebbero pienamente comprensibili e contestualizzabili al disegno che le preordinava.

Non ricercare questi testi ha portato alla convinzione errata che le *Compositiones lucenses* siano il 'monumento' della trattatistica d'arte del Medioevo, «il più antico tra i manuali che l'Alto Medioevo dedica all'arte di fare arte»[6], mentre sono invece solo la preziosa ma – per danni di trasmissione – scombinata testimonianza dell'antica traduzione latina di un'opera ellenistica in origine perfettamente organizzata e coerente. Questa visse nel mondo tardoantico prima in greco e poi in latino, e il testo rimase pressoché integro almeno fino alla riforma carolingia, quando cominciarono a manifestarsi problemi di *consecutio*, non facilmente ripristinabili e in seguito destinati solo ad aumentare nel corso della tradizione[7].

Anche *Mappae clavicula* tutto è tranne che un testo medievale: sotto questo titolo, infatti, frutto di una cattiva traduzione dal greco[8], si cela un commentario a opere dell'alchimia alessandrina, anch'esso tradotto in latino sul finire del mondo antico. Circa un quarto delle sue ricette trova perfetto riscontro testuale, *verbum de verbo*, in sopravvivenze greche di papiri e manoscritti e, soprattutto, del *corpus* siriaco attribuito a Zosimo di Panopoli. Il testo latino circolò integro di prologo, indice e circa duecento ricette almeno fino all'XI secolo in diversi testimoni, per poi frammentarsi e disperdersi nel disordine della tradizione.

Grazie allo studio e alla restituzione di questo testo possiamo essere certi che opere alchemiche tradotte in latino circolarono in Occidente ben prima di ogni traduzione dall'arabo in latino e, ovviamente, dal greco in arabo. Possiamo così comprendere come tradizioni operative e qualità tecniche, come quella, ad esempio, dell'altare di Volvinius in Sant'Ambrogio a Milano, tra ori, argenti, smalti e nielli e pietre artificiali o antiche, non piovessero isolate in un Medioevo deserto e illetterato, ma si riconnettessero ad antichi saperi fedelmente trasmessi anche testualmente.

Con solo la ridefinizione negli studi di questi testi (*Compositiones*, *Mappae clavicula*), scopriamo quanto poco abbiamo capito e creduto della trasmissione tecnica antica e medievale; questo mentre già altre opere sembrano affacciarsi dall'oblio dei secoli, pronte a scardinare le antiche certezze[9].

[5] SCHLOSSER 2000, p. 21.
[6] CAFFARO 2003.
[7] BARONI 2013, pp. 7-50.
[8] HALLEUX–MEYVAERT 1987; HALLEUX 1990; BARONI–TRAVAGLIO 2013.
[9] BARONI–FERLA 2016; TRAVAGLIO 2012; CAPROTTI–TRAVAGLIO 2012.

Del resto, perché credere che la letteratura delle tecniche del mondo antico, ellenistico o ellenistico-romano per intenderci, potesse essere integralmente sparita nel nulla? Se le nostre lingue romanze 'suonano' di latino, quella ragguardevole parte di derivati dal greco che presentano la devono proprio ai linguaggi tecnici (medico, architettonico e altri) che li utilizzavano in modo ibrido in comunicazioni orali e scritte, in una continuità necessariamente mai interrotta.

Eppure gli archeologi del mondo tardoantico, se pure attenti ai testi, raramente riescono a spingersi oltre le letture e i raffronti di opere degli enciclopedisti come Vitruvio e Plinio, mentre queste fonti tecniche ancora attendono, unitamente a quello filologico, il loro vaglio e quello dell'archeometria[10].

Nel riordino dei materiali letterari di tecniche delle arti dell'ultima antichità scopriamo così che testi ellenistico-romani, che gli archeologi in genere poco conoscono, sopravvivono, mentre sono spesso creduti medievali dai medievisti.

Dove sta allora la letteratura tecnica medievale? Quali sono le sue opere, che funzioni avevano, chi erano i suoi autori?

Nella grande tradizione di testi antichi e tardo antichi che il Medioevo trasmette e medita, ancora molto lavoro resta da fare per individuare e scorgere le autentiche novità apportate.

Basti dire che il testo in assoluto più diffuso nelle tecniche di decorazione libraria, il *De coloribus et mixtionibus* (d'ora in avanti *DCM*), forte di una sessantina di testimoni in tutta Europa, ancora attende un'edizione critica[11], così come uno studio dettagliato che sappia proiettarsi oltre le poche righe di Daniel Thompson[12], un bello studio sulla parola *matiz*[13] e il buon lavoro su una variante a interpolazione di un testimone italiano effettuato da Francesca Tolaini[14].

Tentare di circoscrivere i problemi e cernire i materiali, però, forse fa già parte di una ricerca di metodo. E così cercheremo di orientare anche noi stessi.

Nelle pagine che seguono[15] proveremo a esemplificare l'adattamento di comuni acquisizioni filologiche alle particolarità precipue della formazione e trasmissione dei cosiddetti ricettari, mantenendoci, per gli esempi, sostanzialmente all'interno delle tecniche di decorazione libraria. Chi scrive ha già verificato le possibili estensioni di queste analisi a varie tecniche dell'arte e dell'artigianato, come anche ad altre letterature che presentano analogie; nel caso presente questa scelta è giustificata dalla constatazione di una produzione letteraria tecnico-artistica ingente circa le tecniche di decorazione del libro, che tra XI e XV secolo poté contare su svariate opere e innumerevoli testimoni, capaci nel complesso della nostra analisi di consentire raffronti interni ed elaborazioni che in altri campi, dove le testimonianze sembrano o sono necessariamente più rade, appaiono meno agevoli o percepibili.

I metodi di analisi proposti per la comprensione dei cosiddetti ricettari consentono, infatti, nei casi più fortunati, anche il recupero dei molti testi che, a monte di ogni manipolazione, concorsero a formarli. Se, da una parte, svelano le modalità di formazione e i danni di tradizione di una raccolta, dall'altra permettono spesso di isolare o ricostruire almeno alcune delle opere che, con totale, maggiore o minore estensione, contengono e che spesso risalgono a tempi anche notevolmente anteriori al testimone che, utilizzandoli, li nasconde.

Nel caso della decorazione libraria, la produzione di opere tecniche fu assai vasta ed è

[10] La questione è richiamata in LIVERANI 2014.
[11] È in preparazione uno studio del *DCM*, con edizione critica del testo, a cura di Paola Travaglio e Paola Borea d'Olmo.
[12] THOMPSON 1933.
[13] BULATKIN 1954.
[14] TOLAINI 1995.
[15] Una sintesi delle pagine che seguono è stata presentata da BARONI–RINALDI–TRAVAGLIO 2016.

quindi in genere possibile trovare diverse testimonianze di una stessa opera, verificando e confermando così sia la validità di quanto messo in luce dai metodi di ricerca, sia il profilo più dettagliato dell'opera ritrovata, con migliore approssimazione al testo originario e studio delle varianti.

L'immediata osservazione dei risultati comparati, anche a quanto già noto ed edito, permette poi ulteriori avanzamenti sul piano storico-letterario. Infatti, sia dal punto di vista formale che contenutistico, le trattazioni rispondono a precisi 'generi' che, ben compresi, consentono di collegare i testi a figure professionali specializzate e le singole prescrizioni a specifici e circoscritti utilizzi.

Ricaviamo, insomma, ulteriori informazioni sui saperi e sui meccanismi di una filiera produttiva di grande competenza ed elevata specializzazione, che certo da tempo anche altri generi di indagine hanno saputo individuare, ma che mai si sarebbe sospettato capace di produrre opere letterarie specialistiche nella trasmissione delle proprie singole attività: opere riconducibili a forme e modelli definiti e condivisi e ampiamente circolanti.

In definitiva, che copista, rubricatore, pittore-miniatore e preparatori di colori coesistessero nella produzione di un codice miniato, è noto da tempo a tutti. Ma che ciascuna di queste figure potesse contare su abbondanti trattazioni specifiche, formalmente codificate e di settore, pare che nessuno lo abbia mai detto o scritto, né tantomeno abbia definito un pure approssimativo catalogo di riferimento.

A un livello un poco più basso, poi, quante prescrizioni di rubricatura (per colori da penna) sono state confuse e identificate come procedimenti di miniatura-pittura (per colori a pennello), sia nell'esegesi di trattati anche illustri[16], quanto nell'immancabile comparazione – forte delle scienze analitiche – tra prescrizioni e opere?

Percepiamo già il pensiero che, in relazione a questi fraintendimenti, oppone la più dimostrativa distanza dalla realtà del problema, argomentando: «in fondo il cinabro è cinabro e in entrambi i procedimenti il pigmento è in fondo lo stesso». Certo il pigmento è il medesimo, come sono magari gli stessi i materiali costruttivi di pur diverse architetture. Le differenze però spesso non sono dettate dai 'cosa', ma semmai anche dai 'come', ed è quindi nel perché di questi 'come' che si gioca il futuro dello studio critico della letteratura di tecniche delle arti. Nell'intuibile via tortuosa dei 'perché' e dei 'come', nella sfida che la complessità lancia al sapere unidimensionale della risposta semplificata (e delle specialistiche 'scientificità' che la perseguono) avvertiamo una domanda tacita sullo stesso perché di 'questa' storia: di una storia di questo genere, sul suo valore, sulla sua opportunità e rilevanza. A questo si può forse rispondere – e si spera anche nei fatti – con un altro interrogativo di più generale portata: una disciplina è rilevante per quanto avanza e procede nell'elaborazione di se stessa (attribuzione dopo attribuzione), in un isolamento sempre più specialistico, oppure anche per quanto sa riversare, seppure con interrogativi, oltre i propri confini disciplinari verso altre aree di ricerca, in un più allargato orizzonte della conoscenza?

Ma ora, prendendo in prestito le parole del prologo di *Mappae clavicula*[17], che invitava chi avesse voluto capire il senso profondo dei propri discorsi a ripercorrere e riprodurre i procedimenti, «multa vero alia de virtutibus eorum quae conscribentur habens dicere digne […], nunc iam initium hic faciam»[18].

[16] È il caso, ad esempio, del *De arte illuminandi*, dove a una cesura importante nel testo corrisponde la separazione tra la prima parte dell'opera dedicata alla rubricatura e la seconda che riguarda invece la miniatura.
[17] *MAPPAE CLAVICULA* 2013.
[18] *Ivi*, p. 58.

BIBLIOGRAFIA

ART TECHNOLOGY 2008
Art Technology: Sources and Methods, Londra 2008.

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

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

BARONI–RINALDI–TRAVAGLIO 2016
S. BARONI, S. RINALDI, P. TRAVAGLIO, *Formation, transmission and genres in the recipe books of art technology between the Middle Ages and the 18th century: new proposals for analysis and interpretation*, in Atti del convegno *Savoir et transmission. La littérature de la technologie de l'art dans l'Europe moderne (1400-1700)* (Parigi, INHA, 10 ottobre 2015), Parigi 2016, in corso di stampa.

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

BORDINI 1991
S. BORDINI, *Materia e immagine. Fonti sulle tecniche della pittura*, Roma 1991.

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

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.

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

CAPROTTI–TRAVAGLIO 2012
G. CAPROTTI, P. TRAVAGLIO, *Scribebantur autem et libri*, in *ORO, ARGENTO E PORPORA* 2012, pp. 87-104.

CLARKE 2008
M. CLARKE, *Asymptotically approaching the past: historiography and critical uses of sources in art technological source research*, in *ART TECHNOLOGY* 2008, pp. 16-22.

CLARKE 2013
M. CLARKE, *Late Medieval Artists' Recipe Books (14th-15th centuries)*, in *Craft Treatises and Handbooks: the Dissemination of Technical Knowledge in the Middle Ages*, a cura di R. Córdoba, Turnhout 2013, pp. 33-53.

GINZBURG 2014
C. GINZBURG, *Rapporti di forza: storia, retorica, prova*, Milano 2014.

HALLEUX 1990
R. HALLEUX, *Pigments et colorants dans la 'Mappae Clavicula'*, in *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen* Âge. *Teinture, peinture, enluminure. Etudes historiques et physico-chimiques*, Parigi 1990, pp. 173-180.

HALLEUX–MEYVAERT 1987
R. HALLEUX, P. MEYVAERT, *Les origines de la 'Mappae Clavicula'*, «Archives d'histoire doctrinale et litteraire du Moyen Âge», 54, 1987, pp. 7-58.

KROUSTALLIS 2008
S. KROUSTALLIS, *Reading the past: methodological considerations for future research in art technology*, in *ART TECHNOLOGY* 2008, pp. 23-27.

LIVERANI 2014
P. LIVERANI, *Late Antiquity 300-500 CE*, in *Transformation. Classical Sculpture in Colour*, a cura di J.S. Østergaard, A.M. Nielsen, Copenhagen 2014, pp. 272-283.

MAAS 1972
P. MAAS, *Critica del testo*, Firenze 1972.

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

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

SCHLOSSER 2000
J. VON SCHLOSSER, *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze 2000 (edizione originale *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Vienna 1924).

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

TOLAINI 1995
F. TOLAINI, *Incipit Scripta Colorum. Un trattato contenuto nel ms. 1075 della Biblioteca Statale di Lucca*, «Critica d'Arte», n.s., 3, 1995, pp. 54-68 e 4, pp. 47-56.

TOLAINI 2001
F. TOLAINI, *Breve storia dello studio dei ricettari di tecniche artistiche medievali*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. IV, 6, 2001, pp. 11-38.

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

ABSTRACT

Nel tempo molti studiosi hanno rilevato nella letteratura tecnica delle arti come prescrizioni appartenenti a epoche remote si mischino, magari anche in uno stesso testo, a descrizioni tecniche della contemporaneità. Tuttavia, pochi hanno saputo poi prendere adeguate distanze e misure atte a poter utilizzare con margini di qualche sicurezza queste testimonianze in qualità di utili e affidabili fonti storiche. I motivi sono molteplici ma non sufficienti a spiegare il gap contemporaneo. Recentemente, quello che è stato definito da Carlo Ginzburg «lo scetticismo del post moderno» sembra minare alla base l'essenza e la verosimiglianza stessa del 'fare storia', con implicazioni che, a ben guardare, coinvolgono e paiono svuotare di senso anche altre discipline quali, ad esempio, la stessa filologia. Proprio un'analisi filologica e letteraria può però permettere di rilevare alcune differenze formali, anche assai vistose, tra questi testi. Queste spesso non sono dettate dai 'cosa', ma semmai anche dai 'come', ed è quindi nel perché di questi 'come' che si gioca il futuro dello studio critico della letteratura di tecniche delle arti. L'analisi filologica e letteraria, formale, di questi testi è in grado di prospettare rilevanti risultati in questo ambito. Con solo la ridefinizione negli studi di testi come le *Compositiones* o *Mappae clavicula*, scopriamo quanto poco abbiamo capito e creduto della trasmissione tecnica antica e medievale; questo mentre già altre opere sembrano affacciarsi dall'oblio dei secoli, pronte a scardinare le antiche certezze.

In the literature on art technology many scholars have observed the presence of recipes of different ages, which even in the same text can be mixed with contemporary technical descriptions. However, few of them have been able to take the appropriate distances to use these texts as useful and reliable historical sources. The reasons are many but not enough to explain the contemporary gap. Recently Carlo Ginzburg talked about «the skepticism of the post-modern», thus undermining the essence and likelihood of 'making history', with implications that involve also other disciplines such as philology itself. A precise philological and literary analysis, however, can allow the detection of some formal differences – also very showy – between these texts. These are often not dictated by the 'what' but rather also by the 'how': in the reason of these 'how' is played the future of the critical study of literature on art technology. The philological and literary analysis of these texts can give significant results in this area. Thanks to a the redefinition of texts like Compositiones and Mappae clavicula we can discover how little we have understood about the Ancient and Medieval technical transmission. Other works seem to look out from the oblivion of centuries, ready to tear up the old certainties.

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

1. Introduzione

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

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

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

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

Vogliamo qui sottolineare che, a differenza delle chiarificazioni ed elaborazioni a suo tempo introdotte da Jerry Stannard e seguaci[1], la nostra definizione e classificazione di ricetta resta di ambito meramente formale e letterario. I parametri stannardiani, leciti come qualsiasi altra varia classificazione, si occupano in realtà in modo surrettizio e selettivamente solo dell'efficienza della comunicazione, definendo 'ricette' esclusivamente quelle comunicazioni capaci di assolvere i parametri posti dai postulati di una scienza linguistica moderna e 'non-ricette' tutto il resto, indifferenziatamente escluso. A prescindere dall'evidenza di un vizio ermeneutico (si cercano le occorrenze di quanto definito a priori e non i fenomeni emergenti), classificazioni di questo tipo non sanno rendere ragione dello spazio del 'non detto' che talvolta interviene tra addetti ai lavori[2], tra autore e pubblico specializzato. Le prescrizioni a

[1] STANNARD 1982; MÄKINEN 2006.

[2] 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».

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

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

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

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

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

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

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

[3] CORTELAZZO–ZOLLI 2008, p. 1362.

Questi dati sono visualizzabili anche mediante grafici[4] (Fig. 1).

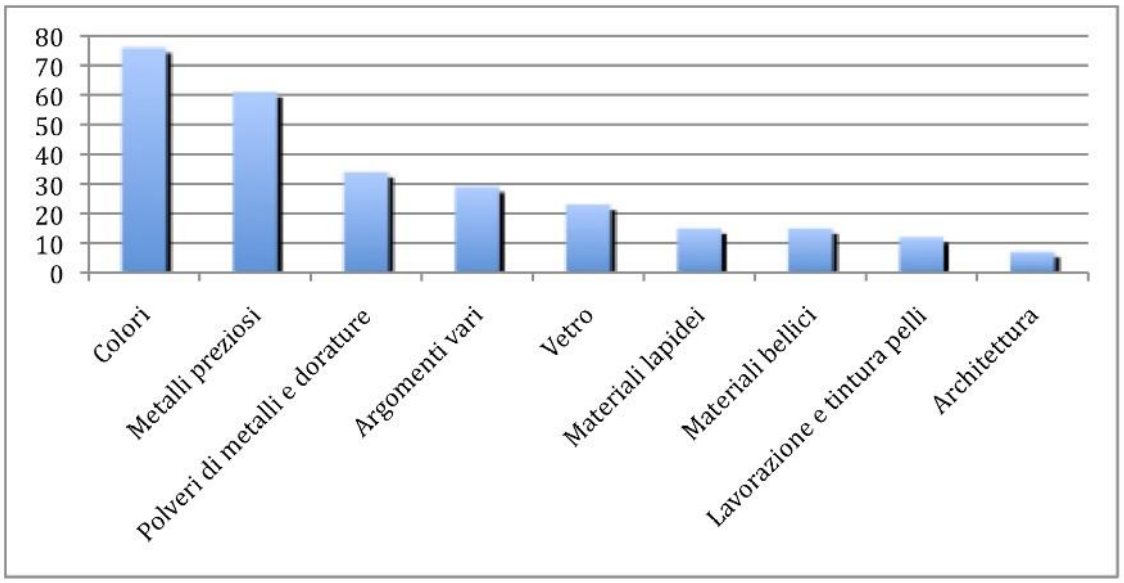


Fig. 1: Esempio di istogramma indicante gli argomenti del ms. 17 della Bibliothèque Humaniste di Sélestat

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

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

Papiro di Leida[5], ric. 13[6]

Ποήσις κράσεως.
Χαλκοῦ γαλατικοῦ ⟨η’, κασσιτέρου ἰμάντος ⟨ιβ’, μαγνησίας ⟨ς’, ὑδραργύρου ⟨ι’, ἀσήμου ⟨ε’.

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

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

[4] È ovvio che classificazioni di questo tipo sono strumenti arbitrari, esclusivamente utili all’indagine di tipo quantitativo circa gli ambiti di interesse di testi che possono presentare prescrizioni di varia natura, spesso anche assai disparata. Solitamente è comunque utile paragonare i titoli delle ricette, creando tra questi dei rapporti di relatività. Meno utile sembra, in questo caso, porre in rapporto le quantità di testo (parole, lettere) pertinenti ai singoli argomenti.
[5] Leida, Rijksmuseum van Oudheden, inv. i 397.
[6] HALLEUX 1981, p. 87. La traduzione italiana è di chi scrive.

Apicio, *De re coquinaria*, ric. 15
Cuminatum in ostrea et conchylia
Piper, ligusticum, petroselinum, mentam siccam, folium, malabathrum; cuminum plusticum, mel, acetum et liquamen.
Aliter: piper, ligusticum, petroselinum, mentam siccam, cuminum pluseulum, mel, acetum, liquamen.

Salsa di cumino per ostriche e conchiglie
Pepe, ligustico, prezzemolo, menta secca, foglie di nardo, cannella; poco più di cumino, miele, aceto e salsa.
Altro modo: pepe, ligustico, prezzemolo, menta secca, poco cumino, miele, aceto e salsa[7].

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

Un'altra modalità strutturale, invece, completamente diversa, mostra stretta analogia con la comunicazione orale ed è quindi presumibilmente riconducibile ad ambienti operativi. Solitamente il procedimento è connotato da verbi in forma iussiva[8] e costituito dalla combinazione di più elementi che vanno a formare un composto. Ne proponiamo un esempio, che certamente non esaurisce tutte le possibili combinazioni[9]:

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

[7] Trascrizione e traduzione tratte da APICIO/VESCO 1990, pp. 16-17.
[8] In termini generali si può pensare che, tanto più le caratteristiche iussive sono presenti e spiccate, tanto maggiormente il procedimento sia vicino al contenuto operativo generatore.
[9] BARONI 1996.

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

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

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

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

Non sempre i titoli delle ricette appaiono come originali, ma sono anzi spesso frutto di aggiunte e modifiche successive. Talvolta ancora non corrispondono più alle ricette seguenti e ciò è dovuto al fatto che, nelle varie fasi di approntamento dei codici, come è noto, le rubriche erano realizzate dopo la scrittura dei testi, in spazi lasciati appositamente bianchi dall'amanuense. Questa suddivisione del lavoro favoriva quindi errori, slittamenti e modifiche, in realtà più comuni di quanto si pensi[10].

Un fenomeno assai comune nei ricettari è la cosiddetta 'duplicazione' dei titoli: mentre il titolo originale (o comunque più antico) scivola al principio del testo, un titolo analogo o leggermente modificato viene ad apparire in rubrica. Ne troviamo esempio già nel testo delle *Compositiones* testimoniato dal manoscritto 490 della Biblioteca Capitolare di Lucca[11]: «De fila aurea facere. Quomodo petalum fiet ad fila aurea. Aurum bonum sicut metrum batte laminas […]»[12] oppure «Compositio[ne] cinnabarim. Compositio cinnabarim alithinus mundi. Spume ex argenti vibi et sulforis vibi […]»[13].

Il fenomeno è comprensibilmente legato a meccanismi della copia, ma rilevarlo correttamente è spesso assai utile ai fini dell'edizione del testo tra più testimoni, così come della sua interpretazione[14].

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

[10] Si veda, a titolo esemplificativo, la ricostruzione della *consecutio* e le corrispondenze tra i testimoni manoscritti di *MAPPAE CLAVICULA* 2013, pp. 245-274.
[11] BARONI 2013.
[12] Lucca, Biblioteca Capitolare, Ms. 490, f. 222r.
[13] *Ivi*, f. 229r.
[14] Una recente analisi del testo della *Appendicula codicum Vitruvii* (BRUN 2014-2015), già pubblicata da ROSE 1899, non è riuscita a rilevare che nelle ventiquattro ricette *sumpta ex phisicis probamenta*, cioè in parte tratte dalle *Compositiones*, alcune presentavano lo scivolamento di parte del titolo nel testo delle prescrizioni. Così dal titolo originale nella tradizione di questi estratti, derivato da *Compositio cinnabarin alithini mundi./Sume ex argenti vivi partem* […], si giunge a *Compositio cinnabarin/Alithinis mundissime ex argenti vivi* (XXII), e si vengono necessariamente a considerare nel corpo della prescrizione *alithinis mundissime* tra i 'requisite ingredients and equipment' della seguente classificazione di marca stannardiana del testo in questione (BRUN 2014-2015, pp. 137, 169).

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

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

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

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

Per un'osservazione di quelli che sono, invece, gli interventi redazionali in senso stretto e in quali luoghi possano intervenire sul testo, riprendiamo punti già sviluppati altrove[15]:

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

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

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

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

[15] BARONI 1996, p. 134.

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

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

La grande coerenza e la fortunata trasmissione di alcuni testi ha consentito agli studiosi di individuare alcune di queste opere, quali, ad esempio, la *Schedula* di Teofilo[17], dotata di un prologo e di un indice, scandita in tre libri e scritta con uno stile narrativo proprio, seppure sia costituita in gran parte da ricette, e il *De coloribus et artibus Romanorum* di Eraclio[18], suddiviso in due libri e scritto in esametri. Nessuno ha messo in dubbio l'originalità espositiva del cosiddetto *De clarea*, benché mutilo, oppure la sostanziale unità del *De arte illuminandi*[19]. Un esempio meno noto è il *Liber colorum secundum magistrum Bernardum*[20], un trattato di miniatura databile al XIII secolo, costituito da ricette che descrivono come i colori vadano stemperati e temperati e che sono distribuite con una logica ben precisa: oro, rosa, verde, rosso, azzurro, nero e bianco. Anche in questo caso l'opera è preceduta da un incipit, nel quale l'autore enuncia chiaramente il contenuto del proprio trattato e afferma la veridicità dei procedimenti descritti: «Incipit liber colorum secundum magistrum Bernardum quomodo debent distemperari et temperari et confici primo de auro et de coloribus qui sunt in isto libro scripti. Quia si bene perpendis utenda omnia vera probabis»[21].

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

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

2. Modalità e tipologie di formazione dei ricettari

[17] Sul testo di Teofilo si veda, da ultimo, DINES 2014.
[18] ERACLIO/GARZYA ROMANO 1996.
[19] *DE ARTE ILLUMINANDI*/BRUNELLO 1975.
[20] TRAVAGLIO 2008, ulteriormente sviluppato nel contributo della medesima autrice, *Il 'Liber colorum secundum magistrum Bernardum': un trattato duecentesco di miniatura*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».
[21] Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. D 437 inf., f. 2r, r. 1.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.1. Modalità di aggregazione e tipologie di raccolta dei testi

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

- ricettari cronologici
- ricettari tematici
- ricettari a interpolazione

2.1.1. Ricettari cronologici

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

conservato nel ms. Aa 20 della Hessische Landesbibliothek di Fulda (IX secolo)[23] e attestato anche in noti glossari medievali quali il *Liber glossarum* e l'*Elementarium* di Papias[24]. La breve trattazione sugli inchiostri metallici è ravvisabile anche in un codice più tardo, il manoscritto Cl.II.147 della Biblioteca Ariostea di Ferrara (XVI secolo)[25], a testimonianza di una diffusione e lettura ininterrotta delle ricette, che, dalla loro origine in epoca tardoantica, si protrasse per tutto il Medioevo, giungendo infine al Rinascimento inoltrato.

Lo stesso discorso si potrebbe fare per alcuni procedimenti di *Mappae clavicula*[26] riscontrabili in due codici della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, il ms. Palatino 951 e il ms. Palatino 981[27], entrambi databili al XV secolo. Ricettari di questo tipo, pur essendo testimoni parziali, servono comunque a stabilire la fortuna e la diffusione cronologica e geografica di determinate opere[28].

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

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

Tipico e nello stesso tempo particolare esempio di ricettario cronologico può essere il cosiddetto *Manoscritto Veneziano* (XV secolo), pubblicato da Silvia Bianca Tosatti[30], attraverso il quale è stato possibile ricostruire, sia per dati interni, sia per evidenti congiunture, gli spostamenti operati dall'assemblatore[31].

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

---

[23] F. 126r.

[24] CAPROTTI–TRAVAGLIO 2012.

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

[26] *MAPPAE CLAVICULA* 2013.

[27] POMARO 1991, pp. 45-52, 210-217.

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

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

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

[31] *Ivi*, pp. 16-20.

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

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

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

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

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

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

Nei numerosi ricettari costituenti il Fondo Palatino della Biblioteca Nazionale di Firenze[35] è ravvisabile un nutrito gruppo di codici di provenienza sostanzialmente analoga e per la maggior parte relati all'attività di oreficeria o produzione di gemme e gioielli[36]. Questo nucleo di testi presenta notevoli analogie determinate dall'epoca (XV-XVI secolo), dalla comune area geografica – spesso ravvisabile per questioni di provenienza, di proprietà o di patine linguistiche dei copisti – e dai comuni interessi, talvolta esplicitamente dichiarati. In questo gruppo di manoscritti, che si potrebbe utilizzare come campione, i rimandi incrociati a persone ('artigiani', come li definisce Gabriella Pomaro) sono spesso ragguardevoli, come ad esempio quelli a Paolo Banchelli, Sebastiano Manzone e Sisto de Bonsistis, frequentemente ricorrenti in molti manoscritti del gruppo. Qualcuno di questi porta espressamente insegne Medicee, altri provengono comunque dalla Biblioteca Palatina Medicea.

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

[35] POMARO 1991.

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

Analoga considerazione si può fare per l'ormai nutrito gruppo, territorialmente più disperso, dei testi destinati alla rubricatura. Nei pur numerosi manoscritti Quattro e Cinquecenteschi da noi osservati contenenti estratti destinati a tale attività[37], non è stato possibile rintracciare condizioni per cui appaia credibile che uno di questi abbia sicuramente copiato dall'altro, anche solo per estratti. Le contaminazioni o le apparenti similitudini di ricette che alcuni testi possono tra loro presentare sembrano sempre ascrivibili a differenti selezioni operate da diversi testimoni di una medesima fonte. Questo è probabilmente spiegabile proprio alla luce del carattere privato delle raccolte e, perlomeno per quanto riguarda i ricettari Quattro e Cinquecenteschi, dalla spesso poco curata e, anche ai contemporanei, difficilmente leggibile grafia utilizzata, che talvolta impiega, a dimostrazione di ciò, complesse crittografie[38].

Questo genere di compilazioni può anche comprendere o aggregare la raccolta di opere d'autore, che solitamente vi appaiono private di incipit/explicit e che talvolta non presentano soluzione di continuità, sia tra il materiale di estrazioni, sia nei confronti di altre. È il caso, ad esempio, del citato *Scribebantur autem et libri*, inserito nel ms. Cl.II.147 di Ferrara in mezzo ad altre ricette di argomento analogo, oppure del cosiddetto *Taccuino Antonelli*[39], costituito da ricette di tecniche artistiche e farmacopea, scritte parte in latino e parte in volgare. Si tratta di un 'ricettario cronologico e a interpolazione', all'interno del quale è stato possibile individuare la presenza di un trattato di rubricatura in latino (*Tractatus aliquorum colorum*), interpolato da ricette in volgare e probabilmente databile al XIII secolo[40].

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

2.1.2. Ricettari tematici

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

---

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

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

[39] Ferrara, Biblioteca Ariostea, ms. Antonelli 861, XV secolo.

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

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

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

Ne conseguono alcune particolarità caratteristiche di questi ricettari.

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

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

A11 Verde	B11 Giallo
A12 Verde	B12 Rosa
A13 Giallo	
A14 Giallo	
A15 Giallo	

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tra i ricettari tematici il più noto è certamente il cosiddetto *Manoscritto Bolognese*[43], conservato nel ms. 2861 della Biblioteca Universitaria di Bologna (XV secolo). Il codice è composto da due sezioni principali: la prima, divisa in sette capitoli (azzurri naturali, azzurri artificiali, azzurri vegetali, verdi artificiali, rossi e 'pavonazi', oro, cinabro), riguarda la preparazione dei colori, mentre la seconda contiene quattro trattati autonomi riguardanti la fabbricazione di gemme artificiali, la pratica del mosaico, la pittura dei vasi, la tintura dei tessuti e la concia delle pelli. Anche qui le ricette sono suddivise per temi, ognuno dei quali occupa, almeno nella prima sezione, mediamente due o tre fascicoli, con una corrispondenza tra fine capitolo e fine fascicolo e la presenza di carte bianche solo alla fine degli stessi. Anche per le ricette del *Manoscritto Bolognese* sono state riscontrate numerose corrispondenze testuali con quelle contenute in altri codici noti. Ad esempio, alcune prescrizioni sono riconducibili al *Tractatus qualiter quilibet artificialis color fieri possit*[44], conservato anche nel ms. lat. 6749b della Bibliothèque Nationale de France[45]. La presenza di questo trattato, altrimenti noto solo in testimoni di origine d'Oltralpe, è particolarmente importante perché documenta la presenza in area toscana di un qualche esemplare da cui discese la pur frammentata copia del *Manoscritto Bolognese*, con un'interessante lezione del testo.

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

2.1.3. Ricettari a interpolazione

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

[43] GUALANDI 1842; MERRIFIELD 1849, II, pp. 323-600; GUERRINI–RICCI 1887; FERLA 2005-2006; MUZIO 2012.
[44] THOMPSON 1935.
[45] Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 6749b, ff. 61r-62v.

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

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

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

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

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

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

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

Se un caso evidente di interpolazione è quello del testo di Faventino, trattato più oltre[46], con aggiunta di note esplicative e ricette al testo dell'epitome vitruviana, un esempio significativo è il già citato *Tractatus aliquorum colorum* contenuto nel cosiddetto *Taccuino Antonelli*[47]. Questo trattato di rubricatura è composto da poco più di una quindicina di ricette in latino riguardanti solo tre colori (rosso, azzurro e oro), che nel testimone in questione non si susseguono in modo continuo, ma sono inframmezzate da prescrizioni scritte in volgare. Queste non sono volgarizzamenti o traduzioni delle precedenti, ma sono ricette di altra provenienza che semplicemente riguardano i medesimi argomenti[48].

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

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

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

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

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

scrittura in oro, *Crysorantista*, è una traslitterazione in caratteri latini del testo greco originale, mentre quella seguente, *De auri sparsione*, ne costituisce una traduzione latina quasi letterale[49].

De crysorantista	De auri sparsione
Crysorantista. Crysos catarios anamemigmenos meta ydrosargyros etchetes chynion. Chetis chete spyreosum ypsinchion ydrosargyros chematat aut abaletis scheu gnasias daufira haecnamixam. Chisimon p diati thereu pule aribuli.	Crisopandium. Pulverem auri triti sicut superius diximus cum desiccatione argenti vivi id est pulveris auri partes II et iarin partem I commisce cum compositione daufira et dispone inde quod volueris.

2.2. Modalità di riduzione dei testi

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

2.2.1. Epitomi

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

L'uso di produrre sunti, epitomi, compendi di opere di vasta proporzione è già diffuso alla fine del mondo classico e avrà particolari sviluppi nel mondo bizantino. Molte opere dell'alchimia alessandrina ci sono note attraverso riduzioni bizantine di questo genere, a cominciare dalle cosiddette *Visioni* di Zosimo, che dalle opere del Panopolitano selezionarono solo i discorsi, eliminando probabilmente le indicazioni pratiche – ovvero le ricette – che seguivano lo sviluppo teorico. Notissima l'epitome finalizzata a un utilizzo medico-sanitario del testo di Plinio[51], mentre di Vitruvio, l'esempio più noto è la citata riduzione del *De architectura* operata nel III-IV secolo da Marco Cetio Faventino e destinata nel Medioevo, proprio in virtù della sua grande praticità, ad avere forse quasi più fortuna della monumentale opera da cui prese le mosse[52].

[49] La traslitterazione è già menzionata in TOLAINI 2006, p. 304. Si vedano anche HEDFORS 1932, pp. 202-207; BRUN 2012, pp. 60-63.
[50] CORTELAZZO–ZOLLI 2008, p. 527; CANINI 1882, p. 415.
[51] VITRUVIUS/ROSE 1875.
[52] Per la questione dell'epitome di Faventino si rimanda a CAM 2002; BARONI 2008 e, del medesimo autore, *'De generibus colorum et de colorum commixtione': ancora qualche nota sull'interpolazione di Faventino*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

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

Più strettamente nell'ambito dei ricettari, le *Compositiones* hanno dato origine, quale nucleo principale, a due diverse epitomi. La prima, già segnalata ed edita nel 1899 da Rose (*Appendicula codicum Vitruvii*)[53], segue la tradizione di Vitruvio in sei codici a partire dal IX secolo (explicit: «specierum et ponderum atque colorum sumpta ex phisicis probamenta») e presenta complessivamente ventiquattro ricette: una riduzione del brano *De mensura cerae* (*De fusuris*); una tavola per misure ponderali (*De ponderibus*) e di liquidi (*De liquidis*); una ricetta medica (*Confectio dialtea calisticum*); ricette dalle *Compositiones*[54]. La seconda è associata alla tradizione del *De re rustica* di Palladio, è testimoniata da due manoscritti parigini[55], entrambi del XIII secolo[56] (explicit: «labor huius libri et explicit liber et est labor»), e presenta estratti di Eraclio (I, 6-7), dalle *Compositiones* e da *Mappae clavicula*, per un totale di diciassette prescrizioni.

La stessa *Mappae clavicula* che, dobbiamo ricordare, altro non è che la traduzione latina di un'epitome greca dei libri alfabetici di Zosimo di Panopoli (*tà ceirókmhta*) dal cui titolo Κλειδίον χειροκμήτων viene l'errata traduzione latina[57], diede a sua volta origine a varie riduzioni sia tematiche che per singoli estratti[58]. Alcune di queste sembrano seguire la sola lavorazione dell'oro, altre la problematica delle scritture con polveri metalliche.

Ancora riduzioni ed epitomi dell'opera di Eraclio, *De coloribus et artibus Romanorum*, sono segnalate da Chiara Garzya Romano[59] in un panorama in cui spesso si associano rese prosastiche di parti dell'opera e, in epoca tarda, volgarizzamenti di sezioni del testo. Analoga situazione si può osservare per il testo di Teofilo.

Alcune di queste riduzioni sono certamente legate a processi della cultura retorica: *exercitationes*, infatti, definì implicitamente il Poleni tanto il proprio lavoro quanto il testo di Faventino[60]. L'uso di queste esercitazioni è già descritto da Quintiliano e si protrasse almeno fino al XVII secolo. Esercizi di questo primo tipo sono quindi prove di ambito letterario: sunteggiano sostanzialmente l'intero corpo del testo, estraendo soprattutto gli elementi di interesse ma mantenendo sempre organicità ed equilibrio rispetto all'opera da cui dipendono. Si potrebbero quindi chiamare 'epitomi di profilo letterario'.

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

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

[53] VITRUVIUS/ROSE 1899, pp. XXII-XXVI.
[54] BRUN 2014-2015.
[55] Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 11212, ff. 121v-124r e Lat. 6830F, ff. 78r-80r.
[56] RODGERS 1975, p. 168.
[57] BARONI–TRAVAGLIO 2013a, p. 27.
[58] *Ivi*, pp. 32, 48.
[59] ERACLIO/GARZYA ROMANO 1996, p. LIX.
[60] POLENI 1741.

clavicula si diedero associati e spesso confusi tra loro nella maggior parte della tradizione posteriore al X secolo. In alcuni testimoni, giusto coevi ai manoscritti parigini, è poi presente anche l'associazione al testo di Eraclio, anche se non esclusiva[61]. È plausibile quindi che potesse esistere un codice con anteposto il più modesto Eraclio (metrico) alle quasi trecento ricette della tradizione congiunta di *Mappae clavicula* e *Compositiones*. Il sunto, anche nella proporzione delle ricette estratte – due contro quindici – rispetterebbe quindi, relativamente, anche la differente estensione delle due opere.

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

Poco sappiamo dei meccanismi di ordine e commissione della copia di opere nel Medioevo, ma a questo punto sembrerebbe assai probabile che questi brevi estratti in qualche modo possano esservi connessi o relati, in modo analogo ai meccanismi moderni[62].

2.2.2. Tabulae

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

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

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

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

[63] TOSATTI 1983.

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

L'esempio più antico è forse rintracciabile nel Papiro Magico di Londra e Leida[65] (III secolo d.C.) che, a fini magici, presenta una composizione di vari testi in scrittura demotica. La natura frammentaria di queste raccolte di chiaro utilizzo magico fa sì che, da più ampi testi o raccolte di testi, venissero estratte a uso propiziatorio formule e brani di natura più o meno varia, destinate a essere scritte e poste a contatto del corpo del defunto[66].

In epoca tarda, a formule più propriamente appartenenti alla magia e a testi esoterici egizi di origine antica, vennero associate anche prescrizioni di natura 'scientifica', come per esempio estratti di opere della prima alchimia storica, frammenti di erbari e di altri testi di carattere tecnico o scientifico di chiara derivazione ellenistica[67]. Nel Papiro Magico citato, infatti, accanto alle varie formule e ricette a carattere magico, all'inizio del verso del papiro (in particolare nella prima e nella seconda colonna e, in modo frammentario, anche più oltre) appaiono alcune liste, parzialmente scritte in greco, destinate a spiegare la natura o l'utilizzo di vegetali e minerali, così come la diversa nomenclatura tra greco e denominazione egiziana. Ad esempio:

(verso, col. 1)[68]	
1. 'nh n r‹ οφρυς ηλιου	Sopracciglio di Ra: οφρυς ηλιου
2. 'nh n ‹h οφρυς (σεληνης)	Sopracciglio della luna: (σεληνης)
3. hyn·w sym·w ne	Queste sono alcune erbe
4. ηλιογονον	*Heliogonon*
5. σεληνογονον	*Selenogonon*
6. hyn·w sym·w ne	Queste sono alcune erbe

In questa luce va quindi probabilmente interpretata anche la testimonianza offerta dai due papiri greci, prevalentemente di natura tecnico-artistica, di Leida e Stoccolma[69]. In questi, infatti, oltre ad alcuni testi in greco identificabili, in traduzione latina, pure in *Mappae clavicula* – e quindi appartenenti alla tradizione di Zosimo – figurano anche numerose ricette di Dioscoride, segnalate con riferimento ai rispettivi capitoli dell'opera ma omesse in tutte le edizioni critiche dei testi. Proprio da queste, insieme agli altri episodi di prelievo riferibili a opere note, come i *Kestoi* di Giulio Africano, possiamo intuire la strana composizione di queste testimonianze. In entrambi, sebbene ai nostri occhi si possa scorgere una qualche unitarietà di contenuti generali, si susseguono ricette o prescrizioni in realtà tra loro raggruppabili in piccole

[64] GALENO/EVERETT 2012.
[65] Londra, British Museum, Pap. 10070; Leida, I.383 (cfr. GRIFFITH–THOMPSON 1976).
[66] La questione è nota anche alla più ampia divulgazione: «Accanto alla mummia veniva posto un papiro con il compito di respingere le forze ostili e permettere al morto di penetrare in tutta sicurezza le regioni incognite dell'aldilà. Questi scritti magici venivano posti accanto alla testa, fra le mani e in mezzo alle gambe dell'essere mummificato. Il morto disponeva quindi di formule efficaci, di itinerari e di indicazioni per seguire e portare a buon fine il viaggio postumo» (JACQ 1986, p. 32).
[67] *PAPYRI GRAECI* 1843-1885.
[68] GRIFFITH–THOMPSON 1976, pp. 170-171.
[69] Leida, Rijksmuseum van Oudheden, inv. i 397; Stoccolma, Kungliga biblioteket, Handskriftsavdelningen, Dep. 45.

sequenze, così che può sembrare che frammenti o porzioni di testo di varie opere vi siano state accostate consequenzialmente, senza costituire con ciò un'opera organizzata, ma piuttosto un 'collage' di più o meno ampie citazioni. Un centone, in altre parole, un testo dove l'organizzazione non è importante, ma la presenza complessiva delle singole unità che lo compongono sì. Neppure risulta utile all'assemblatore il rimando alle singole fonti, così come non serve una cornice letteraria necessaria a contenere, per qualunque motivazione, i singoli prelievi, che anzi vi appaiono accostati tra loro senza soluzione di continuità. Tipologie di testo di questo genere ci sono note in Egitto in lingue e scritture diverse, che vanno dalla scrittura ieratica al demotico, dal copto al greco. In queste, la modalità in cui la raccolta si manifesta ci può dire molto sulla recezione e sull'utilizzo dei testi che vi sono inseriti, per quanto concerne il papiro e la sua destinazione d'uso, ma ciò non significa che i pezzi di opere che vi si trovano raccolti avessero in origine medesima funzione di quella a cui sembra destinarsi una così particolare collettanea. Per spiegare queste raccolte dobbiamo considerare l'estendersi delle concezioni magiche egizie e il loro permeare aspetti della vita quotidiana e, soprattutto, della quotidiana concezione della morte di questa cultura dalle tradizioni millenarie[70].

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

In ambito medico-farmaceutico questa tradizione, con implicito il trasferimento di nozioni e informazioni riguardanti le tecniche artistiche, avvenne in vari testi, tra i quali il più noto è forse il già citato *Alphabetum Galieni* o *Liber pigmentorum* (o anche *Ad Paternianum*), opera pseudo-galenica ascrivibile al III-V secolo[71]. Proprio in questo caso possiamo riscontrare il grande interesse che anche lo studio di questo genere di riduzioni può presentare con un'osservazione di notevole interesse storico e letterario. Il *Liber pigmentorum*, alla voce *calcetis*, riporta fedelmente un passo che compare anche nelle cosiddette *Compositiones*, i cui più antichi estesi testimoni sono il ms. 490 della Biblioteca Capitolare di Lucca (fine VIII-inizio IX secolo) e il ms. 17 della Bibliothèque Humaniste di Sélestat (X-IX secolo): «Calchetis gleba est naturis que in Cipro in insula invenitur in metallicis colore subauroso intus venas habens defissas et alium est scissum in modum stellarum fulgentes».

Così il testo in questione appare obiettivamente come frutto di una contaminazione tra le due opere, contaminazione che deve essere avvenuta a monte dei più antichi testimoni di entrambi (VII secolo *Liber pigmentorum*; VIII-IX secolo *Compositiones*) ed essersi realizzata nell'estrazione del testo da parte di una sull'altra o, al massimo, di ambedue indipendentemente da una terza. Nelle *Compositiones* il brano costituisce parte di una lunga rubrica, *Memoria*, che è in realtà l'indice dei contenuti del testo greco originario[72]. Lì trova, come del resto nella progressione alfabetica latina del *Liber pigmentorum*, successione logica nell'ordinamento del procedere del testo. Tuttavia, il testo contiene, nelle *Compositiones lucenses* e nella relativa famiglia, un vistoso errore, che altri testimoni di altra famiglia della stessa opera non presentano, potendo disporre di una migliore tradizione. Ad esempio, così il brano si mostra nell'importante testimonianza del ms. Additional 41486 della British Library di Londra: «Auripigmentum metallum est terre gleba est naturalis que in Cipri insula invenitur in metallicis colore subauroso intus habens venas discissas ut alumen scissum et in modum stellarum fulgens» (f. 100r). È all'orpimento che il testo si riferisce e non a *calcetis* (o *calchetis*), un minerale citato anche da Isidoro e di tutt'altro aspetto e morfologia.

[70] *MAPPAE CLAVICULA* 2013.

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

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

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

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

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

> Albus est color, aliter, secundum Grecos, dicitur leucos et secundum Catholiconem dicitur glaucus; et est cerusa, aliter album Hispanie, et aliter album plumbum dicitur, et aliter bracha seu blacha[73].

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

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

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

Una più antica *tabula* di particolare interesse appare nel cosiddetto *Liber sacerdotum*. A proposito di quest'opera occorre segnalare l'equivoco, analogo alla vicenda di *Mappae clavicula*, per cui l'autentico *Liber sacerdotum* (*Incipit Liber Sacerdotum ut ex antiquorum scientia philosophorum percipitur*) ha dato nome a una raccolta di testi che in realtà a questo viaggiano soltanto associati in un ramo di tradizione (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 6514, XIII-XIV secolo). In realtà la *tabula* in questione, che nel manoscritto appena citato e nell'imperfetta trascrizione di Marcelin Berthelot[75] rappresenta la rubrica 108, fa parte di tre opere sull'arte vetraria di cui conosciamo anche un'altra versione, dovuta alla traduzione di un certo Rustico: *Incipit Flos de coloribus istius libri quem Rusticus transtulit* (Torino, Biblioteca Nazionale, ms. 1195, XVI secolo, f. 86r)[76], sottoposto a sua volta a volgarizzamenti[77]. La *tabula* è riassuntiva del

[73] MERRIFIELD 1849, I, p. 18.
[74] ALESSI 2005-2006; BARONI–TRAVAGLIO 2013b.
[75] BERTHELOT 1893. Lo studioso, probabilmente sulla base di una trascrizione effettuata da altri, lesse per tutto il testo *nitrum* in luogo di *vitrum*, fraintendendo completamente il significato e l'importanza dell'opera. In proposito si veda anche BIASINI 2004-2005.
[76] CAPROTTI 2006-2007; TRAVAGLIO 2016.

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

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

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

2.2.3. Estratti

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

Uno degli esempi più significativi di questo procedimento è rappresentato dal capitolo XXVII del testo interpolato di Faventino[78]. Alcuni manoscritti del XIV secolo lo testimoniano completamente scorporato dalla trattazione architettonica – cioé estratto – quale testo che, in maniera autonoma, disquisisce sull'uso dei colori. Questa interpolazione, presente nella raccolta del noto *Manoscritto di Jean Le Bègue*, aggregherà anche altri testi, quali una parafrasi e riduzione in prosa di capitoli dell'opera di Eraclio[79], un ricettario sulla colorazione di vetri di area normanna, un altro estratto da Isidoro di Siviglia riguardante il vetro infrangibile, tavole di mescolanza del *DCM* in due differenti versioni.

Tra gli estratti di nostro interesse, nei più antichi, non si può dimenticare il primo capitolo del libro III del *De architectura* di Vitruvio, *Homo bene figuratus*, che, anche in forma autonoma, ebbe grande diffusione nel Medioevo, dove viaggiò talvolta associato alle *Compositiones* e anche volgarizzato[80].

---

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

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

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

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

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

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

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

3. Modalità di trasmissione dei ricettari

3.1. Osservazioni su alcuni meccanismi di trasmissione per copia manoscritta

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

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

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

3.1.1. Fascicoli e legature

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

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

[81] POMARO 1991, pp. 45-49, 210-215.

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

> Item, nota, quod in exemplari a quo prescripta sumpsi, in hoc loco, scriptum sic erat, 'totum quod continetur *in isto quaterno*, scilicet a principio numeri 1, usque hic, scripsi in Janua, anno 1409, de mense Junii, extrahendo *ab uno quaterno* mihi prestato per Fratrem Dionisium de […], ordinis Servorum Sancte Marie, qui ordo in Mediolano dicitur «del sacho»'[82].
>
> Post predicta scriptum erat in exemplari, 'omnia *contenta in presenti quaterno*, id est, a numero 47, usque hic, scripsi in Janua, anno 1409, de mense Junii, extrahendo *ab uno quaterno* prestato michi per Fratrem Dyonisium de […], ordinis Servorum Sancte Marie, qui in Mediolanum dicitur «del Sacho», et *ab ipso quaterno* copiavi etiamo multa esperimenta ad faciendum colores pro illuminando libro, que experimenta scripsi super uno *alio quaterno precedenti* […] *finis quaterni*' [Ista sunt esperimenta que scribuntur a pre […] numeri 1 usque ad numerum 47).
> Item in eodem exemplari in *quodam alio quaterno* precedentibus contiguo scribebatur sic '1410 Die Martis xi Februarii, feci copiari in Bononia, a receptis ibi mihi prestatis per Thedericum […] de Flandria, rachamatore solitum operari in castro papie, in vita condam incliti ducis Mediolani, quas receptas idem Thedericus dicit habuisse in Londonia in Anglia, ab operariis infrascriptarum aquarum'[83].
>
> Item *in principio quaterni sequentis* in edoem exemplari sicut erat scriptum, '1410, die Jovis xiii Februarii, feci copiari que sequuntur in Bononia, de manu domini Johannis de diversis, *a quodam libello* magistri Johannis de Modena, pictori habitantis in Bononia'[84].

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

Nel caso dei ricettari, la permanenza della raccolta in forma non definitivamente rilegata poteva anche estendersi a lungo nel tempo. Ne sono prova una serie di fascicoli sciolti spesso rintracciabili ancora in questo stato all'interno di codici compositi oppure anche autonomamente. Un esempio è dato dal ms. CCCCXXX della Biblioteca Capitolare di Verona. Il codice, contenente un ampio trattato di miniatura[85], conserva anche due fascicoli autonomi dal titolo *Varii modi di delineare a chiaro e scuro*, autografi di Francesco Bianchini (1662-1729), con un filo che ne costituisce una legatura provvisoria. Anche il ms. composito 78R 7 Ruspini della Biblioteca Angelo Mai di Bergamo (XVIII secolo) conserva ancora un bifolio autonomo contenente i *Secreti per colori d'erbe*[86].

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

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

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

[82] MERRIFIELD 1849, I, p. 69.
[83] *Ivi*, p. 85.
[84] *Ivi*, p. 91.
[85] *Trattato della miniatura* di Gherardo Cibo; in questo testimone *Trattato dei colori*. Si veda MANGANI– TONGIORGI TOMASI 2013, pp. 299-308.
[86] Bergamo, Biblioteca Angelo Mai, Ms. Composito 78R 7 Ruspini, ff. 39r-40v.

dello Pseudo-Savonarola, conservato nel ms. Cl.II.147 della Biblioteca Ariostea di Ferrara. Come accennato precedentemente, il codice contiene un ricettario tematico, nel quale ogni fascicolo (o gruppi di fascicoli) è dedicato a uno specifico argomento. In realtà, nella composizione attuale del manoscritto, la distribuzione delle ricette non segue un ordine logico e ciò è chiaramente dovuto allo spostamento accidentale di alcuni dei fascicoli. In sostanza, il compilatore principale (mano A) organizzò il proprio lavoro in modo coerente, approntando diversi fascicoli destinati a differenti tematiche e riempiendoli via via con le prescrizioni corrispondenti. Certamente, però, lavorò su fascicoli slegati che, entrati poi in possesso di altri, subirono all'atto della legatura uno spostamento, dovuto probabilmente a un'incomprensione dell'ordinamento originario dell'opera. Questi slittamenti di interi fascicoli sono in questo caso individuabili sia per 'congettura', sia per la presenza di chiari indizi, come il fatto che l'ultima ricetta di un fascicolo si interrompa alla fine di questo per continuare due fascicoli dopo. Ad esempio, il secondo fascicolo sul colore azzurro[87] termina con una ricetta incompleta, *Pastillo a una libra lapis lazuli*, che però non continua nel fascicolo seguente[88], dedicato all'oro, ma in quello ancora successivo[89] contenente di nuovo ricette per la preparazione dell'azzurro[90]. Un episodio di questo genere non lascia dubbi circa l'effettiva inesattezza nella *consecutio* dei fascicoli.

Nelle sequenze di una tradizione molto complessa come quella dei testimoni della raccolta delle *Compositiones* segnaliamo la massima evidenza di questo fenomeno[91]. Un'osservazione attraverso grafici posti su coordinate cartesiane, che pongono in raffronto la *consecutio* delle ricette del ms. Vaticano Reg. Lat. 2079 in rapporto a quanto riportato dal 490 della Biblioteca Capitolare di Lucca, evidenzia che il copista di questi dovette operare su fogli sciolti tratti da un testimone recante un testo in origine nella *consecutio* simile a quella attestata da Vaticano: sono ben visibili infatti gli slittamenti di porzioni di testo di grande omogeneità

[87] Ferrara, Biblioteca Ariostea, Ms- Cl.II.147, Fasc. 25, ff. 127r-134v.
[88] *Ivi*, Fasc. 26, ff. 135r-142v.
[89] *Ivi*, Fasc. 27, ff. 143r-150v.
[90] Si veda il contributo di Paola Travaglio, *'Tractatus aliquorum colorum': un esempio di trattato di rubricatura in un ricettario a interpolazione*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».
[91] Queste problematiche sono state in parte segnalate da BARONI 2013, che si è occupato della copia e dell'antigrafo delle *Compositiones*. Nello stesso studio vengono indagate, oltre alle condizioni dell'antigrafo, quelle delle copie, che secondo l'autore dipendono, per buona parte delle due ultime sezioni del codice, da prove di scrittura connesse alla verifica da parte del vescovo Giovanni dell'idoneità dei membri del proprio clero, o di persone a tal ruolo aspiranti, alle contemporanee istanze proposte dalla riforma carolingia, in particolare relative alla capacità dei presbiteri di leggere e scrivere. A questo proposito è da notare che nel codice è completamente trascritta la lettera di Alcuino a Carlo Magno e che questo è l'unico testo copiato contemporaneo all'epoca delle scritture. Il vescovo longobardo Giovanni, a capo di una delle diocesi più ricche e strategiche nella via tra Roma e la Francia, molto probabilmente, secondo questa tesi, desiderò, per sincera adesione alle nuove normative o anche solo per propria personale cautela, verificare e nello stesso tempo trattenere una prova delle singole competenze. Tutto ciò, oltre che da evidenze paleografiche, sarebbe comprovato dall'uso di pergamene di riutilizzo e di scarsa qualità, tipiche di queste sezioni del codice, dal fatto che le scritture peggiori o di maggiore inabilità vengano quasi immediatamente sospese e dalla presenza costante di due revisori che emendano a evidenza gli errori di copia in sicura presenza dell'antigrafo. Proprio quelle scritture affrettate, segnalate in uno studio di Armando Petrucci (PETRUCCI 1973), non sarebbero dovute alla contingenza di una permanenza occasionale e limitata nel tempo di alcuni dei diversi antigrafi, ma testimonierebbero soltanto l'esigenza dei copisti di mostrare le proprie capacità all'interno di un tempo determinato quale poteva essere una giornata o comunque un termine a scadenza. La oltre quarantina di mani, verificata a suo tempo dall'esaustivo studio di Luigi Schiaparelli (SCHIAPARELLI 1924), sarebbe quindi comprensibile e giustificabile alla luce di questa ricostruzione delle circostanze e condizioni della copia. Piuttosto che parlare di 'scuola scrittoria lucchese', o di 'un libro che è un antilibro', sarebbe doveroso riflettere sul fatto che le grafie presenti nel codice sono le più varie, cosa che segnala l'apprendimento della scrittura da parte dei copisti presso luoghi, tempi e maestri diversi e, se a qualche prodotto di scuola queste prove di scrittura vanno accostate, più facilmente questo si può paragonare nel codice lucchese alla sopravvivenza di un archivio, di quelli che in epoca contemporanea nelle nostre 'scuole' si chiamano documentazioni di un test di idoneità per l'ingresso.

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

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

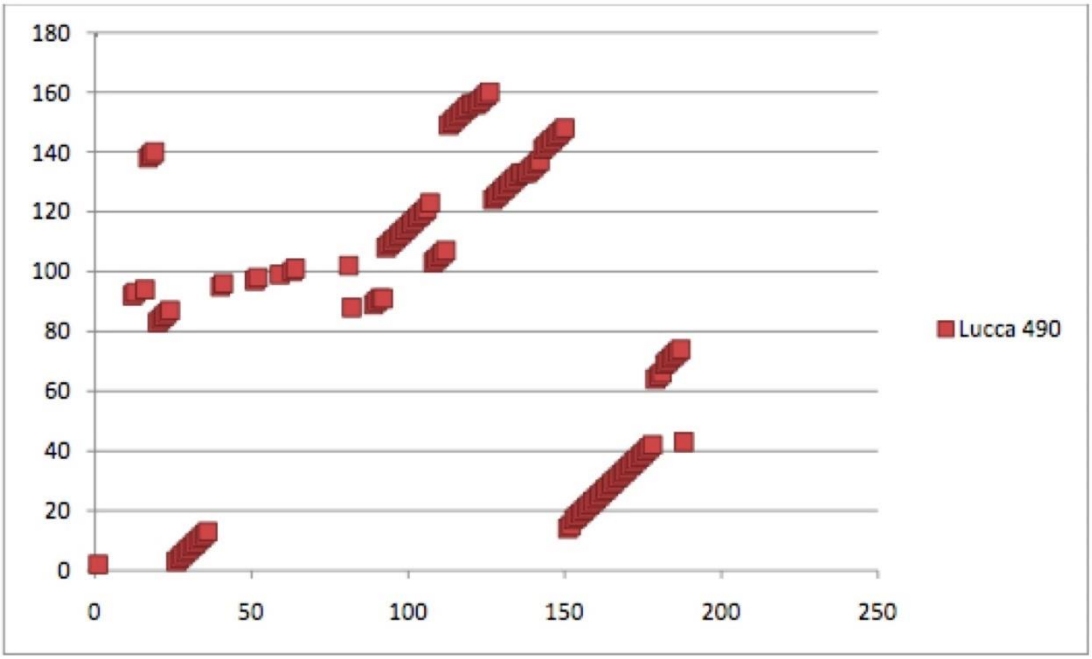


Fig. 2: Grafico delle corrispondenze tra i mss. Lucca 490 e Vaticano Reg. Lat. 2079 (G. Pizzigoni)

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

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

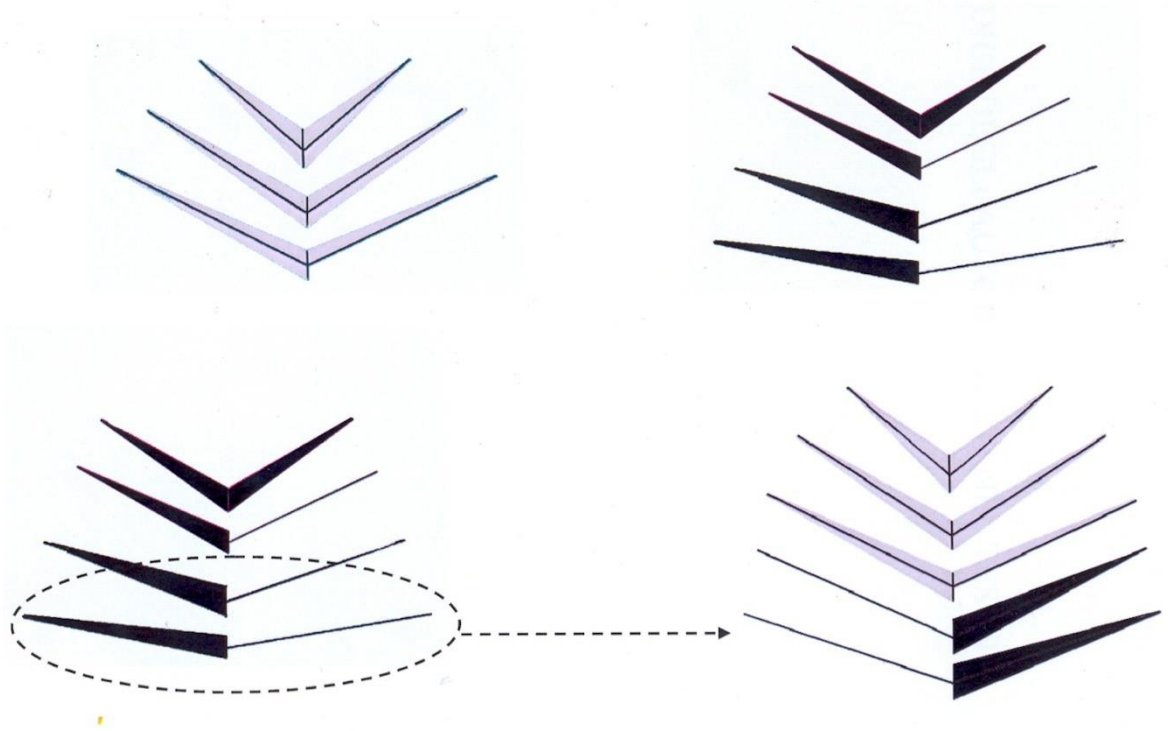


Fig. 3: Rappresentazione grafica dei fascicoli B e C del ms. D 290 inf. prima della legatura e in fase di assemblaggio (V. Alessi)

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

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

[92] Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 2861, XV secolo.
[93] *Ivi*, f. 135r.
[94] Tra l'altro, a conferma di questa ricostruzione, l'ultima ricetta a f. 139v, *Item alius color camillinus*, termina con le parole *auripiumenti et fiet viridem*, le quali ricompaiono all'inizio di f. 142r.

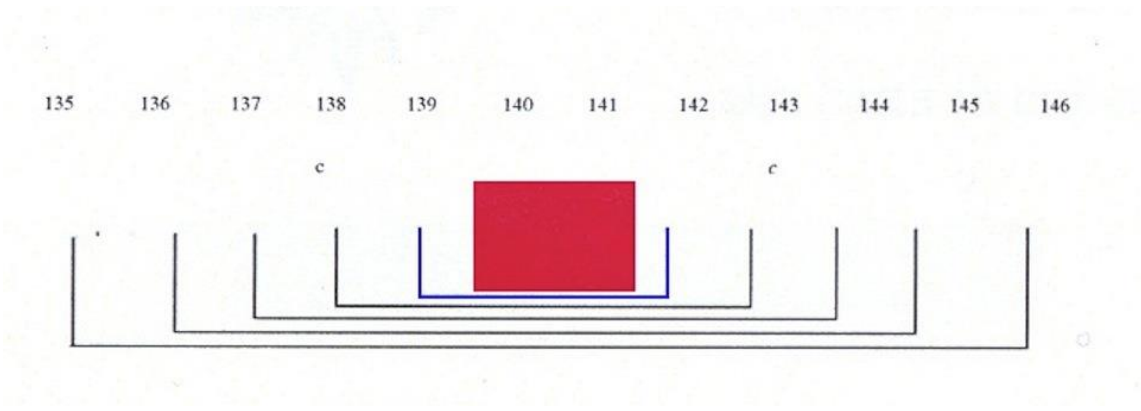


Fig. 4: Rappresentazione grafica del fascicolo 15 del *Manoscritto Bolognese*: 139-142, bifolio contenente le ricette in volgare; 140-141, bifolio con il testo di Jacopo da Toledo (F. Ferla)

È possibile che nelle numerose ricette disperse nei fascicoli riguardanti i singoli colori sia contenuta la residuale parte del testo di questo altrimenti ignoto maestro originario della Spagna. Un'analisi completa e un'identificazione delle fonti da cui il raccoglitore del manoscritto attinse potrebbe, forse per sottrazione, mettere in luce ulteriori parti di testo di questo per ora unico testimone di un trattato certamente di miniatura, probabilmente attribuibile al tardo Duecento[95].

Quanto detto può sembrare banale e meccanismi di questo genere sono noti a tutti, tuttavia, per quanto riguarda lo studio dei testi riguardanti le tecniche artistiche, sono rari quegli studi che tengano conto – o almeno rendano descrizione – della consistenza materiale dei codici (fascicolazione, filigrane, legatura ecc.). Soprattutto nell'analisi dei ricettari apparentemente informi è frequente che, proprio attraverso l'osservazione di accidenti meccanici avvenuti per fogli o fascicoli, si possa ristabilire la corretta sequenza delle ricette e quindi il testo originario[96].

3.1.2. Aggregazioni per 'teste' e 'code'

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

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

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

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

scrittore in lunghi e articolati itinerari[97], favorì in molti casi l'ovvio uso di iniziare la scrittura sul secondo foglio del fascicolo, oppure sul verso del primo, in modo da mantenere all'esterno del piego di carte una coperta bianca a protezione del contenuto. In pratica, il bifolio esterno del fascicolo spesso non veniva utilizzato, fungendo così da protezione alla scrittura e costituendo quella sorta di copertina che ancora oggi di fatto utilizziamo, con una carta leggermente più pesante e colorata, denominata 'carpetta'[98]. In molti ricettari di uso privato è in vario modo ravvisabile questo uso, che doveva essere una consuetudine notevolmente diffusa.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[98] BATTISTI–ALESSIO 1950-1957, I, p. 779.

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

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

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

Anche il ms. L.XI.41 della Biblioteca degli Intronati di Siena (XV secolo), in corrispondenza del *Ricettario di Bartolomeo da Siena*[100], presenta nel margine inferiore di alcune carte l'inserzione di ulteriori ricette, scritte da una mano diversa rispetto a quella principale ma comunque riguardanti la decorazione libraria[101].

Se questi sono evidenti esempi di una prassi assai comune, più difficile, invece, resta identificare l'attività successiva al primo estensore, quando la grafia, in particolare per gli episodi di scrittura più antichi, presenta spesso caratteri di quasi totale continuità e uniformità. Ne è un esempio il ms. MA 309 della Biblioteca Angelo Mai di Bergamo (XIV-XVI secolo) contenente un ampio ricettario di colori[102]. La prima ricetta, a f. 9r, inizia più in basso rispetto allo specchio di scrittura, dichiarando evidentemente l'originaria intenzione del copista di

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

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

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

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

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

È il caso, ad esempio, del codice Ambrosiano D 437 inf. Il più volte citato trattato di maestro Bernardo[103] è preceduto da un foglio che contiene tre ricette per inchiostri[104], sostanzialmente tautologie di uno stesso procedimento. Al termine di queste è identificabile una serie di appunti di natura mnemotecnica. Il foglio non viene riempito completamente e l'incipit del trattato è collocato nella prima riga della carta successiva. Alla fine del trattato subentrano una serie di annotazioni ancora di carattere mnemotecnico, un volgarizzamento di un brano di Eraclio e poi ricette di argomento vario, costituenti sostanzialmente un ricettario cronologico, insieme a note personali. È evidente che nell'antigrafo il primo foglio di coperta venne utilizzato (e solo parzialmente) per raccogliervi le ricette di inchiostro e alcune note, mentre la scrittura organizzata appare solo dalla seconda carta, con la copia dell'intero trattato di miniatura. Al termine di questa scrittura, negli spazi vuoti del fascicolo, comparivano ulteriori note sparse e i frammenti vaganti[105].

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

Un esempio più tardo è costituito da *Maniere diverse per formare i colori nella pittura tratte dalle memorie manoscritte della pittrice R.C.* (Rosalba Carriera), conservate presso l'Archivio di Stato di Venezia[107] e probabilmente, come suggerisce il titolo, copia parziale dagli scritti in origine appartenenti alla pittrice veneziana. Nel manoscritto è ben individuabile una 'testa' composta da cinque ricette sulla produzione di inchiostri e sulla tintura del legno a imitazione dell'avorio, con titoli e originale numerazione I-V; un 'testo' diviso in due parti, il primo riguardante la miniatura, privo di numerazione, mentre il secondo intitolato *Colori in liquido per pingere in seta e miniatura, per acquerellare disegni* […] con numerazione I-XIII; una 'coda' composta da ricette miscellanee riguardanti vernici, inchiostri, tintura di ossa, colle.

In proposito, è da segnalare che esistono molti esempi di trattati e ricettari destinati alla decorazione libraria che, una volta terminata l'esposizione relativa ai colori, proseguono con ricette accessorie sulla riparazione di guasti della scrittura o sulla preparazione di collanti utili nelle attività di copia del libro[108]. Non bisogna dimenticare, infatti, che la legatura del libro e la

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

[104] *Ivi*, f. 1r-v.

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

[106] Ferrara, Biblioteca Ariostea, ms. Antonelli 861, XV secolo.

[107] Fondo privato Gritti, fasc. 18, b. 45. BRUSATIN–MANDELLI 2005.

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

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

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

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

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

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

Per esemplificare meglio quanto s'intende esporre, circoscriveremo l'analisi esclusivamente all'ambito della scrittura, della miniatura e della decorazione del libro[109], così da

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

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

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

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

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

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

Cercheremo ora di riassumere le caratteristiche essenziali di ciascuna di queste categorie di testi, fornendo anche alcuni esempi[110].

4.1. Trattati di calligrafia e scrittura

Mentre per l'Alto Medioevo i modelli grafici e i procedimenti della scrittura venivano appresi per lo più direttamente[111] e in circoli o ambiti assai ristretti, nel Basso Medioevo la situazione cambiò progressivamente a favore di una maggiore diffusione dell'alfabetizzazione, che raggiunse proporzioni antecedentemente mai viste. A questa situazione e ai suoi complessi

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

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

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

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

A un prologo introduttivo che spesso, nei pieni canoni retorici, ripropone l'eziologia della pratica scrittoria, dono divino o frutto dell'ingegno, seguono frequentemente – nelle tipologie più didattiche – raccomandazioni generali sulle 'qualità' di carattere morale ma anche pratico dello scrittore, talvolta anche in relazione ad altre arti (letteratura, musica, matematica e geometria, pittura). Seguono, nelle forme più complete, precetti circa gli strumenti e il materiale scrittorio: regole per la fabbricazione e il mantenimento dell'inchiostro, la scelta e il taglio della penna, calamaio e moderatorio o coltellino, la preparazione della superficie scrittoria e polveri o vernici necessarie, rimedi per i guasti di scrittura, suggelli e cere. A questa parte sono poi di corredo brevi spiegazioni e soprattutto tavole (spesso in cornice) con gli esempi calligrafici veri e propri, indicazioni del moto della penna e del conseguente tratto, geometria e costruzione delle singole lettere in un particolare carattere. Naturalmente non tutti i testimoni di questo genere di trattazione[112] presentano la completezza dell'organica schema ora delineato; nel tempo si potranno trovare infatti anche solo le tavole con gli esempi calligrafici di particolari e differenti caratteri di scrittura, oppure la *ratio* geometrica di un genere solo. In altri casi, a precetti circa la fabbricazione degli inchiostri, di inchiostri 'simpatici' e di crittografie, seguono indicazioni e rimedi per i guasti di scrittura, ivi compreso il recupero di una pergamena mediante eliminazione di una precedente scrittura[113].

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

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

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

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

4.2. Trattati di crisografia, argirografia e codici purpurei

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

L'utilizzo, sin dall'epoca ellenistica, di pergamene tinte in porpora quali supporto alla scrittura, eseguita con polveri e amalgame metalliche in oro o argento (crisografia e argirografia) o loro succedanei, richiederebbe un'indagine e approfondimenti che esulano da questa trattazione[114].

Dal punto di vista della letteratura tecnica, i testi più antichi che menzionano in vario modo l'uso della porpora sono il *De architectura* di Vitruvio e la *Naturalis historia* di Plinio[115].

Alla fine del III-inizio del IV secolo d.C. può essere attribuita la scrittura dei Papiri di Leida e di Stoccolma[116] che, nel raccogliere prescrizioni da fonti eterogenee, descrivono ampiamente anche la realizzazione di crisografie e argirografie e succedanei della porpora[117].

Anche la versione siriaca di scritti pseudo-democritei riporta sia tinture della pelle in porpora, che vari modi di scrivere con inchiostri dall'effetto metallizzato[118].

---

[114] Si veda, ad esempio *LA PORPORA* 1998.

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

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

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

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

A rilanciare in direzione del mondo medievale la fortuna dei codici purpurei furono ancora alcune annotazioni contenute nelle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia che, raccolte in seguito dalla tradizione dei glossari medievali, prolungarono la memoria e l'apprezzamento di questi manufatti fino alle soglie dell'anno Mille[119].

Come già precisato altrove[120], a Isidoro sono attribuite anche le prescrizioni per scrittura in oro, argento, rame e ferro conservate nel ms. Aa 20 della Hessische Landesbibliothek di Fulda e in due dei più noti glossari medievali, il *Liber glossarum* e l'*Elementarium* di Papias.

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

> **De conchylio**. Conchilium nascitur in omni mari plus quam in insula in his locis. Concula est et habet in se locum sanguinis et sanguis rubeus porphyrizontas ex quo porphyra tinguitur. Colligitur autem sic. Tolle conchylium et collige ipsum sanguinem cum carnibus et tolle muriam de mari aut salis muriam et compones in vas et dimittes. **De tinctione porphyri.** Tolle alumen alexandrinum et tere utiliter et pone in gabatam et mitte supra caldam bullientem et permove diutius et dimitte residere et posthaec cola ipsam caldam et exagita et mitte aliam caldam et mitte ibi quod habes tinguere et cooperi et dimitte duos dies et post duos dies commove et fac quod iusum est susum et dimitte alios tres dies et posthaec exagita similiter et dimitte alios VIII dies et exagita die infra diem duabus vicibus et posthaec tolle inde et mitte aliud alumen et facies ex inde aliam tinctionem et mitte ibi et post tolle urinam mundam ex vino bono et viris sanis tollesque ipsam urinam, exspuma semel et posthaec mitte in cacabo aereo et tolle ipsum conchylium et lava leviter semel in aqua et posthaec teres utiliter, pone in pannos raros, delava in ipsa urina cacabi. Et posthaec tolles de sanguine porcino et defrica et ipsum bene similiter lava. Sanguinem autem porcinum griaridum, libram conchylii, uncias III de sanguine porci. Et posthaec lava semel modicum et desicca. Mitte in cacabo et fac bullire secundo et tercio in cacabo sub eodem modo, libra tinctionis vel conchylii cum sanguine id est VIIII untias conchylii et III sanguinis porcini. **De oxiporfiron to apo rodinis.** Oxiporfiron to apo rodinis tolles trium cacaborum coctiones et mitte in unum in eadem tinctione quicquid volueris tantum ex alumine. Si autem volueris plus munite tinguere, mitte in unum cacabum sicut primum. Fiet enim et tertia tinctio eodem modo. **De porphyro citrino**. Prius autem tinguitur citrinum et posthaec intrat in tinctionem ubi tinguitur porphyrus. **De crysorantista.** Chrysorantista. Cryso catarios anamemigmenos meta ydrosargyros ecthetes chynion. Chetis chete spyreosum ypsinchion ydrosargyros chematat aut abaletis scheu gnasias daufira haecnamixam. Chisimon p diati thereu pule aribuli. **De auri sparstione**. Crisopandium. Pulverem auri triti sicut superius diximus cum desiccatione argenti vivi id est pulveris auri partes II et iarin partem I commisce cum compositione daufira et dispone inde quod volueris. **De argyrosantista**. Argentum mundum commisce cum argento vivo. Posthaec pone in ignem et desicca cum ipso argento vivo. Et deinde tolle ipsum argentum et tere donec fiat pulvis et commisce cum compositione daufira et dispone ubi volueris. **De alia argenti sparsione.** Tolle argentum modum et commisce cum argento vivo sicut supradiximus. Deinde mitte in caliculo et depone in igne donec deiciat argentum vivum et post tolle argenti partes II et iarin partem I et commisce cum compositione daufira et dispone[121].

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

[120] CAPROTTI–TRAVAGLIO 2012.

[121] BRUN 2012, pp. 52-66.

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

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

Allo stesso genere è ascrivibile il breve trattato, di maggior velleità letteraria, *Ut auro scribatur*, conservato ai ff. 117v-118r del ms. 54 della Biblioteca Capitolare di Ivrea (X-XI secolo) e composto da due ricette per la preparazione di inchiostro d'oro (*Ut auro scribatur*, *Si aurum ad scribendum teritur*) e da una prescrizione per tingere la pergamena con un colorante rosso succedaneo della porpora, l'oricello (*Membranae tinctura*)[122]. La composizione mostra un linguaggio particolarmente raffinato, poetico e ricercato, insolito nell'esposizione di un procedimento tecnico, tanto da fare ipotizzare un'affinità con la letteratura tecnico-didascalica altomedievale e, in particolare, con i due libri in versi di Eraclio del *De coloribus et artibus Romanorum*, credibilmente datati al VII-VIII secolo da Chiara Garzya Romano[123]. Anche qui tra l'altro, pur senza accenno esplicito ai codici purpurei, appaiono accostate la descrizione di una scrittura dorata e le pelli purpuree[124]: il testo parla infatti di *partia tincta*, ossia di una «tintura parcia, di colore rosa, la quale si applica ugualmente alle pelli caprine ed ovine»[125].

Nel momento in cui la tintura della pergamena in porpora entra progressivamente in disuso, avviene di frequente il distacco dai trattati relativi ai codici purpurei di prescrizioni di varia natura sulle scritture metalliche, come quella, più volte ricordata e certamente di origine tardoantica, dal titolo *Scribebantur autem et libri*, conservata nel ms. Aa 20 della Hessische Landesbibliothek di Fulda e in due tra i più importanti glossari medievali, il *Liber glossarum* e l'*Elementarium* di Papias[126]. Questa breve prescrizione non menziona la tintura della pergamena, ma descrive solamente i metodi di realizzazione di lettere d'oro, d'argento, di rame e di ferro, attribuendone la paternità a Isidoro di Siviglia. Tale attribuzione non trova in realtà riscontro nell'opera di quest'ultimo così come la conosciamo, ma è tuttavia probabile che questo frammento viaggiasse associato a uno dei rami di trasmissione delle *Etymologiae*, probabilmente proprio nel capitolo *De pergamenis* al quale i glossari rimandano anche per la citazione della pergamena purpurea.

---

122 TRAVAGLIO 2012c.

123 ERACLIO/GARZYA ROMANO 1996.

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

125 *Ivi*, p. 35.

126 CAPROTTI–TRAVAGLIO 2012.

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

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

Dalla medesima tradizione o fonte che informa Eraclio proviene una versione del passo sulla tintura delle pelli con l'"edera' conservata nel *Liber de coloribus faciendis* di Pietro di Saint-Omer[128], in cui l'associazione scrittura metallica e porpora è ancora sfuocata[129].

Queste prescrizioni in un certo senso anticipano riproposizioni più tarde, come quella ormai 'deteriorata' relativa a pergamene tinte e a scritture in oro e argento che appare nel ms. Palatino 941 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (XV-XVI secolo)[130]. Anche qui non c'è più traccia della porpora e della sua supremazia nella scala dei colori e, addirittura, è l'azzurro, conformemente a un mutato mondo e orizzonte di privilegio cromatico[131], a prendere il primo posto, seguito dal verde, dal viola e, con altro procedimento, dal nero e dal giallo[132]. Seppur nel mutato contesto, la struttura resta comunque quella tipica dei trattati di

127 Trascrizione tratta da PAPIAS 1496, p. 200.

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

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

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

131 PASTOUREAU 2002.

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

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

4.3. Trattati di rubricatura

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ricepte daffare più colori di Ambrogio di Ser Pietro da Siena[136]; il ricettario di Bartolomeo da Siena[137]; *Modus preparandi colores pro scribendo*[138].

4.4. Trattati di miniatura

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

Si tratta di opere di discreta estensione (tra le venti e le quaranta ricette), dotate nella maggior parte dei casi di prologo e di formule di chiusura o explicit, contenenti ricette destinate a colmare l'intera gamma cromatica per la riproduzione del reale e anche prescrizioni per dorature, solitamente applicate a foglia, applicate su differenti tipologie di preparazione (detta *asisum*) e spesso articolate nelle varianti brunita[139] o mattata.

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

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

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

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

Esempi di trattati di miniatura sono: *O livro de como se fazem as cores*, scritto in lingua portoghese traslitterata in caratteri ebraici[140]; *Scripta colorum*[141], che costituisce un ampliamento a

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

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

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

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

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

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

interpolazione del *DCM*; *Liber colorum secundum magistrum Bernardum*[142]; *Liber de coloribus qui ponuntur in carta*[143]; i due trattati del ms. 1793 della Biblioteca Casanatense di Roma[144].

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

4.5. Forme miste

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

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

4.6. Trattazioni per un solo colore

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

142 New Haven, Yale University Library, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, ms. 986, XV secolo, ff. 1r-7v; Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. D 437 inf., XVI secolo, ff. 2r-7v; Oxford, Bodleian Library, ms. Canonici Misc. 128, XVI secolo, ff. 1r-37v; Modena, Biblioteca Estense, ms. α T.7.3, XV-XVI secolo, ff. 1r-3v.
TRAVAGLIO 2008 e, della medesima autrice, *Il 'Liber colorum secundum magistrum Bernardum': un trattato duecentesco di miniatura*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

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

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

145 MANGANI–TONGIORGI TOMASI 2013.

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

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

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

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

diffusione di operatività specialistiche riguardanti la lavorazione o l'approntamento di colori come l'azzurro, ma anche la porporina[150] e il verzino[151].

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

Queste trattazioni trovarono ampia diffusione sia in ambienti veneti – vicini quindi al principale mercato di questo materiale – sia presso ordini religiosi che della lavorazione della lazulite fecero grande commercio, quale quello dei Gesuati[152].

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.7. Tavole di mescolanza

La denominazione 'tavola di mescolanza' deriva dal *DCM*, un trattato così chiamato da Daniel V. Thompson[159], che per primo ne ha teorizzato l'esistenza autonoma rispetto a *Mappae clavicula*. La sua versione più nota è infatti anteposta a quest'opera in uno dei suoi più importanti testimoni, il ms. Phillipps 3715 del Musem of Glass di Corning. Qui, dopo un componimento metrico introduttivo (*Sensim per partes*) e quello che appare come un trattato di rubricatura composto da una ricetta sul cinabro (f. 1r: «Si vis facere vermiculum»), tre sull'azzurro (f. 1v: «Si vis facere lazorium optimum; Si aliud lazorium volueris facere; Tercium lazorium si vis facere»), due sul verde (f. 2r: «Si vis facere viride grecum; Si vis facere viride rotomagensi») e una sul minio (f. 2r: «Si vis facere minium»), troviamo un elenco dei colori utilizzati per miniare sulla pergamena (f. 2v: «De diversis coloribus») e tre prescrizioni che spiegano come ogni colore debba essere ombreggiato e lumeggiato, nel quale compaiono i termini 'incide' e 'matiza'[160] (rispettivamente nel significato di 'fare un segno scuro su' e 'fare un segno chiaro su'; «De mixtionibus, Temperatura, Qui contrarii sibi sint colores»)[161].

Certamente la parte di testo che ebbe maggior diffusione è quella relativa alle mescolanze di colore, caratterizzata dalla 'forma mescolanza'[162] e destinata probabilmente – come si vedrà più oltre – anche a un uso mnemotecnico. La *tabula* mostra infatti una struttura particolare che, reiterata per quattordici volte, scandisce tutto il testo[163].

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

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

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

---

159 THOMPSON 1933a.

160 BULATKIN 1954.

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

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

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

164 F. 39r-v.

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

Lo stesso si può dire di una porzione di testo contenuta nel ms. D 437 inf. della Biblioteca Ambrosiana di Milano (XVI secolo). Questo codice conserva, nella prima parte[166], il trattato duecentesco di miniatura *Liber colorum secundum magistrum Bernardum*, seguito da una serie di ricette miscellanee posteriori, finora inedite[167], scritte parte in volgare e parte in latino, tra le quali compaiono alcune prescrizioni che spiegano come macinare e ombreggiare i colori[168].

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

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

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

167 *Ivi*, ff. 7v-17v.

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

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

4.8. Trattazioni per 'apparatores'

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

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAFIA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CAPROTTI–TRAVAGLIO 2012
G. CAPROTTI, P. TRAVAGLIO, *Scribebantur autem et libri*, in *ORO, ARGENTO E PORPORA* 2012, pp. 87-104.

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

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

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

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

DE ARTE ILLUMINANDI/BRUNELLO 1975
De arte illuminandi, a cura di F. BRUNELLO, Vicenza 1975.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MANGANI–TONGIORGI TOMASI 2013
G. MANGANI, L. TONGIORGI TOMASI, *Gherardo Cibo: dilettante di botanica e pittore di paesi. Arte, scienza e illustrazione botanica del 16 secolo*, Ancona 2013.
MANOSCRITTO VENEZIANO 1991
Il Manoscritto veneziano, a cura di S.B. Tosatti, Milano 1991.

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

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

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

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

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

PAPIAS 1496
PAPIAS, *Elementarium*, Venezia 1496.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TOSATTI 1983
S.B. TOSATTI, *La 'Tabula de vocabulis sinonimis et equivocis colorum', ms. lat. 6741 della Bibl. Nat. di Parigi, in relazione a Giovanni Alcherio (ipotesi su un protagonista della trasmissione delle fonti di tecniche pittoriche tra Milano e Parigi ai primi del '400*, «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», 36, 1983, pp. 129-187.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ABSTRACT

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

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

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

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

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

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

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

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

LA LINGUA DEI RICETTARI E IL LINGUAGGIO DELLA TRATTATISTICA TECNICA

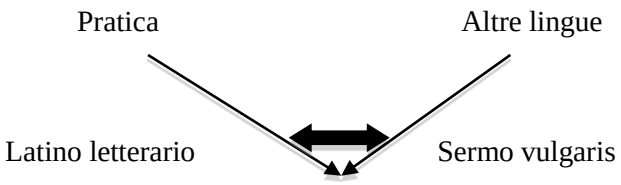
Se nei saggi precedenti abbiamo voluto rendere conto di alcuni meccanismi e strumenti utili alla lettura dei trattati e ricettari tecnici, si vorrebbe invece ora dare ragione di elementi che in pratica corrispondono o sono intrinseci alla strutturazione stessa del pensiero espresso dagli autori che li composero. Dalla lettura dei testi passiamo quindi ad alcune basi della loro interpretazione.

Affronteremo perciò tre tematiche (linguaggio tecnico, retorica, mnemotecnica e oralità) che ci paiono maggiormente significative e utili in relazione all'analisi del nostro genere di letteratura. Altre se ne potrebbero aggiungere, poiché la retorica in senso generale, che in pratica include le altre due, con circa due millenni di elaborazioni andò a sistematizzare e colmare ogni piega, anche la più minuta, dell'espressione con parole: dalla macrostruttura di opere alla disposizione delle microstrutture costituite da una o poche unità di parole; di seguito, alla ritenzione stessa delle articolazioni del pensiero.

Lo scopo è qui quello di dimostrare come anche i ricettari e le opere simili non si muovessero su un piano separato dalle regole che presiedevano alla strutturazione del linguaggio letterario dei propri tempi, e che quindi, senza la conoscenza di quelle regole, molto della nostra interpretazione potrebbe correre il rischio dell'arbitrarietà o dell'incomprensione-cecità o appunto della banalizzazione di strutture portanti e pervasive, capaci cioè di dare senso alle parti dell'insieme.

Così, per cominciare il percorso appena prospettato, alcune sintetiche note appaiono necessarie per quanto riguarda il linguaggio dei ricettari. La presa di coscienza, da parte dello studioso, del fatto che sia difficile cercare di stabilire il dettato di una lingua incerta, che non sempre si attiene agli schemi della migliore grammatica e sintassi e che oscilla e sposta il proprio confine in quell'area ibrida che fu il linguaggio tecnico, si motiva in primo luogo nella consapevolezza che in questi scritti l'intersezione tra lingua aulica e *sermo vulgaris* è certo maggiore che altrove. In secondo luogo, a livello di lessico (e per le numerose traduzioni talvolta anche di sintassi) gli autori devono spesso ricorrere a prestiti dalle più disparate lingue, capaci di qualificare materiali e sostanze ignote alla cultura e alla lingua latina letteraria. Da ultimo, questo linguaggio descrive prevalentemente una operatività pratica: è un linguaggio che spesso viene dalla pratica e alla pratica rimanda. Per coglierne quindi la piena valenza, occorre avere ben presente quale sia il procedimento che il testo viene suggerendo. Senza conoscenze su quel procedimento nella sua manualità, nei suoi sviluppi storici e tecnici, sarà difficile accorgersi dell'omissione di qualche componente fondamentale, tanto quanto rilevare i sottintesi appartenenti al contesto e anche solo interpretare correttamente alcuni passaggi della narrazione.

In sintesi elementi e forme della lingua pratica, unitamente a prestiti da altre lingue, si incorporano in un latino che può oscillare ampiamente tra la lingua letteraria e il *sermo vulgaris*.



Tenere conto di queste caratteristiche dei testi e identificare i vari apporti può portare i migliori benefici sia all'interpretazione dei testi, sia alla loro ecdotica.

Il problema si pone infatti a monte, anzitutto nella trascrizione dei testi. Raramente, nei lavori sui ricettari, si tiene conto di ciò che scriveva Alfred Ernout nell'introduzione al *De rerum natura* di Lucrezio: «Il est impossible de donner pour le latin des règles orthographiques tout a fait strictes et uniformes, l'ortographie latine n'ayant jamais été complètement unifiée»[1].

Se questo può valere almeno in linea di principio generale per i testi classici, figuriamoci nel linguaggio tecnico tardoantico e medievale. La tentazione di 'piallare' i testi in funzione di regole astratte, seppure a volte lecita per via degli usi della pronuncia dei copisti[2], può essere pericolosa, in particolare nelle trattazioni scritte in latino medievale. E di questo anche gli esempi 'illustri' non mancano[3].

Abbiamo visto che, soprattutto nei linguaggi tecnici, si trova la possibilità di osservare la lingua pratica. Una lingua viva, poiché legata al fare. Una lingua che spesso testimonia mutamenti e transizioni che in altre letterature non compaiono perché cassate dagli autori stessi, dai copisti e, ultimi, dagli editori moderni, che talvolta vorrebbero che un *pictor* medievale parlasse secondo le regole di Cicerone (che, beninteso, ai tempi suoi, un *apparator* di Roma mai avrebbe nemmeno capito). Il latino volgare ha una grande influenza sul linguaggio tecnico. Il *sermo vulgaris*, cioè il latino che l'espansione romana impose ai popoli assoggettati, è quella lingua amministrativa, economica, militare, che non fu il latino 'classico' ma un latino parlato, corrente, in parte diverso dalla lingua letteraria. Questa lingua si impiantò su usi fonetici locali tra i più disparati, diversificandosi e mostrandosi viva, varia, mutevole, così che, in conformità a luoghi e anche a ceti diversi della popolazione, avremo livelli diversi di lessico e di usi grammaticali e sintattici. La situazione si complica a partire dalla tarda antichità, quando soggetti o popolazioni barbare (o comunque straniere) ebbero accesso a livelli sociali sempre crescenti e rilevanti, per giungere infine ai vertici del potere. Le varie forme medievali e i tentativi di ripristinare regole comuni anche ortografiche e di pronuncia[4] difficilmente giunsero a una reale influenza e incidenza anche sul nostro genere di testi.

A questa varietà, che nel Medioevo può coprire vasti ambiti territoriali, si aggiunge il fenomeno generale, precedentemente accennato, per cui materiali, sostanze, luoghi, attrezzi e altro, sconosciuti agli attori di una certa lingua, vengono definiti e importati nell'idioma da cui prendono contatto.

---

[1] ERNOUT 1959, I, p. 20.

[2] Problema complesso e lontano da soluzioni definitive e meccaniche. «Sia in epoca classica che post classica (latino medioevale) ci si lasciava guidare, nella scrittura, dalla pronuncia» (LEONE–GRECO 1972, p. 29), con tutto quello che nella tradizione di un testo ne consegue.

[3] Come fa notare CAFFARO 2004, p. 50, nel *De clarea* Hagen corregge la scrittura secondo la grammatica del latino classico; nell'edizione della stessa opera, però, Caffaro corregge sistematicamente per tutto il testo (testimoniato da un unico manoscritto del X-XI secolo) *clarea* in *clara*, sostenendo: «Si ha motivo di ritenere che il termine *clarea* […] sia un improprio modo di richiamare l'aggettivo *claru*s» *(Ivi*, p. 16). Vera o falsa che sia l'etimologia proposta (ed è falsa), *clarea* è indubitabilmente, negli usi di questo autore, un sostantivo e come tale va trattato. Se il termine tecnico dell'albume denaturato si mostra come un nome per decine di volte in un testo medievale ed è, tra l'altro, sostenuto da altri testi medievali nello stesso uso (Eraclio, Pietro di S. Omer), perché modificarlo? Beninteso che l'autore latino distingue nettamente la *clarea* dall'*albumen ovi*, e sottolinea implicitamente che la chiara è ciò che si prepara (*cum vero paraveris claream, a vitello separabis albumine* […]). Nella stessa edizione *pargamenam* viene sistematicamente corretto *pergamenam* sulla base del più puro latino, dimenticando che nel francese esiste *parchemin*, a dimostrazione della finale transizione e-a nell'area di formazione del testo per la parola in questione. A questo punto, *pargamenam* non sarà l'errore di un copista, ma sarà importante e da conservarsi nella lingua del testo, poiché proprio e utile a caratterizzare l'epoca e la collocazione geografica di un testo latino che trasmette usi particolari.

[4] Ad esempio ALCUINUS/MARSILI 1952; ABBO FLORIACENSIS, pp. 522-531; ABBO FLORIACENSIS/GUERREAU-JALABERT 1982.

Si comprende così perché il linguaggio tecnico sia spesso un'atroce mescolanza di termini provenienti da lingue diverse (latino e greco, latino e volgare, latino e arabo, e via discorrendo) e a volte le sue regole grammaticali e sintattiche non siano le migliori.

In un testo latino come *Mappae clavicula*, i prestiti dal greco sono ovviamente innumerevoli, ma non mancano emergenze del lessico tecnico egiziano (*babuli*, *antabra*), così come la reperibilità di una sostanza, la *lignitis*, che, *invenitur in mari iuxta montem*, è localizzabile e comprensibile solo ricorrendo al calco dalla lingua egiziana, dove questa locuzione indica una precisa regione costiera del mar Rosso. In questo contesto, tuttavia, non mancano neppure termini colti del latino enciclopedico di Vitruvio e di Plinio o dalle opere di Solino e dello Pseudo-Apuleio: *vestorianum*, *spiclarum*, *basatines*, *hyacinthinus*, *spuma argenti*, *arborinum*.

Sia chiaro infatti che quello che vediamo attraverso i nostri testi non è il linguaggio tecnico vero e proprio, ma già una sua mediazione letteraria: una via di mezzo tra la lingua realmente parlata dagli artefici, con tutta la costellazione di ceti e classi che in questi potevano confluire (da Zosimo di Panopoli a un fornaciaro, da un abate a uno scalpellino), e una forma scritta che poteva tenere conto di modelli di vario genere, ma che al letterario o al latino pur sempre apparteneva.

Anche nei nostri testi avremo quindi oscillazioni, che a volte potranno essere in una stessa opera, ad esempio, tra prologhi e testi (si pensi al caso già noto di Vitruvio, ma egualmente a Teofilo, che si può comprendere per analogia), e a volte tra opere di uno stesso genere, in relazione a differenti autori.

Così bisognerà sempre attentamente tenere conto del fatto che la lingua di un ricettario dipende per lo più da una serie di mediazioni:

Lingua volgare	**Lingua letteraria**
Ripetizione	Sinonimia
lessico tecnico ibrido	termini colti e in lingua
forme verbali sincroniche	forme verbali articolate e diacroniche
struttura ricetta	struttura narrativo-descrittiva
forme iussive	forme impersonali

L'autore si collocherà in varia posizione tra gli estremi delle polarità suggerite e cercare di individuare la sua posizione può dire molto circa il suo profilo personale e quello del pubblico a cui intende rivolgersi.

La valutazione di queste opposizioni in un testo rende subito evidenti, se non la realtà, almeno la velleità delle scelte compositive di un autore. Il testo delle cosiddette *Compositiones* appare, anche confrontandone una semplice collazione, sostanzialmente opera di un unico autore. Quest'opera, che ha il solo difetto di essere in disordine nella *consecutio* di tutti i testimoni che la trasmettono, risponde nel suo complesso sia agli argomenti (*coctiones*, *tinctiones*, *colorum*, *tectiones*) di un'antica classificazione (*naturalis* vs. *compositi*), che alle singole voci di una *tabula* di ricapitolazione generale[5]. Anche la lingua delle prescrizioni (spesso semplicemente corrotta da fraintendimenti ed errori dei copisti) mostra questa unitarietà, evidente in usi che difficilmente si possono riscontrare in altri analoghi testi e, soprattutto, nei ricettari:

[5] BARONI 2013.

- plurale maiestatico (oltre quaranta occorrenze);
- costruzioni sintattiche gerundio-imperativo (oltre settanta occorrenze);
- rimandi interni;
- alternanza di strutture narrativo-descrittive a strutture di ricette;
- uso di evidenziare sistematicamente la prima ricetta dei differenti capitoli o libri con il termine 'principale'.

Nel complesso non vi è dubbio di trovarsi dinanzi all'opera di un unico autore. Benché il testo appaia scompaginato e talvolta stravolto da errori di copia, già l'uso del plurale maiestatico rivolto alla seconda persona (*indicamus vobis*) e il suo protrarsi nell'opera indicano velleità letterarie che esulano dai più comuni ricettari. Altrettanto può dirsi di forme verbali che nelle prescrizioni alternano sistematicamente l'uso del gerundio a quello dell'imperativo, cercando costruzioni complesse e articolare di raffinata correttezza e coerenza. La trama che si disegna nell'originaria *consecutio* e il suo articolarsi in libri o capitoli, tutti attorno alle ventiquattro prescrizioni ciascuno e tutti aperti da *principales* di ampia estensione rispetto alle altre, mostrano un testo che appartiene a un'altra sfera rispetto a una casuale raccolta di ricette.

Al di là dei problemi restituivi e filologici del testo, ogni interpretazione di questi procedimenti, ogni tentativo di accostamento a una tradizione operativa, non può non tenere conto di avere a che fare con un'opera del mondo antico, il cui stesso linguaggio segnala di essere quello di un 'testo di istruzione'.

Sebbene in traduzione latina, le *Compositiones* appartengono infatti a un particolare filone enciclopedico, che trova il proprio modello nei *Kestoi* di Giulio Africano (vissuto *ante* 240 d.C.), da cui in qualche modo sembrano dipendere.

Forse proprio questo, oltre agli accattivanti contenuti di un sapere tecnico di ampio spettro, percepirono gli attori della trasmissione altomedievale: in gran parte per via del linguaggio, probabilmente capirono di avere a che fare con le scomposte reliquie di un'enciclopedia del sapere pratico, operativo, proveniente dal mondo antico – cosa che tra l'altro è sfuggita a molti 'moderni' da tre secoli a oggi. Non è un caso, quindi, nei codici anteriori al XII secolo, l'associazione Vitruvio, Faventino e Palladio, così neppure quella a *Mappae clavicula* e, più tardi, al *De coloribus et artibus Romanorum* di Eraclio.

Gli orientamenti appena esposti sono indicativi e suscettibili di ampliamenti e precisazioni: il lavoro per l'edizione del testo è ancora in corso. Tuttavia sono parsi comunque utili quali spunti alla riflessione e a un primo inquadramento esemplificativo delle *Compositiones*, nonché a valutare l'effettiva distanza tra la narrazione di un procedimento e il contesto operativo generatore.

E tutto questo a partire da una semplice analisi della lingua e del linguaggio del testo.

BIBLIOGRAFIA

ABBO FLORIACENSIS
ABBO FLORIACENSIS, *Quaestiones grammaticales*, in *P.L.* CXXXIX, pp. 522-531.

ABBO FLORIACENSIS/GUERREAU-JALABERT 1982
ABBO FLORIACENSIS, *Quaestiones grammaticales*, a cura di A. GUERREAU-JALABERT, Paris 1982.

ALCUINUS/MARSILI 1952
ALCUINUS, *De Ortographia*, a cura di A. MARSILI, Pisa 1952.

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

CAFFARO 2004
A. CAFFARO, *De Clarea*, Salerno 2004.

ERNOUT 1959
A. ERNOUT, *Lucrece. De la nature*, Parigi 1959.

LEONE–GRECO 1972
L. LEONE, M. GRECO, *La pronunzia del latino*, Lecce 1972.

ABSTRACT

Molto importante nell'analisi di presunti testi tecnici è l'osservazione del linguaggio. Si sviluppano qui alcune brevi note in occorrenza di due opposte polarità: Lingua Aulica e *Sermo Vulgaris*. Nel primo tipo di linguaggio possiamo evidenziare alcune tendenze o preferenze diametralmente opposte al secondo. Una corretta valutazione della posizione tra queste due polarità di un testo sottoposto alla nostra indagine può spiegare le intenzionalità del pensiero di un autore: narrazione enciclopedica o istruzione tecnica in senso stretto. Ad esempio, nelle cosiddette *Compositiones* possiamo notare un unitario linguaggio, sofisticato, usato tipicamente nelle narrazioni enciclopediche, con plurale maiestatico, articolazione di differenti modi verbali, sinonimie, etc. Le *Compositiones* sono infatti un testo omogeneo, solo meccanicamente reso in disordine nella propria *consecutio* da accidenti occorsi nella tradizione manoscritta. Tutt'altro che «an accumulation of recipes», questa è la sopravvivenza di un'unica traduzione latina di un unico testo enciclopedico, originariamente scritto in greco, probabilmente connesso o realizzato sul modello dei *Kestoi* di Giulio Sesto Africano (prima metà del III secolo d.C.). Possiamo cambiare la nostra opinione sulla letteratura tecnica, se osserviamo con buona attenzione alcune semplici strutture e caratteristiche del linguaggio dei testi.

The study of the language is very important in the analysis of presumed technical texts. The paper presents some notes related to two polarities: Aulic Language and *Sermo Vulgaris*. In the first kind of language it is possible observe some tendences or preferences opposite to the latter. A correct evaluation of the position of a text in the analysis beetwen these polarities could explain the aunhor's intention: encyclopaedic narration or strictly technical instructions. For example, the well-known *Compositiones* are written with a homogeneous, sophisticated language, tipically used in encyclopaedic texts, with maiestatic plurals, different verbal modes, synonimous, etc. For this reason *Compositiones* can be considered a homogeneous work and not an accumulation of recipes, disorganized in their arrangement due to problems occured in the manuscript tradition. They are part of a Latin translation of an encyclopaedic text, originally written in Greek and probably connected or similar to the *Kestoi* by Julius Sextus Africanus (3rd c. AD).

The analysis of simple structures of language could allow to better evaluate the technical literature.

RICETTARI: STRUTTURA DEL TESTO E RETORICA

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

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

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

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

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

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

1. Retorica sintagmatica e antiche strutture

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

[1] BARTHES 1994, pp. 31-32.
[2] CORTI 2003.

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

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

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

Tutti conosciamo la distinzione o divisione di Vitruvio[3] e Plinio[4], che classificano i colori (i pigmenti nel caso) in naturali e artificiali e, successivamente per Plinio, in austeri e floridi[5].

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

Questa scelta, ben diversa da quella della retorica aristotelica, destinata attraverso la pratica di Cicerone e la pedagogia di Quintiliano al maggior successo, di fatto meglio attaglia alla pragmatica comprensione antica dell'enciclopedia latina[7], dove lo spazio della persuasione e della riflessione – come nelle regole del moderno marketing[8] – si giocano nel binario modulo di 'così o così'[9].

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

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

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

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

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

[6] BARTHES 1994, p. 17.

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

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

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

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

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

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

Così in quest'opera[13] il procedere per accumulazioni diviene ridondante e ossessivamente percepibile: nel prologo il procedimento retorico di accumulazione scandisce con l'anafora del *quidem*, ripetuta cinquantasei volte, le classi elementari dei colori, in una lista senza fine, davvero da vertigine[14]:

> Incipit Liber de Coloribus Diversarum Rerum.
> Quoniam ex coloribus magna sit occulorum delectatio, et ex quibusdam coloribus immensa procedit utilitas, idcirco, Deo volente, proposui certos modos in diversis coloribus declarare secundum quod in diversis rebus et modis et temporibus ordinantur.
> Nam quidam fiunt in carta, quidam in muro, quidam in ligno, quidam in cera, quidam in lana, vel lino, vel sirico, vel bambace, quidam in terra vel vasis figulis, quidam in vitro vel vasis vitreis, quidam in ossibus vel cornu, quidam in corio vel pelle, quidam in metallis, quidam in mineris et multis aliis rebus de quibus est videndum. Sed presciendum quod colorum quidam sunt principales, ut albus et niger, quidam non principales. Item quidam sunt simplices, quidam compositi, sed de compositis non est numerus. Item quidam inveniuntur naturaliter, quidam fiunt artificialiter. Item quidam distemperantur cum aqua gummata, quidam cum colla, quidam cum albumine ovi, quidam cum aqua pura, quidam cum urina, quidam cum allumine, quidam cum lacte, quidam cum sal[e], quidam cum aliis aquis metallorum et sulphuris, arsenici, vitrioli et similium. Item quidam crudi ponuntur, quidam cocti, quidam triti, quidam colati, quidam distillati, quidam sublimati, quidam calcinati, quidam soluti. Item quidam fiunt cito, quidam tarde, item quidam fiunt de plantis, quidam de floribus, quidam de animalibus, quidam de fructibus, quidam de ramis, quidam de corticibus, quidam de lapidibus, quidam de mineris terrae, quidam de metallis. Item quidam durant brevi tempore, quidam multo, quidam in perpetuum. Item quidam colores servantur in ligneo vase, quidam in corneo, quidam in terreo,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

16 BARTHES 1994, p. 92

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

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

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

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

La traduzione venne realizzata in antico, certo anteriormente all'*Alphabetum Galieni* o *Liber Pigmentorum*, che ne utilizza una sequenza già corrotta caratterizzante solo una delle famiglie nella tradizione[20]. Se mutile della più che probabile *praefatio*, le *Compositiones* portano invece intatto un testo riassuntivo finale, che doveva rappresentare una sorta di indice mnemotecnico destinato, secondo i canoni retorici classici, alla ritenzione della *dispositio* degli argomenti esposti[21].

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Anche i *colores* si dispongono, con la riproposizione del testo, in un ordine di notevole interesse, che privilegia i più preziosi azzurri e rossi, introducendo però una distinzione tra quelli che sono naturali così come quelli che sono puri e quelli che sono mescolanze, e cioè quelli che si compongono. L'integrazione che ci soccorre con altri testimoni più completi rende ragione anche della lunga serie dei *pandia*, i composti, davvero presenti in uno spettro logico, organizzato e ricco di sfumature, che, sebbene già nel suo insieme all'attenzione degli studiosi[26], meriterà di essere approfondita in studi più circoscritti.

Tectiones ovviamente non possono essere lette come 'coperture dei tetti'[27], ma come i rivestimenti in lamina con cui si rendono di apparenza simile ai metalli nobili vari manufatti di differente genere. Una larga sezione dell'opera in generale è infatti dedicata a questi procedimenti, con diverse metodiche, talvolta tratte dalle formulazioni della letteratura dell'alchimia alessandrina[28].

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

2. Exercitationes/Modelli e generi

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

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

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

[24] *Natura herbarum lignorum lapidum et metallorum* (testo restituito in collazione tra i testimoni citati).
[25] *Composita herbarum autem terra et lignorum* (testo restituito in collazione tra i testimoni citati).
[26] BRUN 2011, 2015 a.
[27] CAFFARO 2003, p. 97.
[28] *MAPPAE CLAVICULA* 2013.

l'intero capitolo sui colori[29]. Il testo di Isidoro venne sostanzialmente ampliato da Rabano Mauro che, in virtù di *commentator*, vi aggiunse interpretazioni di natura allegorica[30]. Tra le opere di questo tipo possiamo ricordare anche il *Catholicon*[31], le cui voci sui colori vennero inglobate dalla *Tabula de vocabulis sinonimis et equivocis colorum*[32]. L'opera di Giovanni Balbi (XIII secolo) nella nomenclatura contiene lemmi antichi come medievali, e la struttura è un misto di articoli enciclopedici e di articoli assai più brevi: è insomma un'opera a due registri, una via di mezzo, un ibrido tra l'enciclopedia e il glossario. Le citazioni derivano principalmente dai precedenti lessici di Papias e Hugutio, dalla *Vulgata* di Gerolamo e da opere dei Padri della Chiesa, così come pure da commentatori minori e grammatici spesso di difficile identificabilità.

- Epitomi ed estratti. Abbiamo già accennato a queste particolari forme di riduzioni. Già Faventino nel III secolo aveva condotto, con fortuna in seguito enorme, l'epitome del testo di Vitruvio. Questa sarà seguita in parte da Palladio nel V secolo (che unisce alla propria opera anche estratti di Columella) e da un nugolo di riduzioni come *Homo bene figuratus*, *Mensura cerae*, *De basis ionice* e *De columnis* e altre[33].

- Poemi didascalici. L'opera di Eraclio ne è forse il migliore esempio. Qui dichiaratamente vengono riproposte le procedure dell'arte dei Romani in forma metrica. Esempi simili, sempre nell'ambito didascalico, sono il Lapidario di Marbodo[34], ma anche particolari prose con incluse sequenze metriche, come ad esempio *Ut auro scribatur*[35].

- Glossari. Diversi glossari smembrano opere antiche per trasmettere nelle proprie singole voci il sapere tecnico attraverso un pratico ordinamento alfabetico. Si veda ad esempio *Scribebantur autem et libri*, trasmesso dal *Liber glossarum* e dall'*Elementarium* di Papias[36], o ancora il *Catholicon* oppure l'*Alphabetum Galieni*, che assume voci da Dioscoride tanto quanto dalle *Compositiones*.

- Centoni. Aggregato al *Compendium lucidius collectum de dictis Aristotelis et aliorum philosophorum*, un breve testo sui colori, convenzionalmente denominato *Compendium de coloribus collectum*, raccoglie sequenze di ricette per colori da rubricatura provenienti dal mondo antico[37], tratte in

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

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

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

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

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

[34] *Libellvs de lapidibvs preciosis*, Wien 1511.

[35] CAFFARO 2003; TRAVAGLIO 2012.

[36] TROST 1982; CAPROTTI–TRAVAGLIO 2012.

[37] BARONI–FERLA 2016.

parte dalla tradizione delle *Compositiones*, in parte da altre fonti vicine a Solino oppure aggregate a Zenobio[38].

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

L'attitudine a seguire dei modelli e a scomporli e ricomporli in strutture analoghe è assai visibile nei generi appena descritti nella letteratura tecnica medievale[42].

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

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

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

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

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

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

[41] BARTHES 1994, p. 26.

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

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

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

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

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

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

Proporzioni del corpo umano, cap. LXX[47]
Lavorazione dell'azzurro oltremarino, cap. LVII[48]
Ricettario per colori, cap. XXV-LVI[49]
Trattato di miniatura, cap. CLVII-CLIX[50]
Tavole di mescolanza, cap. CXLIVc-d[51]
Modo di temprar la penna, cap. XIV[52]
Modo di far gli incarnati, cap. LXVI-LXIX[53]
Colle per pietra e legno, cap. CVI CVII[54]
Arte di lavorare in vetro, cap. CLXXI[55].

3. Partitio e dispositio

Abbiamo visto nel *Liber de coloribus diversarum rerum* e nel *De arte illuminandi* accogliere nei prologhi l'antica distinzione colori artificiali/colori naturali: anche questa volta, ma sotto altra angolazione che qui vogliamo riprendere, la questione è pertinente la retorica. Infatti, il *De arte illuminandi* sostiene, con un fraintendimento dovuto alla traduzione di scritti aristotelici, che «Tres sint colores principales, videlicet niger, albus et rubeus», per poi proseguire «naturales tamen colores ac necessarii ad illuminandum sunt VIII, videlicet niger, albus, rubrus, glaucus, azurinus violaceus, rosaceus, viridis»[56]. Queste precisazioni contenute nel prologo sono in termini tecnici la dichiarazione della seconda parte dell'*exordium*: la *partitio*, cioè l'enunciazione di quella che sarà la *dispositio* della *narratio*. Infatti lo svolgimento delle ricette nel *De arte illuminandi* sarà esattamente quello preannunciato, con eccezione dello slittamento di una breve porzione di testo che dovrebbe far riflettere ogni buon editore dell'opera[57].

[47] Circa questo genere di trattazioni si vedano: *Homo bene figuratum*, estratto di Vitruvio in Sélestat, Bibliotheque Humaniste, ms. 17, f. 37r (inedito); *Lo maestro buono amico daffirenze de le misure d'ogni animale*, Siena, Biblioteca degli Intronati, ms L.XI. 41, ff. 39v-40r (pubblicato da TOSATTI 1978); *Indicazioni sulle proporzioni del corpo umano*, Hermeneia I, 52 (cfr. ed. DIDRON 1845).
[48] Si vedano quivi i contributi sulla lavorazione dell'oltremare e, per Cennino, BARONI 1998.
[49] *Ivi*, pp. 55-60.
[50] La trattazione sembra incompleta; certamente è meglio sviluppata la parte 'per porre oro in carta' sul modello delle trattatistiche medievali che vanno sotto questo stesso titolo.
[51] Tutte le tavole di mescolanza sembrano discendere dal modello del *DCM* o da suoi estratti. Sullo stereotipo di questo testo è sempre presente il meccanismo della triplice scansione, come si vede ancora nei numerosi volgarizzamenti quali ad esempio *L'ordine del miniare a penello*, Siena, Biblioteca degli Intronati, ms. L.XI.41, f. 39r.
[52] Le più antiche forme letterarie relative al taglio della penna sono tali da costituire un genere a sé stante. Rispetto a queste, però, la prescrizione di Cennino sembra precorrere ed è infatti meglio assimilabile alle narrazioni successive, quando il genere verrà portato al massimo sviluppo da vari autori: DEGLI ARRIGHI VICENTINO 1525; TAGLIENTE 1530; PALATINO 1540.
[53] Si vedano le sequenze di maestro Bernardo *Ad faciendum bonam incarnaturam graecam* (L) e *Ad faciendum aliam bonam incarnaturam* (LII) circa la realizzazione degli incarnati e il frammento di Jacopo da Toledo del *Manoscritto Bolognese*.
[54] Oxford, Bodleian Library, ms. Canonici Misc. 128 (XVI secolo), *Tractatus de collis* (ff. 113r-114v), parte della raccolta *Thesaurus pauperum*.
[55] Trattati di pittura del vetro a freddo.
[56] Napoli, Biblioteca Nazionale, ms XII.E.27., f. 10, rr. 11-16.
[57] L'autore del *De arte illuminandi* nel prologo enuncia la *partitio* data dai colori, che definisce '*naturales* […] *ac necessarii*'. La sequenza è esattamente seguita nei capitoli III-IX, con però l'inversione dei due capitoli terminali, così che: cap. X, verde; cap. XI, viola. Già questo anomalo sfalsamento, unito ad altri elementi che qui non è possibile elencare, è uno dei motivi che possono far dissentire della recente ricostruzione stemmatica proposta da PASQUALETTI 2009. Se il supposto comune antigrafo dei manoscritti di Napoli e dell'Aquila presentava già il

Che il *De arte illuminandi* sia esemplarmente impostato secondo canoni di costruzione retorica si evince dalla stessa analisi del prologo, dall'utilizzo del modello elaborato di composizione che prevede l'addossamento di regole per miniatura a una trattazione di rubricatura[58] e da molti altri particolari. Comprenderlo può risultare utile sia per l'edizione del miglior testo quanto per l'interpretazione e traduzione, evitando ingenui e anacronistici accostamenti storici[59].

Queste brevi notazioni sul *De arte illuminandi*, dove nel prologo è dichiarata la *partitio* che corrisponde alla scala cromatica con cui si svolgerà l'esposizione delle ricette, ci indirizza al problema generale della reale *dispositio* delle medesime, anche in ricettari dove una chiara impostazione dovuta alla retorica non sembra immediatamente ravvisabile[60].

Con il termine 'struttura' nei ricettari possiamo quindi intendere anche differenti elementi che, tra loro organizzati, costituiscono le forme dell'opera letteraria compiuta[61]. Saranno così strutture:

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

Per quanto riguarda la disposizione degli elementi ricetta si è già avuto modo di sottolineare l'estrema importanza delle scale cromatiche nell'organizzazione dei ricettari[62]. In

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Per quanto è pertinente alla scelta di rimanere qui prevalentemente negli ambiti della decorazione libraria, ecco alcuni esempi di scale o strutture gerarchiche cromatiche, in trattazioni dell'enciclopedismo antico[63] e trattazioni di decorazione del libro:

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

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

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

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

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

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

[62] BARONI 1998, pp. 56-57.
[63] Per il mondo antico necessariamente è d'obbligo ricorrere ai testi dell'enciclopedismo, e anche le *Compositiones* (III secolo d.C. nell'opera greca) altro non sono che un particolare tipo di enciclopedia.
[64] La sequenza qui proposta è ricostruita attraverso un'analisi filologica sulla collazione delle varie *consecutio* dei testimoni, per un totale complessivo di circa cinquanta prescrizioni. La presentazione dell'intero testo ricostruito si trova in BARONI–PIZZIGONI–TRAVAGLIO 2015.

4. Un diverso approccio con analoghe conclusioni

Recentemente, un'analisi di strutture di notevole interesse è stata svolta nell'ambito di uno studio sulle concezioni filosofiche di questa nostra trattatistica da Maite Rossi. L'autrice[65], concentrando la propria attenzione sui prologhi, individua in questi alcune categorie ricorrenti (per singole unità di contenuto)[66] e ne propone una classificazione in una tavola riassuntiva[67].

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

[65] Si ringrazia la disponibilità di Maite Rossi a consentire le ampie citazioni seguenti, tratte da ROSSI 2008.
[66] STANNARD 1982; MÄKINEN 2006.
[67] «Tra parentesi ho segnalato quei prologhi nella cui struttura appare evidente una riduzione del testo, una trasformazione in *incipit* oppure una sua qualche frammentarietà. Ho considerato il prologo come genere letterario ben distinto dagli *incipit* originali o dovuti ai copisti dai quali ci si è voluti separare in quanto di dubbia autenticità» (ROSSI 2008, p.161).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

> Ciò che più salta alla vista a una prima indagine è il fatto che a una maggiore articolazione dei prologhi, corrispondono in genere opere che si allontanano dalla semplice collezione di ricette per indirizzarsi a una sistematica rappresentazione delle tecniche pittoriche. Le 'Dichiarazioni d'intenti' e l''Oggetto della trattazione' rappresentano, ovviamente, la ragion d'essere di questi scritti. Riguardo all''Autopresentazione', Teofilo, Cennini e Maestro Bernardo sono trattati scritti da Maestri riconosciuti. Queste sottoscrizioni sono da considerarsi in modo analogo alla firma posta dagli artisti su alcune opere medievali. Per quanto riguarda le formule di 'Semplicità', 'Utilità' e 'Veridicità' rispetto a prologhi di altro genere di testi, mi sembra che queste categorie siano caratterizzanti il genere di opere legate a pratiche operatività. Un ruolo poi particolare è giocato dall'argomento 'Esperienza'. Molti prologhi la considerano un elemento basilare nella trasmissione e nel progredire dell'arte. Le 'Formule d'invocazione alla divinità' appaiono in genere nei testi che presentano riferimento teologico come punto fondante, cosa che senz'altro appare anche per l''Eziologia delle arti'.
> È interessante osservare che mentre alcuni testi contengono un riferimento ad autorità filosofiche, e quindi alla scienza della ragione, altri, non necessariamente anteriori, invece preferiscono ricondurre l'esposizione a modelli teologici.
> Se ne deduce una sorta di fondamentale divaricazione tra le diverse opere: da una parte composizioni letterarie che sostanzialmente si rifanno ad un mondo permeato di religiosità in cui il lavoro manuale, e nello specifico artistico, riveste un ruolo derivante da una concezione teocentrica. Dall'altra testi in cui il valore della esclusiva ragione, l'utilità e l'esperienza, sembrano essere riferimenti fondamentali nello sviluppo dell'operatività artistica. Conseguentemente parrebbe che il prologo serva a spiegarci il contenuto del trattato, dimostrando una chiara volontà didattica. Ciò che afferma può essere supportato da autorità quale quella dei filosofi o da una delle forme della Grazia di Dio.
> In questa scelta fondamentale si possono comunque intuire i caratteri che distinguono nei vari autori il ruolo dato al lavoro e all'opera artistica nel proprio fondamento, in direzione teocentrica piuttosto che antropocentrica. Questo, analizzando i trattati tra XII e XIV secolo, nel definirsi di una svolta che sebbene ancora in fieri si delinea già come principio di una diversa concezione antropologica[69].

[69] ROSSI 2008, p. 190.

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

> Per quanta riguarda poi il fondamentale quesito inerente chi fossero gli autori o redattori degli scritti sulla tecnica delle arti, non è insignificante stabilire, ad esempio, che l'autore di un trattato quale il *De Arte illuminandi* fosse un uomo di letture aristoteliche (*e di consumata esperienza retorica. ndr.*), partecipe, seppure marginalmente, dell'ambiente culturale che vedeva nelle opere dello Stagirita il modello razionale destinato ad inquadrare tutti i fenomeni fisici e tutto il mondo naturale. L'idea che la letteratura tecnico artistica medievale fosse scritta da artigiani per altri artigiani forse è in parte da ridimensionare. È infatti la nostra precomprensione del lavoro, inteso in termini specialistici, quella che ci porta a inserire categorie attuali, proiettandole su attività che molto più probabilmente facevano parte di una formazione e cultura di ampio spettro. In particolare nel caso della miniatura, non si può pensare che chi lavorasse all'ornamentazione del libro non fosse in grado di assimilarne anche i contenuti. Viceversa numerosi sono i casi documentati di uomini di cultura abili a trascrivere, illustrare e ornare le opere oggetto dei loro studi[70]. Ridurre la valenza e il contenuto di questi scritti ad un sostanziale scambio di informazioni tra operatori o artigiani significa, in prospettiva storica, perdere i contorni culturali di questi testi e ridurre quindi il potenziale d'informazione che da questi si può ricavare. Insieme alla valutazione su chi fossero gli autori dei trattati tecnico artistici è anche probabilmente da riconsiderare tutto l'utilizzo e l'applicazione a fini di documento storico che questo ingente patrimonio letterario ci consegna[71].

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

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

Di più. Secondo la trattatistica retorica, nell'*exordium* può essere contemplata anche la forma dell'apostrofe[73], discussa e talvolta prevista in componimenti di alto livello e gravità e in alcuni casi (quelli maggiormente elaborati) si può trovare l'etimologia, che nel nostro caso diviene 'eziologia delle arti', da intendersi come riconduzione tutta medievale alla radice, all'origine fondamentale del discorso. In questo senso quindi possiamo interpretare alcuni luoghi dei prologhi di Eraclio come di Cennino e Teofilo.

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

[70] MONTALEMBERT 1897, IV, pp. 94-149. Più recentemente si veda, con diverso approccio, RIMOLDI 2008.
[71] ROSSI 2008, p. 192.
[72] MORTARA GARAVELLI 2003, pp. 62-64 e LAUSBERG 1969, p. 31. Si veda anche *DIZIONARIO DI RETORICA E STILISTICA* 1995, p. 120.
[73] Si veda in Eraclio l'interrogazione «Iam decus ingeni […]» (Eraclio I, *proemium*, 6-10). Per il testo critico e il commento si veda l'ottimo lavoro di Garzya Romano (ERACLIO/GARZYA ROMANO 1996).

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

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

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

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

Circa la questione del pubblico e della lunghezza-elaborazione dei prologhi, comunque, ecco che i conti sembrano tornare pensando alle elaborate introduzioni di Teofilo, Eraclio e Cennino, e a quanto sappiamo del pubblico delle loro pur differenti opere[76]. Altro paiono invece indicare le succinte introduzioni di maestro Bernardo, del più che pratico *Tractatus aliquorum colorum*, o del *Capitulum de coloribus ad scribendum*, certamente maggiormente rivolti all'ambito schiettamente specialistico dei *pictores* e *rubricatores* delle pagine del libro.

5. Conclusioni

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

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

Lo studio delle strutture retoriche, nel nostro genere di opere, può condurre a brillanti deduzioni e risultati, sia sul piano interpretativo che ecdotico[78]: in *Mappae clavicula* è in grado di dirci come l'utilità delle ricette fosse asservita alla trasmissione di un sapere giudicato più alto e profondo. Quale che fosse la *Interpretatio sermonum*, questa era la *scientia* e quella la *littera*: la base che la sosteneva. Altro che pura trasmissione tecnica: nel prologo l'argomento annunciato è il

---

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

[75] FOLENA 1995.

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

[77] MORTARA GARAVELLI 2003, p. 321.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAFIA

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

BALBI 1971
J. BALBI, *Catholicon*, Westmead 1971.

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

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

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

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

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

BIBLIA SACRA 1634
Biblia Sacra cum Glossa ordinaria […], I-VI, Anversa 1634

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

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

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

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

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

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

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

CAPROTTI–TRAVAGLIO 2012
G. CAPROTTI, P. TRAVAGLIO, *Scribebantur autem et libri*, in *ORO, ARGENTO E PORPORA*, pp. 87-104.

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

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

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

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

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

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

DIZIONARIO DI RETORICA E STILISTICA 1995
Dizionario di retorica e stilistica, Milano 1995.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ISIDORI HISPALINESIS/AREVALO 1797-1803
ISIDORI HISPALENSIS, *Opera omnia denuo correcta*, edizione di F. AREVALO, in *Patrologiae cursus completus*, I, Roma 1797-1803, pp. LXXXI-LXXXIV.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PLINIO/CORSO–MUGGELLESI–ROSATI 1988
G.S. PLINIO, *Storia naturale*, a cura di A. Corso, R. Muggellesi, G. Rosati, Torino 1988.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ABSTRACT

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

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

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

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

MNEMOTECNICA E ASPETTI DI ORALITÀ NEI RICETTARI DI TECNICHE DELL'ARTE E DELL'ARTIGIANATO

Nella vasta complessità della letteratura tecnico-artistica avviene spesso di incorrere in aspetti che, sebbene letterariamente fissati, mostrano una profonda connessione con un mondo operativo costituito anche da oralità e con la necessità o volontà da parte di operatori e conoscitori di ritenere in forma mnemonica alcuni procedimenti e sequenze. Così nell'analisi dei ricettari emerge, in più casi e in misure differenti, il rapporto e il confronto con l'oralità e la mnemotecnica.

Nel presente contributo, in linea con l'ambito delle esemplificazioni scelto per questa pubblicazione, si propone una rassegna di alcune forme o formule mnemotecniche che, nel quotidiano esercizio di scrittura e decorazione del libro, avevano certamente posto nella cultura degli addetti ai lavori, così come – se non più – che i trattati veri e propri, conservati nero su bianco tra le pagine dei codici[1].

1. La scrittura e il libro

Nella mente di un copista, rubricatore, calligrafo o miniatore medievale, ma anche di un uomo di biblioteca, non poche dovevano essere le sequenze mnemoniche, per suoni più che per immagini, legate al libro, alla sua lettura e scrittura, alla sua produzione.

In ambito monastico il pensiero circa la pagina scritta, conservata negli *armaria* o nelle biblioteche, era improntata, per quanto riguarda i suoi aspetti generali, al massimo rispetto quale parte di quel '*labora*' che si univa all'"*ora*"[2].

L'opera di copia e conservazione dei testi possedeva, spesso in comune con aree contigue, una serie di *topoi* o modi di dire e proverbi, frequentemente fondati, se non sulla rima, almeno sull'assonanza o su allitterazioni, volti a riassumere, validare, celebrare il ruolo fondamentale del libro, della scrittura nella vita monastica e quindi il senso dello scrivere stesso. Molto noto è quello citato da Bernardo di Clairvaux, ma a lui precedente e dotato di vita propria:

> Claustrum sine armario
> est quasi castrum sine armamentario[3].

[1] Molti aspetti del pensiero del mondo antico potrebbero rimanere incomprensibili senza la conoscenza dell'Arte della Memoria. La mnemotecnica antica non è solo l'arte di ricordare, ma a tratti diviene la struttura stessa del definirsi del pensiero, sia di opere sia di catalogazioni di tempi a noi così distanti. Non è qui il caso di spezzare lance in favore di approfondimenti e studi che, a evidenza, sono basilari nell'ermeneutica delle letterature tradizionali, quanto piuttosto rendere minimamente conto della presenza di queste formule che intrecciano talvolta la loro vita con quella dei testi scritti medesimi. Le forme o formule mnemotecniche inerenti la pratica della miniatura sono suscettibili di varia catalogazione, ossia rispondono a differenti tipologie: come è noto, nella tradizione esistono infatti una memoria per suono e una memoria per immagini. Per quest'ultima già Aristotele accenna come cosa ben nota a «coloro che controllano le immagini mentali con la volontà» e «fabbricano immagini con le quali riempiono i luoghi mnemonici» (*De memoria et reminescentia*). L'arte della memoria per secoli insegnerà a costruire *loci* e *imagines* mentali.

[2] Nella Regola di S. Ferréol (VI secolo), al capitolo XXVIII, compare *paginam pingat digito/qui terram non proscindit aratro*. Si anticipa qui l'accostamento della scrittura del libro all'aratura dei campi. Di qualche secolo posteriore (inizio del IX secolo) l'attestazione del celebre indovinello veronese, una delle prime metriche in lingua romanza, scoperta da Luigi Schiaparelli a f. 3 del ms. LXXXIX della Biblioteca Capitolare di Verona: «Se pareba boves, alba pratalia araba/albo versorio teneba, negro semen seminaba» (Spingeva avanti i buoi [le dita], arava i bianchi prati [la pagina]/teneva un bianco aratro [la penna], seminava seme nero [l'inchiostro]**)**. Circa l'indovinello veronese si veda SAPEGNO 1949, p. 1.

Evidente la specularità di coppie di associazioni *castrum-c(l)a(u)strum* e *armario-arma(menta)rio*, collegate dal ricorrente *sine*.

Tra i proverbi e motti[4], che pure sono formule tramandate prevalentemente oralmente e assimilabili al patrimonio mnemonico, di medesimo intento celebrativo (seppure con diverse sfumature) e di ambito generale e scolastico troviamo, ad esempio, *qui scribit bis legit* oppure il forse più noto e certo più tardo *libri faciunt labra*. Mentre la prima forma è memorizzabile sull'associazione dei complementari *scribere* e *legere*, la seconda sfrutta una sorta di inclusione fonica del *faciunt* di 'l-br' con cambio vocalico 'i-i' 'a-a', generando così una variante della classica 'consonanza'.

Seppur simbolo di un valore morale e di cultura, i libri, frutto dell'impiego di dispendiosi materiali e di laboriosa copia, soprattutto se illustrati[5], rappresentavano anche un valore monetario certo non indifferente[6].

2. La penna

Avvicinandoci ora al mondo della tecnica della scrittura e dei suoi accessori, bisogna tenere conto che l'arte della scrittura richiedeva una sapiente e complessa preparazione di materiali, quali l'inchiostro, la superficie della pagina, il calamaio e, appunto, la penna stessa.

Numerose dovevano essere dunque le formule mnemoniche destinate a raccogliere le prescrizioni per la costruzione di un buon strumento di scrittura, di giusta forma e ben bilanciato, così come molte rime, filastrocche o formule mnemoniche ricordavano i principali ingredienti di vari inchiostri per l'ordinaria scrittura.

---

[3] *THESAURUS NOVUS* 1717, c. 511.

[4] Le operazioni di scrittura del mondo antico e medievale hanno lasciato larga traccia, restando come formule orali ancora nella nostra cultura odierna. Basti pensare a modi di dire come «Currenti calamo, Ad litteram, Verba volant scripta manent, Nulla dies sine linea, Olet lucernam» e la notissima «Tabula rasa», che si rifà a supporti di scrittura quali le tavolette cerate tardoantiche e medievali. Nel volgare varie appaiono le forme proverbiali o indovinelli legati al medesimo argomento: «Carta canta e villan dorme, Cinque lavorano e due stanno a vedere». Sul valore o permanenza della scrittura citiamo solo: «Lettere in carta, denaro in arca», con verosimile antecedente latino; «Carta vista mal non acquista», anch'essa in rima, mentre fondato sul paradosso appare «Lo scritto non si manda in bucato» con il simile «Quel che è scritto non si stinge». Ancora «Carta si fece perché l'uomo è fallace» appoggia la propria ritenzione mnemonica sulla consonanza. Se non squisitamente mnemotecniche, queste forme millenarie fanno comunque parte del patrimonio mnemonico ancora di noi moderni e più degli antichi, a buona prova della gran massa di trasmissioni e forme mnemonico-orali tramandate.

[5] Sul ruolo della pittura come elemento di valore aggiunto, nei proverbi italiani, troviamo «Chi ha soldi fabbrica e chi ne ha d'avanzo dipinge, Il pecoraio quando non ha da fare dipinge il bastone».

[6] In questo senso si potrebbe forse cogliere l'interpretazione di una frase o filastrocca a doppio (se non triplo) senso, posta a margine del ms. Lat. 6514 della Bibliothèque Nationale de France di Parigi (XIII-XIV secolo; BIASINI 2004-2005, pp. 22-24). Una glossa marginale recita *pelles sollares subtallarium sive sollers*, letteralmente 'è scaltro chi porta pelli sotto la veste talare'. Il significato della frase può senz'altro riferirsi a una sorta di versione per il clero dell'espressione *estote parati*, e pure potrebbe alludere ai membri degli allora recenti ordini mendicanti, diaconi o sacerdoti, che nel XIII secolo già calzavano i sandali, a differenza del clero secolare e dei monaci che indossavano stivali, scarpe o calzature in panno chiuso o pianelle. Ancora la frase potrebbe riferirsi all'uso di indossare indumenti di cuoio o pelle sotto la veste, come protezione da lapilli o accidenti del forno fusorio. Secondo Biasini, però, la glossa in questione potrebbe essere intesa – o meglio alludere –, in un curioso doppio senso, a un significato quale 'se porti via, come risarcimento, pergamene sotto l'abito talare sei furbo', sfruttando il fatto che *pelles* può infatti significare anche 'pergamene', così come condividere la stessa radice con il verbo *pello* che significa 'sottrarre'. *Sollares*, allo stesso modo, può anche alludere o richiamare il verbo *solor* che, tra i suoi significati, annovera appunto quello di 'ricompensare, indennizzare'. La traduzione proposta da Biasini, accolta qui pur con qualche perplessità, è 'chi porti via pergamene, come ricompensa sotto la veste talare, è astuto' (BIASINI 2004-2005, p. 22). Più che un riferimento a elementi o ingredienti della ricetta, come pure è stato ai tempi proposto da BERTHELOT 1893, o a criptiche frasi di significato alchemico, è evidente qui l'aspetto di scioglilingua del motto, le cui insistite allitterazioni di 'l' e 's' mettono a prova la veloce ripetizione orale, con un continuo alternarsi nell'emissione fonica di labiali e sibilanti, scempie e doppie.

Circa la penna[7], che sostituirà il calamo già a partire dall'Alto Medioevo, probabilmente anche in relazione alla maggiore fluidità e finezza di inchiostri ferrogallici e del nuovo supporto pergamenaceo, ecco che possiamo raccogliere forme orali mnemoniche, di attestazione relativamente tardiva ma verosimilmente ben anteriori alla loro scrittura, prevalentemente eseguita negli spazi vuoti dell'impaginazione di altri testi. Ne è un esempio una nota riportata nel ms. D 437 inf. della Biblioteca Ambrosiana di Milano (XVI secolo, f. 1v), presente anche nel ms. Canonici Misc. 128 della Bodleian Library di Oxford (XVI secolo, f. 31v):

Sic modus iste tibi qui calamum vis moderare
Sit latus exterius longum curvum quam sit interius
At tamen interius aliquid tolatur ab ipsa
Molle pectit longum sed cartum ventum et aestus.
Nota quod media pars calami brevior debet esse sinistra.
Duc mano levem si vis tu scribere bene.

Oltre a quello appena citato, visibilmente già frutto dell'assemblaggio di almeno tre distinte unità testuali, conosciamo vari altri componimenti brevi sul taglio della penna sempre di uso mnemotecnico, come quello di un anonimo del XV secolo:

Regule de modo scindendi pennarum

Prima, quod prima scissura debet transige ad medium penne.
Secunda, quod rostrum debet habere dimiditatem longitudinis penne scissura.
Tertia, quod ad una parte debet esse ita lata sic a balia.
Quarta, quod scissum debent esse equales.
Quinta, quod non debet directe incidi sed oblique.
Sexta, quod scissura debet habere dimiditatem tocius rostri.
Septima, quod non debet acuari directe sed oblique.
Octrua, quod debet in dorso perspicualitea incidi.
Nona, rostrum debet entrare ad lineam penne[8].

In questo caso è evidente il sistema numerale basato sull'elencazione rammemorativa con le dita, che sarà utilizzato anche da Giovanni Antonio Tagliente a chiaro uso mnemotecnico. La prescrizione che segue è infatti posta alla fine del capitolo che riguarda la penna e il suo taglio, disposta quindi a titolo di sintesi riassuntiva e in forma grafica autonoma dalla composizione del testo a lei precedente:

La bontà della penna, vole havere cinque parte.
La prima esser grossa in suo grado,
la seconda esser dura,
la terza esser tonda
la quarta esser magra.
La quinta, esser di l'ala destra a ciò non la tengi torta in mano[9].

La sequenza sembra riecheggiare nella posteriore composizione di Cherubino Ghirardacci *Modo di perfettamente scrivere*, conservata nel ms. H.VII.39 della Biblioteca degli

[7] Non siamo riusciti a reperire la forma latina, che peraltro sembra possibile e probabile, del proverbio italiano *ecco fatto il becco all'oca* ('ora siamo pronti', 'finiti i preliminari ora arriviamo al sodo'), che deve la sua origine al taglio e preparazione (o tempera) della punta della penna per scrittura, di oca appunto.
[8] BECH–ZACHER–REGEL 1877, p. 348.
[9] TAGLIENTE 1530. L'opera ebbe una ventina di edizioni nei soli primi cinquant'anni ed è stata ristampata in anastatica da Nino Aragno Editore, Torino, s.d., p. 40.

Intronati di Siena (XVI secolo, ff. 2-38). Secondo questo autore le penne per scrivere, di oca domestica, «vogliono essere lustre, tonde, dure, magre, sottili, e dell'ala destra acciocchè non istia distorta in mano» (f. 16)[10].

L'opera del Ghirardacci, scritta probabilmente poco prima della metà del XVI secolo, forse in occasione del suo soggiorno in Toscana del 1543, mostra numerose tavole illustrative non sempre terminate nella finale ombreggiatura delle cornici. Qui gli oggetti d'uso dello scrivano o del calligrafo sono rappresentati in composizioni che non tengono conto delle rispettive proporzioni dimensionali, spesso mostrando gli elementi appesi o pendenti dall'alto e riprendendo così figurativamente le note costruzioni mnemotecniche della 'memoria per immagini', similmente a quanto avviene nelle note incisioni di Eustachio Celebrino per il libro di Ludovico Arrighi *Il modo di temperare le penne con le varie sorti de littere* (Venezia 1523) o degli strumenti per scrivere e disegnare ne *Il modo d'imparare di scrivere* (1525). Proseguendo su questa strada, tuttavia, scivoleremmo nel delicato campo della formazione delle immagini legata all''Arte della memoria', con una prospettiva che altri hanno già ampiamente indagato e che esulerebbe dai nostri propositi.

3. L'inchiostro

È indubitabile che frasi mnemotecniche vere e proprie, destinate a rammentare allo scrivano la quantità degli elementi costituenti un buon inchiostro, fossero assai diffuse e peraltro tra loro molto simili. Una di queste, di tradizione piuttosto vasta, almeno nelle versioni scritte, recita così:

> Quarta vitrioli, media sit uncia gumi, integra sit galla, mediantibus octo falerni.

La frase è attestata in numerosi manoscritti, spesso copiata nei fogli di guardia o negli spazi bianchi lasciati da altre scritture[11].

A nostra conoscenza il manoscritto che meglio attesta la discesa di questa formula mnemonica da un testo metrico è il ms. MA 614 (*olim λ* 2/52) della Biblioteca Angelo Mai di Bergamo (XV secolo, f. 17r). Qui viene chiaramente espresso l'aspetto di fabbricazione a freddo dell'inchiostro, che ancora viene chiamato *atramentum*.

> Sic athramentum tu scriptor confice crudum
> vitrioli quarta, media sit oncia gumi
> integra sit galle, super addas octo falerni
> noctibus stat tribus sic confecta bene
> sepius et misce et demum colata repone.

Pur nella ristrettezza del testo e nella sua evidente corruzione, il frammento, forse estrapolato da una più lunga composizione, nelle numerose analogie farebbe pensare, come nel caso del testo di Eraclio, a un dettato altomedievale. Anzitutto quel «Sic [...] tu scriptor»

[10] Si utilizzano il testo e i riferimenti dell'edizione di TORRESI 1993, p. 91.

[11] Ad esempio: Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. D 437 inf. (XVI secolo), f. 1v: «Vitrioli quarta, media sit gumma, integra sit galla et super addas octo falerni»; Modena, Biblioteca Estense, ms. α T.7.3 (XV-XVI secolo), f. 62v: «Quarta vitrioli, media sit gumi, integra galeti, sint unciae octo falerni»; Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. C 34 sup. (XII secolo), f. IVv: «Vitrioli quarta, mediata sit uncia gume, integra sit gale, super addas octo falerno»; Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. C 131 inf. (XIV-XV secolo), f. I ante v: «Quarta vitriola, media sit uncia arabica fine gumi arabici, integra sit unciae octo falerni»; Oxford, Bodleian Library, ms. Canonici Misc. 128 (XVI secolo), f. 32v: «Pone ad solem dius et nox et cotidie misceantur. Unde versus: Quarta vitrioli media sit uncia gumi uncia galletti super adde octo falerni» (la formula è ripresa anche ai ff. 118r. e 130r, in quest'ultimo caso posta in apertura a un intero trattato dedicato agli inchiostri).

con cui l'autore si rivolge al lettore, come in Eraclio, *De coloribus et artibus Romanorum*, II.3 («Sic poteris viridem tibi, pictor habere colorem»). Eraclio comincia ben cinque rubriche con la parola 'sic', di cui quattro si trovano nel secondo libro, per noi mutilo e costituito da sole sette prescrizioni.

Alla stessa epoca delle ultime versioni del nucleo mnemonico appena descritto dovrebbe appartenere la variante per un inchiostro a freddo, per infusione o macerazione, da approntarsi all'occorrenza sulla base degli ingredienti finemente polverizzati, senza specificazione della quantità né della qualità del liquido, sia acqua, vino, aceto, in cui i composti vanno stemperati[12]:

Unam libram galle pulverizate
mediam libram gume arabice pulverizate
mediam libram vitrioli romani pulverizati[13].

Qui, con un certo spreco di vetriolo riguardo all'effettiva e necessaria stechiometria, le dosi dei componenti l'inchiostro sembrano appoggiarsi alle sequenze 1-1/2-1/2, con efficacia mnemonica piuttosto bassa, nonostante il livellamento di gomma e solfato di ferro porti a visualizzare facilmente la galla integra e la metà per tutto il resto.

Alcuni luoghi dove si esercitava la scrittura dovevano essere assai freddi. Probabilmente quattrocentesca e ormai in volgare e corrotta è la forma, che pur potrebbe discendere da un originale latino:

A far che l'inchiostro
mai ti gelerà nel calamaio
recipe sal comune e metilo
nel calamaro o nel boccalo[14].

Un'altra bella formula mnemotecnica relativa agli inchiostri è riscontrabile nel ms. 10.1.30 della Biblioteca Comunale di Como (XVII-XVIII secolo), dove, a f. 59r, compare:

La costruzione
del perfetto inchiostro consiste nella seguente
rima italiana:
Uno, due, tre e trenta
fanno la bona tenta.
Cioè un'oncia di gomma bianca e chiara, arabica polverizata e
disfatta in un po' di vino bianco.
N° 2 once vitriolo romano polverizzato.
N° 3 once galle d'Istria rotte ed ammacate.
N° 30 once vino bianco bono e sano; mentre il vino rosso non
è bono, né tanpoco il dolce, è vino guasto.

Come anticipato, le forme di origine mnemotecnica per la preparazione di inchiostri e penne e per rimediare i piccoli accidenti di scrittura sono rintracciabili nella loro fissazione scritta insieme ad altro materiale vario – che potremmo definire erratico – in quelle che

[12] Si può pensare che l'utente sapesse le esatte proporzioni tra ingredienti ed eluente, solitamente cinque o sei, fino a otto parti, come l'aceto e il vino convenientemente stanno alla tempera di rosso d'uovo, e l'acqua alla chiara d'uovo denaturata.
[13] Ferrara, Biblioteca Ariostea, ms. CL.II.147 (XVI secolo), f. 12r.
[14] Modena, Biblioteca Estense, ms. α T.7.3 (XV-XVI secolo), f. 165v. Il testo sembra corrotto; in origine forse poteva suonare come *A far che inchiostro mai geli in calamaio, recipe sale comune e metilo nel boccalo*.

abbiamo chiamato 'teste' e 'code' di un momento della trasmissione di un ricettario o di un testo di tecniche artistiche.

Un ultimo esempio di questo tipo si trova nel noto manoscritto appartenuto a Jean Le Bègue (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 6741, 1431), dove appunto si parla a più riprese di 'quaterni'. È proprio alla fine di uno di questi che compare la seguente nota sugli inchiostri:

> Bocales iiii vini, vel aque, vel per medietatem de utroque.
> Lipra i gallarum, de onziis xii pro lipra.
> Onzie iiii gummi arabici.
> Onzie vi vitrioli romani.
> Et qui caperet gallas, gummam et vitriolum quodlibet ad equale, videlicet totidiem de uno quotidem de alio ad pondus, ad huc bonum esset, videlicet ut onzie vi de quolibet quod satis esset pro dictis libris iiii vini, seu aque, vel aque et vini ut supra[15].

Ormai siamo lontani dalla forma mnemotecnica pura, che resta un pallido fantasma incluso nella forma scritta, agli albori di un'epoca in cui la carta con sempre maggiore disponibilità soppianterà progressivamente la necessità della memoria e anche la prescrizione della rigida norma viene con spirito critico rivisitata circa la questione delle proporzioni, segnando definitivamente la dissoluzione di una stechiometria necessaria a un mondo meno agiato, o forse solo più attento a evitare sprechi.

4. I colori e le mescolanze

Riguardo invece l'argomento colori, occorre ricordare preliminarmente come la stessa struttura delle ricette possa apparire legata a forme iussive che ricalcano fedelmente la struttura di una comunicazione di 'comando'. Molte prescrizioni appaiono, nella loro sobrietà e chiarezza, quasi il testo ricalcasse le forme di una comunicazione orale, svolta da maestro ad allievo piuttosto che da artigiano a garzone, o da committente-ordinatore della procedura a esecutore. La ricetta spesso è di per sé, quanto a struttura, una progressione destinata alla ritenzione mnemonica.

In molti casi è la gerarchia di valore degli elementi a favorire la ritenibilità della loro sequenza, come ad esempio appare, a livello di macrostruttura, per le *Coctiones* dei *Metalla* nelle *Compositiones*, mentre a livello non solo macro ma anche microstrutturale il fenomeno si ripete, nell'ordine degli ingredienti delle ricette, in un testo come *Mappae clavicula*. Qui ancora i metalli sfilano quasi sempre dal più prezioso oro in direzione del più vile vetro: da maggiore, quindi, a minore.

Diverso il caso delle sette ricette di fabbricazione di pigmenti del *De coloribus et mixtionibus*, in cui l'ordine gerarchico è occulto. A prima vista il testo pare correre in modo disordinato: cinabro, azzurro, azzurro, verde, verde, minio, biacca. La processione dei colori mostra infatti l'inclusione delle due coppie di azzurro e verde tra due rossi e la biacca necessaria a produrre il secondo rosso. Ma se ci si orienta alle *origines*, cioè ai metalli che vengono trattati, allora la gerarchia diviene palese: argento (vivo), argento, rame, rame, rame, piombo, piombo.

Metalli da maggiore a minore: ecco la chiave mnemonica sottesa. Il mondo medievale è ancora nell'XI secolo un mondo di corrispondenze, e che questa inerzia colori-metalli-pianeti sia ovvia e si tramandi fino alle soglie dell'epoca moderna per i pigmenti lo attestano alcuni nomi che ancora utilizziamo: verde di rame, azzurro di Venere, rosso-giallo-nero di Marte

[15] MERRIFIELD 1849, I, p. 71.

(ferro), rosso-giallo-bianco di Saturno (piombo), bianco d'argento (perché biacca ricavata da minerale e conseguenti leghe piombo-argentifere).

Riconoscere e perpetrare un ordine culturale stabilito, condividerlo nella costruzione del testo, significa, anche in questo caso, favorire la ritenzione mnemonica: 'ogni cosa a suo posto, un posto per ogni cosa'. Ci possiamo così spiegare il frequente uso delle varie organizzazioni gerarchiche nella costruzione del testo in ricettari e trattati, con riferimento ai metalli (doratura, argentatura, stagno e altre imitazioni), ma anche e soprattutto ai colori, ai supporti della pittura[16], alle tinture.

Circa la mnemotecnica dei vari pigmenti e colori, non si può non menzionare l'opera di Isidoro di Siviglia. Nelle *Etymologiae* questo non sufficientemente studiato maestro dell'"Arte della memoria'[17], erede di un sapere antico che vuole trasmettere a una nuova era, tramanda *colores ab calores*[18] per indicare l'origine dei colori, prodotti da gradi di caldo-freddo così come nella tradizione discendente da Teofrasto.

Segue una lunga sequenza sui pigmenti dove per la ritenzione mnemonica il nome della sostanza viene associato alle più varie etimologie, secondo alcune delle classiche regole della mnemotecnica che in quest'opera Isidoro usa in modo continuativo. Infatti, tutte le *Etymologiae* altro non sono che un castello di sistematiche associazioni mnemotecniche, in cui la ricerca dell'origine della parola è in parte un pretesto. Altro che nozioni «tratte dall'origine della parola, interpretata senza sussidi di scienza linguistica ma conforme alla mentalità critica e teorie stoicheggianti»[19]: le *Etymologiae* sono un capolavoro mnemotecnico, le cui 'pedine' sono le etimologie.

Senza conoscenze circa l'"Arte mnemotecnica' si corre il rischio di leggere l'opera di Isidoro, quanto molti altri testi, in una prospettiva superficiale, estranea allo scopo e contenuto del testo, così da credere, ad esempio, che la pergamena realmente derivi il proprio nome dall'invenzione di un re di Pergamo, o che il *cinnabaris* trovi la propria origine nell'ancestrale lotta e nel sangue sparso di un drago e di un elefante.

Isidoro appoggia le proprie sequenze mnemoniche, destinate prevalentemente all'istruzione della 'migliore gioventù' di un popolo di barbari, a elementi che si sviluppano secondo regole di vario tipo, che si troveranno ancora, secoli dopo, in trattati come quello di Cosimo Rosselli, oggetto di uno studio di vasto interesse per i legami tra mnemotecnica e semiotica[20].

Concretamente, nel breve brano sui colori, queste sono le principali regole di associazione:

Omonimia	Sinopis inventa primum in Ponto est [...] a Sinope urbe accepit. Cypria ab insula Cyprio […].
Accidente comune	Rubrica vocata quod sit rubra […]. Atramentum [...] quod sit atrum […]
Somiglianza di nome	Cinnabarin a dracone e barro […]. Laminas aereas sarmenti superponas, aeruginem creant.

[16] Lucca, Biblioteca Capitolare, ms. 490, *Compositiones*: (f. 223v) *In parietibus* […] *in ligno* […] *in pellibus*.

[17] Non ci risultano studi specifici sull'arte della memoria e Isidoro. Si veda BARONI 1996. Si possono ricordare le parole di Isidoro riguardo alla pittura: «[…] est imago exprimens speciem rei alicuius, quae dum visa fuerit ad recordationem mentem reducit» (*Etymologiae*, XIX, 16, 1), e la loro relazione con la memoria per immagini.

[18] «Colores autem dictos quod calore ignis vel sole perficiuntur» (*Etymologiae*, XIX, 17, 1).

[19] ALFONSI 1988, p. 28.

[20] ECO 1992, pp. 37-56, dove si riportano le regole tarde del trattato di Cosimo Rosselli.

Rapporto tra oggetto e funzione	Anulare [...] ex creta admixti vitrei gemmis (anulus).
Trattamento	Usta [...] gleba igne ex coquas [...] ubi contriveris usta erit.

A parte questa tradizione enciclopedica relativa ai nomi e alle caratteristiche dei vari pigmenti, numerose dovevano essere le formule mnemotecniche destinate a fissare le incompatibilità o le mescolanze possibili di singoli colori. La necessità di tenere a mente pigmenti tra loro 'inimici mortali'[21] o regole di mescolanza o giustapposizione di colori dovette essere molto sentita già dall'antico, perlomeno a giudicare dalla testimonianza che ci trasmette un testo come il *De coloribus et mixtionibus*. Segnalato per la prima volta nel 1933 da Daniel V. Thompson[22], che ne teorizza l'indipendenza rispetto a *Mappae clavicula*, il breve componimento è di gran lunga il più diffuso testo di tecnica pittorica dell'intero Medioevo. Paradossalmente quest'opera, che conta almeno una settantina di testimoni databili tra XII e XV secolo, sparsi per tutta Europa, nonché diversi volgarizzamenti nelle lingue romanze, non ha mai ricevuto uno studio critico complessivo né un'edizione filologica del testo[23], a eccezione di puntualizzazioni e segnalazioni[24] o approfondimenti di natura linguistica sul termine *matiz*[25], connotante appunto la sezione mnemotecnica del testo dedicata alle terne.

L'opera, così come appare già in alcuni dei più antichi testimoni, è divisa in tre sezioni assai diverse tra loro per forma e contenuto. A un breve componimento metrico in esametri (*Sensim per partes*…) seguono sette ricette sulla produzione di pigmenti per rubricatura, cui si accodano quattro prescrizioni di carattere generale sull'intera scala di colori per miniatura: *De diversis coloribus*; *De mixtionibus*; *Temperatura*; *Qui contrarii sibi sint colores.*

Le tre parti potrebbero in realtà anche avere differente origine ed essere distinti elementi coinvolti in un assemblaggio avvenuto alla fine dell'XI secolo. Sta di fatto che terminologia e caratteri intrinseci della terza sezione sono assai differenti da quelli della precedente. In particolare, però – ed è ciò che qui ci interessa – tutta la trattazione finale mostra un'evidente organizzazione mnemotecnica.

Quattordici sono i pigmenti nominati in simbolico numero, doppio alle ricette precedenti e coinvolti attraverso una struttura ripetitiva di grande efficacia e ritenibilità:

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

L'effetto della ripetizione di queste strutture o forme letterarie è simile a quello di una litania ed è destinato alla ritenzione della sequenza mnemonica degli accostamenti cromatici, contenuto complessivo della composizione letteraria. Prassi analoghe sono largamente attestate nell'Oriente mediterraneo, sia nel mondo semitico che in quello greco-bizantino, da dove in particolare anche il termine *matiz* potrebbe derivare, ma non mancano esempi del

[21] CENNINI/FREZZATO 2003, cap. LVI, p. 101.
[22] THOMPSON 1933. In realtà, già BERGER 1897, pp. 22, 26-29 e, soprattutto, LOUMYER 1943, p. 25 avevano sollevato dubbi circa la relazione tra il *DCM* e *Mappae clavicula*, riconoscendo al primo testo ampia posteriorità rispetto al secondo.
[23] È in preparazione uno studio complessivo del testo, con edizione critica, a cura di Paola Travaglio e Paola Borea d'Olmo.
[24] PETZOLD 1995.
[25] BULATKIN 1954.

genere anche nel mondo latino antico e medievale[26]. In particolare ciò che viene qui messo in gioco è la cosiddetta 'memoria per suoni': «Diligenter autem intentum appone» recita significativamente l'incipit del testo in questione.

Nel *DCM*, inoltre, la forma letteraria portante, destinata a essere reiterata per ogni singolo colore, è strutturata in modo ternario, come in una sorta di movimento dialettico:

Colore (A) dà origine/media tra: più chiaro (B) e più scuro (C)

Le forme ternarie sono spesso dei rafforzativi, come le triplicazione nella strutturazione narrativa del mito e nella fiaba: esauriscono ogni possibilità[27]. Le loro radici affondano in strutture archetipiche della mente, dell'inconscio collettivo direbbe forse un'area della ricerca psicanalitica, e da queste traggono la propria forza ancestrale ed efficacia, ovviamente anche per quanto riguarda la più brillante ritenzione mnemonica.

Frammenti di 'memoria per suoni' sono presenti in modo discontinuo e assimilato a forme della narrazione trattatistica in molte testimonianze della letteratura tecnica delle arti.

Dal recuperato testo di Jacopo da Toledo, contenuto nel monumentale ms. 2861 della Biblioteca Universitaria di Bologna (XV secolo), possiamo raccogliere una forma erratica[28] destinata a rammentare la composizione di una tinta ottenuta per mescolanza, il *camillinus*, una gradazione cromatica che può essere ottenuta in vari modi, peraltro nel testo in questione altrove descritti, ma che in questo caso viene probabilmente raccolta da una sequenza mnemotecnica preesistente:

Misce blacha cum verzino
erit color camillinus.

Singoli pigmenti oppure tinte di mescolanza in una loro applicazione possono sia essere ricordati da formule proverbiali quanto influenzare la memoria collettiva paremiografa acquistando, in un proprio particolare impiego, valore paradigmatico. Così il proverbio «Alla biacca ce ne avvederemo». Attestato già alla fine del XVI secolo da Angelo Monosini[29] con significato di 'ce ne accorgeremo alla fine, da ultimo', il motto trova spiegazione nella consuetudine di lumeggiare con i massimi chiari in biacca un dipinto o un disegno in carta tinta solo nelle ultime fasi della coloritura[30].

[26] Il meccanismo è assai noto ad esempio nello studio dei canti popolari, che offrono moltissimi esempi della sistematica reiterazione di una struttura sempre uguale in cui le variazioni costituiscono le progressione del messaggio da ritenere. È qui d'obbligo citare PROPP 1966 e, in particolare, i canti nella selezione di G. Venturi dell'edizione italiana: nn. 1 (*Riesci bene mio bel lino*), 7 (*Signor tu nostro Sidor Carpovič*), 10 (*Signore* […]), 74 (*Non ti sembra fratello* […]), 76 (*Vado alla cella, sveglio la monachella* […]). Ma la ripetizione costella anche la filastrocca e il canto popolare europeo. Nella *Raccolta Barbi*, considerata il grande inedito della letteratura italiana del Novecento e conservata presso la Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa, un'intera sezione è dedicata ai canti enumerativi e iterativi. Qui ricordiamo solo *Una donna per esser bella nove cose deve avere*, dove *deve avere, deve avere, tre cose (nere/corte/strette)* è doppia triplicazione (3+3+3), un espediente mnemotecnico associato alla reiterazione. La reiterazione è ancora l'elemento portante presente in un canto già citato da Goethe, *Cosa vuoi dalla bella Donna?*. Qui la ripetizione di «dalla bella donna voglio […]» (capelli, testa, occhi, naso ecc.) si unisce alla rammemorazione di parti del corpo, dall'alto in basso. Si veda SANTOLI 1979, pp. 72-74. Per la reiterazione mnemotecnica nell'ambito della storia della spiritualità e della liturgia occidentale si ricordano: la ripetizione del *Kyrie*, giunto in Occidente probabilmente nel V secolo, dove fu adottato quale parte di quelle litanie presenti in Oriente sin dal IV secolo e ancora in uso nelle liturgie orientali sotto il nome di *ectenie*; le litanie dei Santi e le figurazioni mariane; il Rosario con l'elencazione dei relativi misteri.

[27] Circa il meccanismo di triplicazione nella fiaba si veda PROPP 1992, pp. 63-64.

[28] Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 2861, f. 139v, rr. 10-11.

[29] MONOSINI 1604.

[30] CENNINI/FREZZATO 2003, capp. XXXI-XXXII.

Analoghe considerazioni valgono per la locuzione «andar per il fil della sinopia o al fil della sinopia», con significato di 'a modo corretto', già attestata alla fine del Quattrocento e in Ariosto (1516)[31], dove la battitura del filo intinto nell'omonimo pigmento rosso indica la linea da seguire, la retta traccia.

Raccomandazioni anche di carattere generale e teorico riguardanti la miniatura appaiono sporadicamente da altre scritture, a volte inglobate, a volte premesse all'intera esposizione. È il caso del *Sensim per partes*, breve componimento metrico didascalico destinato a grande fortuna[32]:

Sensim per partes discuntur quelibet artes.
Artis pictorum prior est factura colorum.
Post ad mistura convertat mens tua curas.
Tunc opus exerce sed ad unguem cuncta coerce.
Ut sit ornatum quod pinxeris et quasi natum.
Postea multorum documentis ingeniorum
Ars opus augebit sicut liber iste docebit[33].

Il testo si compone di sette esametri con totalità di rime interne bisillabiche costituite nell'identità dell'ultima e penultima vocale. Si tratta di versi leonini, caratterizzati appunto da una rima interna tra i due emistichi in cesura e fine di verso. L'autore, visto l'alto grado di formalizzazione, dovette certo essere persona avvezza al componimento metrico. Anche la presenza di locuzioni mutate in modo diretto o indiretto da Cicerone e Orazio pare essere ulteriore prova dell'ampia cultura letteraria di questa personalità[34]. Di fatto qui si rammenta una sorta di pedagogia o partizione fatta per gradi dell'*ars pictorum*: la fattura dei colori, prima, le corrette misture, poi, cui segue un meticoloso perfezionamento di esercizio che porta alla sintesi stilistica (*adornatum-quasi natum*) dove l'arte si aggiungerà all'opera (come stile alla tecnica) ponendola tra le testimonianze dell'Ingegno.

Ancora una forma mnemotecnica proverbiale, di carattere generale, troviamo nel *Tractatus pictorie et de omnibus coloribus* del ms. Canonici Misc. 128 della Bodleian Library di Oxford (XVI secolo, f. 127r.)[35]. All'inizio della trattazione appare questa breve e isolata raccomandazione in rima:

Primo disegnar, postea implar.

Inutile fare digressioni sul ruolo ormai qui assunto dal disegno. Questa forma è simile a quella in uso[36] tra i decoratori di stanze, ancora legati agli insegnamenti tradizionali:

Spartire. Campire. Filettare. Ornare.

Basata sulla doppia rima con consonanza -re/-are, stabilisce gerarchie di procedura che

[31] SCHWEICKARD 2013, IV, pp. 367-368.
[32] Prevalentemente premesso al *DCM* (però solo a partire dal XIII secolo) con una decina di occorrenze, il breve componimento si trova anche in associazione all'opera di Teofilo. Questo avvenne naturalmente in relazione alla qualità intrinseca e grande mobilità del testo, che potè usufruire nella propria diffusione anche del veicolo mnemonico-orale.
[33] Corning, Museum of Glass, ms. Phillipps 3715, XII secolo, f. 1r.
[34] BOREA D'OLMO 2011-2012, pp. 49-51.
[35] L'opera è parte di una più ampia raccolta intitolata *Thesaurus pauperum*, composta da quindici trattati di diversa estensione e scritti prevalentemente in latino, riguardanti svariate tecniche artistiche e artigianali (TRAVAGLIO 2012).
[36] Raccolta da chi scrive tra i decoratori fiorentini, ormai trent'anni fa, veniva fatta risalire ai maestri, perdendo le proprie origini nella tradizione artigianale e di bottega.

indicano le fasi del lavoro, così come anche le possibili diverse competenze e maestranze utilizzate nel corso dell'opera: tutti contribuiscono a battere i fili sotto guida del maestro; il tinteggiatore campisce, i garzoni filettano, il decoratore orna.

5. Rimedi e correttivi

Dunque aspetti dell'oralità e della ritenzione mnemonica appaiono anche in tutta una serie di forme proverbiali che spesso vengono associate alle narrazioni tecniche come commenti o esplicazioni alla procedura descritta; in altri casi costituiscono invece il patrimonio di possibili rimedi o correttivi a eventuali accidenti che possono verificarsi in corso d'opera.

Forniamo ancora un esempio tratto dal ms. Ambrosiano D 437 inf. (XVI secolo, f. 7v):

Lacte lavas stillas oleum liquore fabarum
In claustrum vino lissivio dillue vinum.
Le giose lavale cum la lacto
E lolio con lo brodo de la fava
E lo inchiostro cum el vino
E sel vino macholla el panno lavallo cum la lessiva.

È qui visibile, in modo consequenziale, il delicato passaggio tra una forma latina, destinata all'oralità, e il volgarizzamento della stessa, a sottolineare l'inerzia e la continuità di formule talvolta anche molto antiche. Questi detti rappresentano quindi spesso forme antecedenti al testo scritto, che il più delle volte vengono utilizzati quali 'luoghi comuni' di commento, patrimonio condiviso sotteso alla comunicazione e al rapporto tra autore e lettore.

6. Alcune osservazioni conclusive

A conclusione di questo breve percorso vorremmo proporre alcune osservazioni.

Innanzitutto, il rapporto tra oralità-memoria e costruzione di testi della letteratura tecnica appare costante e articolato in tutte le parti dei procedimenti di decorazione del libro e in tutte le forme della sua trasmissione. Questo a cominciare dai verbi iussivi delle ricette, che nelle fasi più prossime all'esecutività ricalcano la stessa oralità del contesto generatore, fino alle più sofisticate e colte costruzioni mnemotecniche, per immagini o per suono, dell'enciclopedismo e della poesia.

Il ricorso prevalente alle tecniche di 'memoria per suoni' può estendersi da brevi associazioni di parole (legate da rima, cambi vocalici, consonanze) di natura proverbiale, quanto a interi componimenti metrici o pseudometrici, anche di notevole estensione. Sia nella forma di poema didascalico che in altri generi analoghi, composizioni metriche di natura anche tecnica dovettero essere abbastanza diffuse, in particolare nell'Alto Medioevo, a giudicare perlomeno dalla tendenza che le non poche frammentarie sopravvivenze paiono dimostrare.

Perché queste composizioni metriche, o pseudo-metriche, per contenuti tecnici? «Funzionali alla memoria sono alcune componenti del linguaggio poetico orale che hanno lasciato traccia nel testo scritto»[37] e, per inverso, «condizione essenziale perché la poesia nasca e sia recepita è la sua memorabilità»[38]. Il testo metrico è di per sé una struttura mnemotecnica, non solo come memoria di suoni regolati su ritmi e consonanze, ma anche quanto possibile

[37] Si veda il fondamentale studio di BOLZONI 1992, p. 57. L'autrice ne indica alcune oltre alla stessa scansione metrica: il dialogo, l'intensa visualizzazione, il ricorso a personaggi caratterizzati in corrispondenza delle scansioni metriche, le formule.
[38] *Ibicem.*

contenitore di immagini o artifici atti a scandire le sequenze non ritmiche. Nella composizione metrica memoria per suoni e memoria per immagini si fondono per ottenere la massima efficacia quanto a ritenibilità.

Ciò che sembra più significativo ai fini dello studio di queste trasmissioni di natura tecnica è che l'adattamento del contenuto tecnico o messaggio alle pur differenti forme destinate a facilitarne la memorizzazione comporta spesso un'interazione capace – anche se mai in modo sostanziale – di influenzare e deformare il contenuto dell'operatività descritta. La stretta pertinenza all'ambito orale della stessa trasmissione fa sì che sottintesi, doppi sensi, scontate omissioni, siano assai comuni, se non una costante. Queste lacune o deformazioni della supposta completezza della pratica trasmessa erano invece ovvie e scontate, se non addirittura epuranti il superfluo, nell'originario contesto di trasmissione.

Si verifica così la sterilità e parzialità di quegli ambiti di analisi che, con retroproiezione di criteri squisitamente legati ai presupposti della comunicazione scientifica contemporanea, abbiano la pretesa di ridurre il valore di questa ingente tradizione alle sole verificabili 'rezepte' di una 'Fachliteratur', buttando via così – nelle cosiddette 'non rezepte' – le molte valenze e i vari contenuti di una letteratura complessa e articolata, che quasi mai è da considerarsi come squisitamente o esclusivamente tecnica: «Wir dürfen das Kind nicht mit dem Bade ausschütten!».

BIBLIOGRAFIA

ALFONSI 1988
L. ALFONSI, *La letteratura latina medioevale*, Milano 1988.

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.

BECH–ZACHER–REGEL 1877
F. BECH, J. ZACHER, K. REGEL, *Eine anweisung über finkenzucht aus dem 15. jahrhundert*, «Zeitschrift für Deutsche Philologie», 8, 1877, pp. 337-348.

BERGER 1897
E. BERGER, *Beiträge zur Entwicklungs-Geschichte der Maltechnik*, Monaco 1897.

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

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

BOLZONI 1992
L. BOLZONI, *Costruire immagini. L'arte della memoria tra letteratura e arti figurative*, in *LA CULTURA DELLA MEMORIA* 1992, pp. 57-98.

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

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

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

ECO 1992
U. ECO, *Mnemotecniche come semiotiche*, in *LA CULTURA DELLA MEMORIA* 1992, pp. 37-56.

LA CULTURA DELLA MEMORIA,
La cultura della memoria, a cura di P. Corsi e L. Bolzoni, Bologna 1992.

LOUMYER 1943
G. LOUMYER, *Les traditions techniques de la peinture Médiévale*, Liegi 1943 (edizione originale 1914).

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.

MONOSINI 1604
A. MONOSINI, *Floris Italicae linguae libri novem*, Venezia 1604.

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

PROPP 1966
V.J. PROPP, *I canti popolari russi*, Torino 1966 (edizione originale: *Narodnye liričeskie pesni*, Leningrado 1961).

PROPP 1992
V.J. PROPP, *Morfologia della fiaba*, Roma 1992 (edizione originale: *Morfologija skazki*, Leningrado 1928).

SANTOLI 1979
V. SANTOLI, *I canti popolari italiani*, Firenze 1979 (edizione originale 1940).

SAPEGNO 1949
N. SAPEGNO, *Storia della letteratura italiana*, Firenze 1949.

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

SCHWEICKARD 2013
W. SCHWEICKARD, *Deonomasticon Italicum*, Berlino-Boston 2013.

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

THESAURUS NOVUS 1717
Thesaurus novus anecdotorum tomus primus, complectens regum ac principum, aliorumque virorum illustrium epistolas et diplomata bene multa. Prodit nunc primum studio et opera Presbyterorum Edmundi Martene et Domini Ursini Durand, Parigi 1717.

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

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

TRAVAGLIO 2012
P. TRAVAGLIO, *De fenestris: an unpublished treatise from the mid-15th century on the construction of windows and stained glass*, in *Nuts & Bolts of Construction History. Culture, Technology and Society*, Proceedings of the 4th International Congress on Construction History (Parigi 4-7 luglio 2012), a cura di R. Carvais, A. Guillerme *et alii*, Parigi 2012, pp. 603-610.

ABSTRACT

Il sistema mnemotecnico pervade una gran parte dei testi tecnici o enciclopedici relativi alle tecniche delle arti. Molte forme orali attestano una stretta connessione con i tradizionali meccanismi di *reminiscentia*. Nelle forme proverbiali possiamo osservare la stretta connessione di parole attraverso rime, consonanze o quantità sillabiche, al fine di attivare una memoria 'per suono'. Più sofisticate strutture sono invece ravvisabili in narrazioni enciclopediche, come ad esempio le *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia e altri testi similari. La presenza e la complessità di strutture mnemotecniche in molti testi di tecnica delle arti è spesso pervasiva nella strutturazione e organizzazione del discorso. Diviene così difficile poter supporre una pura spiegazione del procedimento tecnico senza tenere conto di quelle presenze che certo concorsero a modificarlo: elemento di rilievo, questo, nelle tendenze contemporanee dell'interpretazione anche dei testi tecnici.

The mnemonic system characterises a large part of technical and encyclopaedical texts on art technology. Many oral forms attest a strict connection with the mechanism of *reminiscentia*. In the proverbials forms one can observe the simple connection of terms by means of rimes, consonances or syllabic quantity, in order to activate a memory 'by sound'. More sophysticated structures are included in encyclopaedic narrations such as the Isidore of Seville's *Etymologiae* and other similar texts. The complexity of mnemonic structures in many texts on art technology is always a pervasive presence in the organization of the subject, so that it would be difficult to suppose a simple explanation of the technical procedure without taking into account those presences that certainly contributed to change it: this is an important element in the contemporary interpretation also of technical texts.

'De generibus colorum et de colorum commixtione'. Ancora qualche nota sull'interpolazione di Faventino

A chi scrive queste note è già stato possibile segnalare in una rivista di storia e cultura monastica la diffusione in ambito cistercense della versione interpolata dell'opera di Marco Cetio Faventino, *Artis architectonicae privatis usibus adbreviatus liber*[1]. È questa un'opera che ebbe sicuramente grande peso nelle manifestazioni delle produzioni artistiche connesse a questo ordine: in primis, ovviamente, per quanto riguarda l'architettura, ma anche per altri ambiti quali quelli che qui ora interessano, come i colori e la decorazione del libro.

L'interpolazione medievale, realizzata ai principi del XII secolo, si innesta in più punti e in modo vario sull'agile epitome dell'opera di Vitruvio, redatta originariamente attorno al III secolo d.C[2]. Crea però nel capitolo XXVII, principale oggetto specifico della nostra analisi, un testo di interesse technico-artistico che compendia elementi provenienti dalla tradizione vitruviana a teorie aristoteliche sui colori e altre attualizzazioni, o meglio, riprese dall'antico, certo in consonanza alle tendenze del crescente ordine monastico di Bernardo di Clairvaux.

Pur non potendo assurgere allo status di vero e proprio trattato autonomo, il testo interpolato nel Medioevo, al capitolo XXVII di quest'opera[3], è con tutta probabilità il più antico scritto di tecniche artistiche, ossia di informazione, conoscenza e preparazione di pigmenti, a utilizzare nei principi del XII secolo le appena riscoperte categorie cromatiche aristoteliche: *Colorum alii sunt albi, alii nigri, alii medi*[4]. L'importanza della precoce classificazione di marca aristotelica si accompagna a un numero di testimoni che supera la dozzina,

[1] Il testo di questo contributo riprende sostanzialmente BARONI 2008, aggiornandolo con successivi approfondimenti circa l'ultima parte dell'interpolazione e il significato di questa in quanto riproposizione di materiali letterari antichi.

[2] Già il marchese POLENI 1739 aveva evidenziato due distinti rami della tradizione dell'epitome vitruviana, allora ancora anonima, che veniva commentando: uno sostanzialmente aderente al testo del poi riconosciuto Faventino, fornito ancora da Rose nel 1867 e più recentemente dal PLOMMER 1973, testo allora rappresentato principalmente dal Regium Vaticanum 1504, e l'altro (l'interpolato) portato dal Regium Vaticanum 1286. In questo ultimo testimone, almeno per quanto riguarda i capitoli sui colori, consistente era la manomissione del testo originario. Di qui la scelta, per i tempi assai rispettosa, del Poleni di segnalare in una lunga nota il diverso andamento del codice Vaticano Regio 1286 rispetto al dettato della epitome originaria.

[3] Un fortunato ritrovamento avvenuto a fine Ottocento ha consentito di ricondurre a nome di Marco Cetio Faventino questa sorta di estratto, un'epitome appunto, del *De Architectura* di Vitruvio. Recentemente il testo è stato oggetto di un'edizione critica da parte di CAM 2001, alla quale si rimanda per ogni riferimento bibliografico. L'epitome viene comunemente ricondotta al III secolo e segnerebbe il passaggio, o meglio la riduzione del testo di Vitruvio a una committenza che dai grandi lavori pubblici di età imperiale si trasla in direzione di latifondisti e soggetti privati. Il cap. XXVII dell'epitome sarà una delle fonti principali utilizzate da Isidoro di Siviglia per quanto riguarda i colori come si può evincere dall'uso del termine *lacusculum* per il vitruviano *lacunarium*. L'edizione di CAM 2001 dell'epitome è stata seguita da un complesso studio della stessa autrice in collaborazione con FLEURY–JAQUEMARD 2002) e dallo studio specifico delle interpolazioni del testo CAM–JAQUEMARD 2002. Sull'interpolazione di Faventino si veda anche GRANDSEN 1957.

[4] ROSSI 2008. In questo studio viene condotta una serrata analisi sulle possibili fonti aristoteliche dell'interpolatore di Faventino, all'interno quindi delle prime circolazioni delle traduzioni latine medioevali dell'opera dello Stagirita (*Ivi*, pp. 169-173). Da questa analisi risulta che pur muovendosi in un ambito che appare riconducibile alle riflessioni del *De sensu*, l'interpolatore non sembra avere diretta conoscenza del relativo testo della *Vetus* ma, piuttosto, sembra dipendere da sillogi e commenti a questa riferiti. Nell'organizzazione delle categorie cromatiche, con attenzione al testo che andava chiosando, l'interpolatore «costruì però la lista delle categorie proposte seguendo la processione dei colori elencati nel testo di Faventino. Ciò ponendo una nuova categoria man mano che comparivano pigmenti non assimilabili a voci già citate». In ogni modo, per concludere «resta il fatto che la fortunata interpolazione sarà uno dei veicoli attraverso cui nomenclature di pigmenti e teorie dei colori antiche si verseranno in direzione del mondo moderno, traendo, come nelle mescolanze di Aristotele vicendevolmente forza l'una dall'altra» (*Ivi,* p. 172).

prevalentemente compresi tra la prima metà del XII e la fine del secolo seguente. Lo studio del complesso di questi codici, ben circoscritti nel tempo e nell'area di diffusione, consente di collocare la prima, rapida e significativa diffusione dell'opera nel Basso Medioevo, in un ambiente preciso, presso il quale l'interpolazione ebbe con buona probabilità motivata origine e giustificata diffusione.

Nella versione interpolata, il capitolo XXII dell'opera originale appare solitamente scandito in due rubriche: *De generibus colorum* e *De colorum commixtione*, avendo diviso il capitolo originale che titolava semplicemente *De generibus colorum*.

I manoscritti che riportano il passo interpolato di Faventino relativo ai colori (cap. XXVII) sono a oggi complessivamente divisibili in due gruppi. Di questi il primo, a sua volta bipartito, tramanda il testo interpolato ancora agganciato o inserito nell'epitome vitruviana, mentre il secondo rende ragione di varianti al testo interpolato, più tarde e già isolate dal trattato di architettura[5].

Al primo gruppo, che pertiene così alla prima grande diffusione del testo, appartengono tredici codici, tutti censiti e descritti da Marie-Thérèse Cam :

> M – Malibù (USA), Paul Getty Museum, ms. Ludwig XII.5
> Manoscritto di origine inglese, XII secolo Il manoscritto proviene da Forde Abbey, Devonshire. Acquistato da Thomas Phillips nel 1846, entrò in quella raccolta col n. 12145. Nel 1955 entrò nella collezione Ludwig e da qui nel museo di Malibù. L'epitome interpolata è ai ff. 91v-98v del codice.

[5] A confermare il prestigio e l'utilità antica e, per noi, ad aumentare l'importanza di questa interpolazione del testo al capitolo XXVII di Faventino, sta la sua vita autonoma, da quando cioè, staccato dal contesto originario, si trova anche isolato come trattazione specifica sul colore, come ad esempio in Erfurt, Wissenschafttlich Bibliotheck, ms. F 346, ff. 16-17 (XV secolo). In modo ancora più rilevante per noi, questo capitolo autonomo sarà uno dei testi aggreganti il cosiddetto 'terzo libro' di Eraclio (Parigi, Bibl. Nat., ms. Lat. 6741), addossamento anonimo e assai tardivo al ben noto poema metrico *De coloribus et artibus Romanorum*, scritto verosimilmente tra VII e VIII secolo; si veda ERACLIO/GARZYA ROMANO 1996. Qui, in una delle sue ultime testimonianze manoscritte, il testo dell'interpolazione di Faventino appare diviso in sei capitoli dotati di titolo proprio: «L. De diversis colorum principalium et intermediorum speciebus et nominibus et de utilitate mixtionis eorum ad invicem, et de locis in quibus inveniuntur et nascuntur, vel sunt et de cognitione perfectionis eorum; LI. De probatione azurii (scil. minii); LII. De colorum commixtione, et quales ipsi colores sunt precipue infectivi, quibus utitur propter aliorum colorum in operam; LIII. Quomodo fit attramentum diversarum specierum; LIV. Quomodo fit purpurinus color ex diversis diversimode; LV. De coloribus infectivis et quomodo fiunt ex diversis diversimode». Come si può vedere, il titolo del capitolo L e quello del capitolo LII recano ancora reminiscenza, seppure inquadrati nel nuovo ordinamento, forse dovuto proprio a Jean Le Bègue o a un suo immediato raccoglitore di testi, della duplice titolazione da cui l'estratto deriva. Sul manoscritto parigino già di Alcherio e poi di Le Bègue si vedano TOSATTI 1983; VILLELA-PETIT 2006; VILLELA-PETIT 2009. Attraverso la copia dell'estratto giunta come 'terzo libro' di Eraclio, nomenclature e termini, antichi e non, di questo testo entreranno nella cosiddetta *Tabula de vocabulis*, *sinonimis et equivocis colorum*, una specie di lemmario o dizionario dei termini cromatici e nomi di pigmenti che, ancora frutto delle esercitazioni umanistiche del notaio parigino, avrà peso considerevole all'epoca sua e moderna: con tutti i propri limiti, la *Tabula* sarà uno dei glossari maggiormente utilizzati dagli interpreti del lessico tecnico artistico, perlomeno dal Raspe in poi. Al di là di una discussione sul valore storico e sulla fortuna antica e moderna di questo cosiddetto terzo libro di Eraclio, il manoscritto parigino ci testimonia insieme a un altro manoscritto proveniente da Mont-Saint-Michel (a), cluniacense e del citato manoscritto di Erfurt, la vita autonoma del testo del XXVII capitolo interpolato di Faventino. Il testo della variante interpolata, relativo ai colori, avrà poi modernamente anche vita, proprio a cominciare dal POLENI 1739, mediante edizioni a stampa. Successivamente sarà diffuso attraverso la pubblicazione del ms. di Jean Le Bègue dove, pur senza essere individuato, vede luce alle stampe grazie alla pubblicazione di MERRIFIELD 1849. Più recentemente, sempre derivando principalmente dal ms. parigino, attraverso il testo di ILG 1871-1892, con il corretto riferimento a Faventino si trova in ERACLIO/GARZYA ROMANO 1996. Le edizioni più moderne dell'intero testo di Faventino, animate da intenti classicisti, sovente non editano la consistente variante, compreso il recente e ottimo lavoro di CAM 2001, che ha però appositamente riservato lo studio specifico della famiglia degli interpolati alla pubblicazione di CAM–JAQUEMARD 2002.

U – Urbinate, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 1362.
Forse proveniente dall'Italia meridionale o dalla Sicilia, metà del XII secolo Il contenuto del manoscritto è lo stesso di Vat. Reg. Lat. 1286 e l'epitome interpolata di Faventino è ai ff. 74v-85v del codice.

r. – Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Latino 1286
Manoscritto del XII-XIII secolo, di origine francese, già utilizzato (Vat. 2) da Poleni e poi da Marini, e già in possesso di Paul e poi Alessandro Petau; venne in seguito comprato dalla regina Caterina di Svezia per poi passare nella Biblioteca Vaticana. L'epitome interpolata è ai ff. 43v-51r del codice.

L – London, British Library, Add. 44922
XII secolo Originariamente inglese, già di proprietà di Sir John Prise di Brecon nel XVI secolo L'epitome interpolata è ai ff. 64v-75v del codice.

l – Laon, Bibliotheque Municipal, ms. 403
XII secolo, proveniente dall'abbazia di Vauclair (Valroi). Il testo di Faventino interpolato è ff. 161v-166v del codice.

a – Avranches, Bibliotheque Municipal, ms. 235
Metà del XII secolo, copiato in Normandia e appartenente al fondo già dell'Abbazia di Mont-Saint-Michel. Questo manoscritto è particolarmente interessante perché è un florilegio di trattati astronomici e di estratti dall'opera di autori classici come Marziano Capella e, appunto, Faventino interpolato. Di quest'ultimo sono presenti solo i seguenti passi sciolti:
- f. 47v, De mensura cere
- ff. 47v-48r, De fistulis organi(c)is
- ff. 48r-48v, senza titolo (Colorum alii sunt albi…)
- ff. 48v-49v, De temperamentis colorum
- f. 49v, Quanta sui partem aurum
- ff. 49v-50r, De cedenda materia lignorum
- ff. 50r-50v, De ventis
- f. 50v, De multiplicationum per abacum
- f. 51r-v, Psilotrum

C – Cambridge, Trinity College Library, O.3.42 (1214)
Manoscritto inglese della fine del XII secolo Proviene dall'abbazia di Byland. L'epitome interpolata è ai ff. 70v-82r del codice. È mancante dei capp. XIX, XXI, XXIII-XXV e sono assenti i titoli abituali dei capitoli. Di altra mano i titoli che al cap. XXVII dichiarano *De coloribus* e *Item de coloribus et picturis*.

O – Oxford, Bodleian Library, Arc F.5.23
Manoscritto del XIII secolo proveniente dal monastero della cattedrale di Coventry. Composito. Nel fascicolo paleograficamente datato agli inizi del XIII secolo ai ff. 156r-166v l'epitome vitruviana interpolata.

o – Oxford, Bodleian Library, Rawl. G.62
Manoscritto della prima metà del XIII secolo, di origine inglese e scritto da più mani. L'epitome interpolata è ai ff. 42r-50r del codice.

S – Londra, British Library, Sloane 296
Manoscritto inglese dell'inizio del XIII secolo Faventino interpolato ai ff. 59v-73r del codice.

P – Parigi, Bibl. Nat. de France, Lat. 6842c
Manoscritto degli inizi del XIII sec, proveniente dall'Abbazia di S. Maria de Mortemer en Lyons (Eure). Ai ff. 54r-64v del codice l'epitome interpolata.

b – Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 12 (VIII-12)
Fine XIII secolo Di origine francese, in possesso del Cardinal Barberini nel XVII secolo Epitome interpolata ai ff. 98r-113v.

m – Milano, Biblioteca Ambrosiana, P 81 sup.
Manoscritto del XV secolo, cartaceo, già appartenuto alla raccolta di G.V. Pinelli costituita a Padova nel XVI secolo Ai ff. 23r-42v l'epitome interpolata[6].

Nel complesso dei tredici testimoni del testo interpolato[7] sei sono francesi, cinque inglesi e due italiani. L'area di diffusione del testo si attesta prevalentemente tra il nord della Francia e il sud dell'Inghilterra, con l'eccezione del ms. Reg. Lat. 1286, proveniente dal sud dell'Italia e scritto in epoca sveva o proto-angioina, e dell'Ambrosiano P 81 sup., comunque tardo e frutto di copia di interesse umanistico. All'infuori di quest'ultimo manoscritto, cronologicamente sei testimoni sono del XII secolo, cinque del XIII, uno del XV. Di tutti i testimoni antichi conosciamo solo per sei, cioè per la metà, l'esatto luogo dove furono copiati e inizialmente conservati, e per questi un'attenta analisi dei siti di produzione ci consente di comprendere la preponderante linea di diffusione del testo e i motivi del suo 'revival' tra XII e XIII secolo.

1. Forde Abbey (Devonshire): cistercense
2. Vauclair (Valroi): cistercense
3. Byland: cistercense
4. Coventry
5. Abbaye de Mortemer en Lyons: cistercense
6. Mont Saint-Michel: cluniacense

Sono quindi le nuove fondazioni cistercensi nel doppio ramo iniziale di Citeaux-Clairvaux il fertile terreno in cui il testo, nel XII-XIII secolo, principalmente si diffonde[8]. All'interno di questo ordine monastico si dovette considerare il testo di Faventino (interpolato) come un genere di necessità all'atto di una nuova fondazione. Prova ne è il fatto che le copie prodotte datano la stessa epoca della istituzione delle relative abbazie. Queste trascrizioni, così, non paiono un mero esercizio culturale, quanto piuttosto sembrano assolvere

[6] Curiosamente tutti i più significativi trattati di tecniche artistiche della raccolta ambrosiana provengono da questo importante fondo. Recentemente censiti in *PROMATART-Lombardia, progetto di catalogazione dei manoscritti di tecniche artistiche in Lombardia*, realizzato dalla Fondazione Maimeri con il contributo della Regione Lombardia e diretto da chi scrive, i manoscritti del Fondo Pinelli relativi alle tecniche artistiche sono, oltre al ms. P 81 sup.: mss. A 65 inf., C 12 sup., C 34 sup., C 35 sup., C 131 inf., D 130 inf., D 200 inf., D 216 inf., D 290 inf., D 332 inf., D 437 inf., D 467 inf., D 476 inf., H 230 inf., I 161 inf., N 86 sup., N 203 sup., N 225 sup., O 4 sup., Q 32 sup., T 35 sup., Y 157 sup., + 34 sup. Gian Vincenzo Pinelli raccolse questi manoscritti probabilmente anche in relazione alla composizione di un trattato sul colore che stava approntando e che rimase incompiuto. In proposito, si veda BARONI–TRAVAGLIO 2013.

[7] L'intera famiglia dei manoscritti interpolati discende, nello stemma complessivo dei testimoni di Faventino approntato da Cam, dalla linea di V (Valencienne, Bibl. Munic. 337), «il est le modele de l'ancietre des manuscrits interpoles» (CAM 2001, pp. XLIV-XLV, XLIX). È questo un manoscritto del IX secolo o della metà del X presente a S. Amant en Pévelè nel XII secolo e ora a Valencienne, e quindi, oltre la attestazione della distribuzione geografica dei primi testimoni, con ulteriore probabilità è possibile credere che l'interpolazione sia effettivamente avvenuta nel nord della Francia. L'intera famiglia degli interpolati fa poi a sua volta capo a M, tra l'altro il più antico dei testimoni di questo intero gruppo.

[8] Non pare qui il caso di dover giustificare l'estensione dei termini 'preponderante' e 'principalmente', quando tutti i dodici manoscritti interpolati discendono dalla linea di M (cistercense) e i due terzi dei codici di provenienza nota sono cistercensi.

alla funzione di *vademecum*, indispensabile o quantomeno utile alle esigenze delle committenze architettoniche del crescente ordine[9].

L'obiettivo principale dell'epitome originaria di Faventino è l'efficacia. L'autore organizza le informazioni in funzione di limitati o definiti bisogni pratici. Brevità e concisione dello scritto conseguono questa esigenza pragmatica[10]: *Brevi succintaque narratione* (prologo). Nella selezione dal testo vitruviano si sono scelte quelle nozioni *quae aedificandi gratia scire oporteret* (prologo), necessarie al committente per avere i mezzi «de faire les bons choix, de juger en connaisansee de cause, de passer les ordres adéquats, de controler le travail»[11].

Così l'estratto può essere considerato come «una sorte de guide du propriétarie qui fait bâtir»[12].

Una lettura che non solo per i contenuti, ma per lo stile intrinseco, si trovava in simpatia con quello dell'ordine cistercense e in questa luce se ne può ora comprendere la presenza tra i libri delle nuovissime fondazioni con cantieri, chiese e monasteri in piena edificazione nella seconda metà del XII secolo e ancora agli inizi del XIII.

Ma veniamo ora alla variante, al senso e all'utilità pragmatica della interpolazione. Cominciamo con l'osservazione dei testi aggregati alla nostra opera che meglio possono indirizzarci a comprendere il contesto di impiego.

Osserviamo il ms. di Malibù, il più antico tra gli interpolati. «M est un rapresentant original de la tradition en raison de deux textes interpoles qui il est le soul a inserer dans la collection et de la place qu'il donne a deux altres textes»[13], la tavola di moltiplicazione di Gerbert[14] e note sullo *Psilotrum*[15] che negli altri testimoni potranno comparire, ma sempre in forma ridotta.

Il nostro testo, in *M*, viaggia associato a estratti di vari autori – Beda, Boezio, Igino, Isidoro, Macrobio, Tolomeo – a creare un vasto florilegio scientifico[16] che abbraccia nozioni di geometria, aritmetica, musica, fisica, astronomia, calendari e architettura, comune anche a *m* e, in parte, ad *a* che, come già indicato, presenta solo estratti di questa tradizione e mostra il testo del *De architectura* in soli tre capitoli.

Negli altri manoscritti della tradizione interpolata il testo del *De architectura* viaggia sempre associato all'*Opus agricolturae* di Palladio[17].

---

9 Sono ancora da valutare complessivamente le implicazioni della presenza del trattato interpolato nelle fondazioni dell'ordine e le sue relative relazioni con l'architettura cistercense. Ancora da esplorare restano i sopravviventi indici dei libri posseduti dalle biblioteche di questa famiglia monastica alla ricerca di ulteriori testimonianze della presenza del testo nelle varie raccolte.

10 PLOMMER 1973, p. 3.

11 CAM 2001, p. XI.

12 *Ibidem*.

13 *Ivi*, p. LI.

14 THORNDIKE–KIBRE 1963, col. 1810.

15 *Ivi*, col. 1147.

16 La diffusione di florilegi di questo genere, contenenti anche estratti tecnico artistici, trova illustri precedenti nella cultura monastica carolingia e poi ottoniana. Tra tutti il Florilegio probabilmente di matrice cassinense (Cava dei Tirreni, Biblioteca dell'Abbazia, ms. 3; Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 19; Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 7418) che, redatto circa l'anno mille, contiene ampia selezione delle ricette di *Mappae clavicula* ed estratti delle *Compositiones* quali il *De pellibus, Aurum obrizum*, etc. Anche in questo caso si tratta di testi tecnici ellenistici, tradotti in latino verso la fine del mondo antico. Questo Florilegio è stato oggetto di una dissertazione di dottorato di E.S. Lott presso la Harvard University, che sfortunatamente non è ancora stata pubblicata integralmente. Per una sintesi del lavoro, si veda comunque LOTT 1981. Sui contenuti tecnico-artistici del Florilegio, e in particolare sulle ricette di *Mappae clavicula* in questa famiglia di testimoni, si veda *MAPPAE CLAVICULA* 2013, pp. 45-46 e 208-211 (con descrizione dei mss.).

17 Palladio Rutilio Tauro Emiliano è autore nel IV secolo dell'*Opus agricolturae* in XIV libri, in cui si ispira a Columnella (*De re rustica*) imitandone pure il motivo dell'ultimo libro in versi distici elegiaci (*De insitione*). Per il testo si vedano PALLADIUS 1898 e RODGERS 1975b; per una introduzione all'opera RODGERS 1975a. La diffusione ampia del testo di Palladio presso i cistercensi è già stata rilevata e indagata da GAULIN 1994.

Per quest'ultimo gruppo, di maggior numero, le associazioni di altri testi al *De architectura* sono certo nella linea cistercense. Inutile rammentare l'opera agricola dei monaci di Bernardo e le innovazioni e il contributo da questi portato alla storia dell'agricoltura. L'utilità del testo di Palladio è per i cistercensi analoga a quella di Faventino, alle necessità di una nuova fondazione, con creazione di una tenuta agricola ed edificazione di un monastero con una chiesa abbaziale.

Nel secondo e minor gruppo di aggregazione a un florilegio scientifico, ci si può chiedere a chi potessero interessare le nozioni per costruire un organo (*psilotrum*), a quest'epoca strumento assai poco diffuso[18], e se questo entrasse nelle sperimentazioni di rinnovamento liturgico e del canto auspicate da Bernardo[19], così come e quanto nozioni di agrimensura, computo, cronologia servissero al gruppo direttivo di una nuova fondazione monastica.

Fin qui la pertinenza cistercense e l'utilità dei testi associati. Veniamo però ora al dettaglio della variante all'interno del capitolo XXVII di Faventino: al suo contenuto specifico. Il testo tardoantico, nella maggioranza dei testimoni, appare, come già detto, diviso in due capitoli. Il primo è intitolato quasi sempre *De generibus colorum* e la prima parte del testo è sostituita da un dettato che comincia con *Colores alii sunt albi, alii nigri, alii medi*… e termina alle parole *nimium tenuis cito deficit*.

Il secondo capitolo, invece, porta il titolo *De colorum commixtione*, inserendosi al paragrafo 6 dell'originale capitolo XXVII di Faventino e mostrandosi interpolato da *Si quidam in temperamento* fino a *Permiscetur utiliter*. Seguono due capitoletti, *De croco* e *De scriptura aurea*.

Il *De generibus colorum et de coloribus commixtione* (così possiamo denominare d'ora in poi questa sezione di testo) è da considerarsi assai interessante tra le elaborazioni sui colori coeve o cronologicamente vicine, in considerazione dei seguenti elementi di rilievo. Anzitutto, l'elevato numero di testimoni sembra indicare un testo che in ambiente geograficamente circoscritto mostra per circa un secolo una diffusione e fortuna considerevoli, segno verosimile di una qualche attualità o utilità del contenuto trasmesso.

Il prologo di marca aristotelica è perlomeno databile alla prima metà del XII secolo grazie ai testimoni più antichi (M), quando non anche al terzo o quarto decennio del medesimo. L'importanza della citazione iniziale viene poi ad associarsi a una lista di autentici colori, sette, intermedi, pensati ciascuno quale categoria cromatica astratta: *rubeus*, *viridis*, *croceus*, *purpureus*, *prasinus*, *lazur*, *indicus*.

Dovuta all'interpolatore, questa lista mostra una curiosa commistione di vocaboli, in parte latini e in parte di lontana ascendenza greca, vocaboli non certo estratti dal testo tardoantico che si viene chiosando, ma presi da altra fonte e con valore di categoria, di genere appunto e non di specie.

Il testo interpolato rappresenta così una attualizzazione, interpretazione e raccordo tra cultura classica e novità sia filosofiche che tecniche e, in quanto tale, trova fortuna e ricezione sia ancora unito alla intera epitome, sia di per sé come estratto indirizzato prevalentemente alla stesura dei colori del libro, come testimoniato dagli incisi relativi al colore estratto dal *folium*, le note sulla pergamena e dalle due intere ricette *De croco* e *De scriptura aurea*.

Nel testo interpolato, dopo la lista dei colori ci si occupa dei compositi e qui viene portata una similitudine *nam ut in medicina*. L'esempio potrebbe derivare da una scuola medica o comunque da uno sviluppo del testo di Aristotele in ambito medico. Così è, per esempio, nel trattatello di Urso *Tractatus de coloribus primo videamus*[20], dove i riferimenti al corpo umano sono

[18] DEGERING 1905; APEL 1948.

[19] *Cantus ipse si fuerit plenus sit gravitate; nec lasciviam resonet, nec rusticitatem. Sic suavis, ut non sit levis: sic mulceat aures, ut moveat corda. Tristitia levet, iram mitiget; sensum litterae non evaquet sed fecundet*, Epist. 389, P. L. 182, pp. 610-611. In proposito MAROSSZÈKI 1952, pp. 1-36 e MONTEROSSO 1968.

[20] THORNDIKE 1959.

molteplici quali esemplificazioni circa le possibilità di formazione combinatoria di colori, e ancora per lo stesso autore ciò si può cogliere nei passi che di nuovo parlano del colore nel *De effectibus qualitatum*[21]. A prescindere dall'eventuale piena autografia di Urso, medico salernitano, per quanto riguarda i testi appena citati, oppure dalla partecipazione più o meno attiva di qualche suo allievo alla redazione degli stessi, bisogna pensare che la circolazione delle dottrine aristoteliche nel XII secolo avvenne in gran parte nelle scuole mediche, da cui le divulgazioni presero gran numero di esempi spesso inerenti l'ambito medico, derivandoli proprio da testi come questi, o dalle 'pandette' delle relative lezioni.

Nel nostro testo dai colori compositi si passa al concetto di commistione, intesa qui come rapporto tra pigmenti e leganti. E ancora il tema della commistione (alla calce) sembra dominare l'attenzione dell'interpolatore, dopo una lunga inserzione del testo tardoantico. Questo avviene con un ripresa in rubrica e un accenno al temperamento della morella.

Seguono due ricette: la prima riguarda il croco (zafferano), applicato a imitazione dell'oro su lamine di stagno; la seconda è relativa alla crisografia e cuprografia.

Le ricette in questione ricalcano o riecheggiano procedimenti di prescrizioni tardo-antiche forse filtrati attraverso il flusso letterario dei glossari. Se la prima trova riscontro tecnico, ad esempio, in un capitolo delle *Compositiones*, *Tinctio petalorum stagni* (CXXXVI)[22], dove il croco viene applicato sulla lamina di stagno con un glutine di gomma e uovo ma preventivamente macinato, a differenza nostra, con orpimento; la seconda prescrizione meglio mostra il substrato antico, anche dal punto di vista lessicale. Vi compaiono infatti termini come *scypho*, che richiede una nota esplicativa del redattore, *id est bacinno* e poi *in hypogeis*, che ancora richiede una esplicazione: *aut calidis locis* e *onychino*. Prescrizioni di questo genere, destinate a scritture con differenti metalli, compaiono ancora nel dettato tardoantico e con analoghi espedienti tecnici in *Mappae clavicula* (XXXVII)[23], nelle *Compositiones* (LXXVII)[24], in glossari come il *Liber glossarum*, quello più diffuso di *Papias* o anche erratiche[25]. Se, nel nostro caso, i testi dell'interpolatore non mostrano perfetta aderenza letteraria a qualcuna delle opere a oggi conosciute che travasarono al Medioevo i procedimenti del mondo ellenistico romano, ne documentano almeno la piena recezione in termini di trasmissione del sapere tecnico quanto a procedimenti di crisografia e scritture ad imitazione dell'oro.

Proprio queste prescrizioni sono ancora in simpatia allo spirito di sobrietà cistercense che, anche anteriormente alla definizione voluta da Bernardo *litterae unius colorem fiunt*, già limitava l'uso dell'oro negli arredi liturgici, e così si può presumere pure nell'utilizzo della

[21] MATTHAES 1918.

[22] «Tinctio petalorum stagni. Tolle crocum mundum = I, auripigmenti boni, fessi = II et tere. Mitte gumma dimidiam = et linoleon = dimidiam et aquam pluviale aut dulce commisce et bulliantur et post commisce confectiones. Teres bene et tolle cum spongia unge ipsa petala et dum dessiccaverit, secundo unge. Dessiccata, tolle onychino et deinde frica ut splendeat».

[23] «Aurum obrizum lima tenuiter et comminue delicate et in mortario ophitis sive porphyretico aspero mittes, ubi bene teri possit, et adice acetum acerrimum et tere pariter et dilue quamdiu nigrum fuerit et effunde. At ubi acetum iam colorem suum purum habuerit, tunc demum mitte aut salis granum aut certe aphronitrum et sic solvitur, ut cum eo scribere possit. Mittis in dolium vitreum et gummi modicum adde, ut teneat sicut in miniario genere. Sic et argentum et auricalcum et ferrum solvi potest. Ut autem aurum cum scripseris possit lucere, coclea marina vel dente aprino seu lapide onychino literas perfrica» (*MAPPAE CLAVICULA*, pp. 98-99).

[24] «Aurum obrizo limas lima tenuit et in mortarium porforiticum mittis et adicies acetum acerrimum et teris pariter et labas, quamdium nigro fuerit et effundes. Tunc demum mittis aut salis granum aut certe nitrum et sic solbitur et postea scribis et litteras polis. Sic omnia metalla sollvantur» (*Ibidem*).

[25] Circa la ricetta di scritture metallizzate *Scribebantur autem et libri*, tramandata in glossari altomedievali come *Liber glossarum*, in Papias ed erratica in Fulda, Hessische Landesbibliothek, ms. Aa 20, f. 126r, si veda CAPROTTI–TRAVAGLIO 2012. Qui a seguito, dallo stesso studio, il testo di Papias: «Argenteas litteras facies, si eris florem et alumen equis ponderibus in argento contriveris. Aureas facies, si alumen et eris flos equo pondere aceto infusum de auro in aurum, usque ad mellis attici grassitudinem triti perduxeris. Ereum colorem facies, si sal et alumen rotundum equi ponderis in eo vasculo aceto infuso in erament teras, usque ad mellis attici grassitudinem. Hoc etiam ferreum facit».

decorazione libraria secondo una nota disciplinare che ritroviamo nel *Exordium parvum*, ai capitoli I-II e ancora IX-XIV. Alla redazione di questo testo in parte lavorò lo stesso Stefano Harding[26].

L'inserzione delle due prescrizioni in questione si inquadrerebbe quindi nella linea prevalente di imitazione dell'oro senza di fatto utilizzare il prezioso metallo. Infatti, la prima descrive lo splendore dorato che si può ottenere sovrapponendo a una foglia di stagno ben brunita dello zafferano, ottenendo così «speciem aurum procul intuentibus mentitur; qua a se colorem, a stanno accipit fulgorem». La seconda, invece, destinata alla scrittura, spiega come utilizzare polvere di oro o (e soprattutto per noi) di rame, applicandola con colla di pergamena per poi brunirla fino a ottenere la lucentezza della metallizzazione. Entrambe consentono quindi l'imitazione di sfarzosi procedimenti con vari mezzi e possono agevolmente inquadrarsi nella produzione dei codici miniati cistercensi[27]. In questi, sebbene con qualche eccezione, l'oro metallico è solitamente assente e i metodi di imitazione della metallizzazione utilizzati, pur rari, possono ascriversi alle categorie previste da queste stesse ricette.

Al termine di questo studio è pure doverosa qualche rapida considerazione generale.

Nella famiglia degli interpolati il testo sui colori della epitome di Faventino presenta alcuni gravi fraintendimenti o deformazioni. La Cerussa viene confusa con il Ceruleum, verosimilmente il Minio sostituisce il Cinabro nella recezione del testo, mentre la Creta anularia diviene Angularia. Neppure sembra chiaro al copista il nesso tra la preparazione dell'aerugo e quella della Cerussa. Il valore puramente pratico del testo deve essere così relativizzato e per certi aspetti anche ridimensionato, o meglio, in parte supeditato ad altri aspetti.

Osserviamo quindi ora, più che la efficienza della comunicazione tecnica, le scelte generali della selezione dei contenuti testuali: per quanto riguarda il tema di colori e pigmenti con applicazioni alla scrittura metallizzata, con o senza imitazione dell'oro, la versione interpolata di Faventino tramanda esclusivamente concezioni e materiali letterari che appartennero già al mondo classico e tardoantico. Aristotele ritrovato[28], l'epitome di Vitruvio, ricette sulla crisografia e argirografia di marca ellenistica, dovevano apparire agli occhi dell'interpolatore, se non perfettamente collocati e attribuiti, almeno parte di un'indistinta tradizione dell'Antico che si voleva riproporre e alla quale ci si voleva attenere.

Quell'Antico che per l'interpolatore e suo pubblico poteva essere anche modello di sobrietà, austerità, rigore dal quale trarre le linee anche pratiche di una '*renovatio*', non solo morale ma anche formale, capace cioè di incarnare il mito ricorrente della semplice 'austerità dei padri' nella efficiente essenzialità della costruzione architettonica, della conduzione agraria, dello stile di vita, e financo dei colori e della decorazione libraria.

Nella ricerca sulle fonti delle tecniche artistiche, come in molte altre ricerche di indirizzo storico, dobbiamo talvolta saper 'accantonare' o meglio 'mettere tra parentesi' le linee di avanzamenti tecnici, di innovazioni, di episodi emergenti che pur ci interessano, per poter meglio vedere anche la portata del grande e poderoso fiume della continuità, dove testi millenari continuarono a essere interrogati e riprodotti, rimanendo la chiave di lettura di molte cose che ancora non valutiamo pienamente; accostati e combinati, in parte anche fraintesi, tramandati, come in un 'collage', per meglio rispondere ai bisogni di nuovi uomini e di nuove generazioni: di nuovi ordini. Perché, come si sa, tante volte il nuovo è l'antico.

[26] STERCAL 2001. Dello stesso autore STERCAL 1998.

[27] LECLERCQ 1954; OURSEL 1955; OURSEL 1959; OURSEL 1960; OURSEL 1961; ZALUSKA 1989; GLORIEUX-DE GRAND 1990; ZALUSKA 1991.

[28] Sulla circolazione di traduzioni latine di Aristotele in Occidente si veda, per un inquadramento generale, l'agile sintesi di BRAMS 2003.

1. Criteri di edizione

Il testo proposto è quello di M – Malibù (USA), Paul Getty Museum, ms. Ludwig XII.5. È questo dal punto di vista stemmatico il capostipite della famiglia degli interpolati e anche il testimone più antico.

Si ringrazia la sezione Manoscritti, Paul Getty Museum, Malibù California, per aver fornito generosamente a chi scrive la copia digitalizzata del manoscritto su cui è stata condotta la trascrizione.

Nella resa del testo si è voluta mantenere una certa fedeltà agli usi attestati dal manoscritto e nello stesso tempo agevolare la lettura, a fronte di una traduzione italiana, con una presentazione scorrevole, priva cioè di troppi segni diacritici.

Anzitutto si è mantenuto il nome dato ai pigmenti nel testo intendendo tali sostantivi caratterizzanti lo stato di comprensione del dettato originale e l'uso medievale.

Sono state sciolte le eventuali abbreviature e segnalati i cambi di pagina: (f. 46v).

Generalmente non sono state integrate le rarissime riduzioni dei dittonghi all'uso del latino classico, assecondando in ciò gli usi del testo medievale.

Le rare correzioni dovute a una coeva seconda mano sono state accolte e le prime scritture sempre segnalate in nota: *ante corr* : *cibrum.*

Le più significative varianti di altri due manoscritti: *m* – Milano, Biblioteca Ambrosiana, P 81 sup. ed il testo di *r* – Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Latino 1286 secondo la trascrizione settecentesca del Poleni sono state segnalate in nota a scopo di confronto delle letture effettuate da importanti studiosi del passato (Gian Vincenzo Pinelli ante 1600 e Giovanni Poleni 1739). Queste, a prescindere, in generale, dalle differenze dovute ai criteri sopra dichiarati, sono segnalate in nota con sigla identificativa come da legenda:

M – Malibù (USA), Paul Getty Museum, msg XII.5
m – Milano, Biblioteca Ambrosiana, P 81 sup.
r – Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Latino 1286 nella trascrizione POLENI 1739.

2. Trascrizione

(f. 46r, r. 20)

De generibus colorum

Colorum alii sunt albi, alii nigri, alii medii et albi quidem species cerussa, calx, alumen. Nigri vero fuscus et qui ex sarmentis componuntur. Medii, rubeus, viridis, croceus, purpureus, prasinus, lazur, indicus. Quorum expressio[29] per se pulchra[30] est, sed interdum sibi invicem[31] permixti pulchriores fiunt, quia sua varietate gratiam prestant: dum aliud composita[32] monstrant. Nam ut in medicinae confectionibus species sibi[33] permiscentur[34] sic colores eiusdem qualitatis ut partem ex alterius natura, partem ex sua trahant. In qua commixtione, et in eo quomodo in pictura post se ponantur: summa subtilitas[35]. Siquidem post album niger, aut rubeus melius convenit[36] quam croceus. In temperatione mediocritas sectanda[37] est, quia color

[29] expressio : expersio *r.*
[30] se pulchra : per sepulcra *m.*
[31] invicem : *om. m.*
[32] composita : compositi *m, r.*
[33] sibi : albi *m.*
[34] permiscentur : commiscentur *m, r.*
[35] *post* subtilitas : *add.* requiritur *r.*
[36] convenit : intervenit *ante corr. m.*

nimium spissus, et nimium tenuis cito deficit. Rubri itaque multis locis generantur: sed optimi ponto et in hispania nascuntur. Paraethonium ex ipso loco unde foditur habet nomen. Eadem ratione et melinus, quod eius metalli species per insulas cicladas melo dicitur. Creta viridis pluribus locis nascitur, sed optima in creta cirina, quae grece theodote dicitur a theodoto quodam in cuius solo primum est inventa. Arsenicon, id est auropigmentum[38], in ponto nascitur. Sandaraca plurimis locis generatur: sed optima in ponto et[39] iuxta flumen Ypanim. Minii[40] autem natura primum a grecis ephesiorum[41] solo[42] reperta memoratur. Deinceps in Hispania, cuius natura has admirationes habet. Glaties itaque cum ex metallis primum exciduntur, argenti vivi guttas exprimunt: quas artifices ad plures usus colligunt. Neque enim argentum, neque aes[43], sine his inaurari potest. Nam confusae in unum guttae argenti vivi, ita ut iiii sextariorum mensuram[44] habeant, c. librarum pondus efficient. Supra cuius liquorem centenarium saxi pondus si posueris sustinebit. Scripulum[45] supra si posueris, in liquorem descendit, unde intelliges non ponderis: sed naturae esse discretionem. Itaque si aurifex[46] pannis textilibus adustis ex friso in rudi vase fictili solidari pulverem volueris, lava. Postea mixtum argento vivo, vel in panno vel in linteolo comprimis, ut liquor argenti expressus emanet, et aurum solidum intrinsecus remaneat. Verum probatio minii sic erit observanda in lamina ferrea mittatur, et supra ignem ponatur tamdiu donec lamina rubescat. Tunc retractum refrigescat, si colorem non mutaverit, (f. 46v) optimum erit; si mutaverit, vitiatum erit.

De colorum commixtione

Colores autem omnes calcis mixtione corrumpi manifestum est. Siquidem[47] in temperamento folii utiliter calx ex duro saxo facta miscetur, ne nimis pressus pareat[48], quippe aqua distemperato folio cum parvissima quantitatem albuginis[49], id est glarae ovi: pulcherrimae etiam in[50] pergamena depinguntur. Mineo vero in temperamentis utiliter miscetur sanguis draconis, aut sandix, id est guarentia, eius scilicet purus succus, aut creta rubea. Viridi quoque et croceo, alii suae qualitatis permiscentur utiliter. Crisicula[51] a Macedonia venit. Foditur autem ex metallis aerariis. Indicum ab ipsis ostenditur, quibus locis nascitur. Atramenti vero compositio sic erit observanda, quae non solum ad usum picturae necessaria videtur, sed etiam[52] ad cotidianas[53] scripturas. Lacusculus curva camera struatur, huic fornacula sic componitur, ut nares id est suspiracula, habeat in lacusculo, qua fumus possit intrare. Taedae in eadem fornace incendantur, super tedas ardentes resina mittatur, ut omnem fumum, et fuliginem per nares in lacusculum exprimat. Postea fuliginem diligenter conteris, et admodum misces[54], et atramentum facies nitidum. Picturis[55] autem glutinum miscent et nitidus videtur.

---

[37] sectanda : seccanda *m.*
[38] auropigmentum : auripigmentum *r.*
[39] *post* et : *add.* in *m.*
[40] minii : mynii *m.*
[41] ephesiorum : efesiorum *m.*
[42] solo : solum *m.*
[43] aes : eas *m.*
[44] mensuram : mensura *m.*
[45] scripulum : scrupulum auri *m, r.*
[46] aurifex : auri fex *m.*
[47] *post* siquidem : *add.* est *r.*
[48] pareat : pereat *m*, *r.*
[49] albuginis : albugenis *r.*
[50] in : etiam *m.*
[51] crisicula : crisocolla *r.*
[52] etiam : *om. r.*
[53] cotidianas : quotidianas *m, r.*
[54] misces : mittes *m.*
[55] picturis : pictoris *m*, pictores *r.*

Sed ad celeritatem operis etiam tedarum carbones cum glutino attriti parietibus praestabunt atramenti suavitatem. Nec minus sarmenta exusta et contrita, atramenti colorem imitabuntur. Sed sarmenta uvae nigrioris si in optimo vino arserint, et postea exusta fuerint, addito[56] glutino imitata indici suavitatem monstrabunt[57]. Usta quae plurimum necessaria in operibus picturae videntur glebae vel silices bene in igne coquuntur tunc aceto acerrimo perfuse extinguntur, et reddunt purpureum colorem. Cerusse[58] temperationes alexandriae primo sunt inventae, nunc autem puteolis ex arenae pulvere, et nitrio[59] flore temperatur, sed cuprum[60] adustum sit Aerussa[61], quam nostri afrugum[62] vocant. Sic itaque erit conficienda. Infuso aceto in dolio super tabulae plumbeae[63] compontantur, ut acetum non[64] tangant et dolium claudatur[65], pluribus mensibus transactis aperiatur[66] et cerussa in fornace coquatur, quae mutato colore, in minium meliorem efficiet sandaraca. Ostri[67] autem quod pro colore purpurae temperatur, plurimis locis nascitur, sed optimum in insula cypro, et ceteris quae solis cursui proximae habentur. Concula itaque cum circumcisa ferro fuerint, lacrimis purpureum colorem remittunt, quibus collectis purpureus color temperatur. Ideo autem ostrum[68] est appellatum quod ex testa humor elictur[69], qui cito ex salsugine inharescit[70]. Fiunt etiam purpurei colores, infecta creta rubra radice. Similiter ex floribus alii colores inficiuntur. Itaque pictores, cum voluerint sil atticum imitari[71], violam aridam in vase cum aqua ad ignem ponunt ut ferveat, et decoctam in linteolo exprimunt, et in mortario cum creta conterunt, et faciunt silasaceus[72] colorem. Eadem ratione vaccinium cum lacte teperantes, purpuram faciunt elegantem, uti herbae quae lutea appellatur sucum inficit ceruleum, et utuntur viridissimo colore. Haec infectiva appellantur, propter inopiam colorum. Simili modo cretam fornosam[73] sive angulariam[74] vitro[75] miscentes, inficiunt indici colorem.

De Croco hispanico

Crocus quoque hispanicus cum lucidissimo glutine distemperatus, et stagno[76] limpidissimo id est[77] bene brunito et claro superpositus[78], speciem auri procul intuentibus mentitur, quia[79] a se colorem, a stagno[80] accipit fulgorem.

56 addito : addita *m.*
57 monstrabunt : mstrabunt *m*, *r.*
58 cerusse : cerussi *r.*
59 nitrio : nitro *r.*
60 ante corr: cibrum.
61 ante corr: cerussa.
62 afrugum : affrugum *m*, *r.*
63 tabulae plumbeae : tabula plumbea *m.*
64 non : *om. r.*
65 claudatur : cludatur *r.*
66 aperiatur : apiatur *m.*
67 ostri : ostrum *r.*
68 ostrum : ostri *m.*
69 humor elictur : humore licet *m.*
70 inharescit : inherescit *m.*
71 sil atticum imitari : silatticum mutari *m.*
72 silasaceus : silis atticis *r.*
73 fornosam : formosa *r.*
74 angulariam : *recte* anularia.
75 vitro : ultro *m.*
76 stagno : stanno *r.*
77 id est : *om. m*, *r.*
78 superpositus : superpolitus *m.*
79 quia : quae *m*, *r.*
80 stagno : stanno *m*, *r.*

Quomodo scribatur ex auro vel cupro
Aurum vel cuprum cum cote teritur, et tritum scifo[81], id est bacinno[82], excipitur. Quod caute lavatur quia melius cum aqua interdum proicitur, et iccirco ipsa aqua frequentius in diversis vasculis recipitur. Postea parato lucidissimo ex pergamenis glutine, in hypogeis, aut calidis locis convenit scribere. Deinde limpidissima petra, id est onychino, (f. 47r) aut simili re, convenit scripta detergere, quia sic et soliditatem accipient, et colorem.

3. Traduzione

Dei generi di colori
I colori sono alcuni bianchi, altri neri, altri intermedi. Varietà di bianco sono la Cerussa, la Calce, l'Allume. Neri, il Nerofumo e il nero che si ottiene dai sarmenti. Intermedi sono il rosso, il verde, il croceo, il purpureo, il prasino, l'azzurro e l'indaco. Il mostrarsi di uno di questi è già di per sé cosa bella, ma essi appaiono talvolta ancora più belli se mescolati tra loro, perché l'uno presta all'altro nuova attrattiva in ragione della sua diversità: composti presentano infatti un altro aspetto. Come nelle preparazioni mediche gli ingredienti che vengono mescolati si influenzano a vicenda, così i colori di natura diversa vengono mischiati affinché approfittino sia della natura propria sia di quella degli altri.[83] In questa mescolanza e nel modo in cui nel dipingere si faccia di loro applicazione, va osservata la più grande accuratezza. Così è vero che per esempio dopo il bianco convengono il nero e il rosso piuttosto che il croceo. Nello stemperamento bisogna tenere una via di mezzo in quanto i colori troppo densi o troppo tenui presto vengono meno. I rossi provengono da molti luoghi ma ottimi nascono nel Ponto e nella Spagna. Il Paretonio ha lo stesso nome del luogo ove si trova. Lo stesso vale per il Melino, una specie di minerale delle isole Cicladi che prende nome da Melo. La Creta Verde si trova in molti luoghi ma la migliore è la Creta Cirina che in greco è detta Teodote, da un tal Teodoto nel cui terreno fu trovata per la prima volta. L'Arsenico, cioè l'Orpimento, nasce nel Ponto. La Sandaraca nasce in vari posti ma la migliore è nel Ponto e lungo il fiume Ipanis. La natura del Minio[84], che si tramanda rinvenuto prima dai greci sul suolo efesino e poi anche in Spagna, ha queste proprietà mirabili. La ganga, quando viene estratta dalle miniere, emette sotto la forza dei ferri delle gocce di mercurio che gli artefici raccolgono per scopi vari. Senza di ciò infatti non si può dorare né il bronzo né l'argento. Le gocce di mercurio vengono riunite insieme così che se si raggiunge il volume di quattro sestari sarà peso per cento libbre. Se su tale liquido si colloca un sasso pesante un centenario, questi lo sosterrà; se invece si mette uno scrupolo, questo sprofonderà nel liquido. Da ciò si capisce che non è questione di peso ma della differenza che è nella natura dell'oggetto. Allo stesso modo, un orefice che vuole ricavare la polvere d'oro di un fregio da vecchie vesti farà la combustione in un rozzo vaso di creta e dovrà quindi lavare e poi pressare in un panno o in un pezzo di tela le ceneri insieme al mercurio, affinché il fluido mercurio sia spremuto fuori e l'oro solido vi rimanga dentro.

[81] scifo : scito *m*, scipho *r*.
[82] bacinno : bacintio *r*.
[83] Si veda più avanti in *De croco Hispanico*: *a se colorem, a stagno accipit fulgorem.*
[84] Mi è stato fatto notare che nella traduzione del testo latino che già presentai nel contributo di Morimondo, alla parola *minium* ho restituito l'italiano *minio*, intendendo quindi ossido rosso di piombo. Pur consapevole che questo termine, nel latino classico, significa *cinabro* (solfuro di mercurio rosso), preciso che qui, nel testo interpolato, nettamente la recezione del termine indica il composto di piombo, per una transizione semantica già pienamente avvenuta nell'XI secolo. Quale potesse essere la comprensione del passo in questione lascio immaginare al lettore. Del resto, in tutti i mss. interpolati la vitruviana creta *anularia* diviene creta *angularia*, che certo così deve essere mantenuta nella traduzione di questi testi.

La prova del minio deve essere osservata nel modo che segue: lo si metta su una lama di ferro e si ponga questa al fuoco fino a quando non diventi incandescente; allora la si ritiri e si lasci raffreddare. Se quello non avrà mutato colore, sarà ottimo; altrimenti sarà difettoso.

Della mescolanza dei colori

È manifesto che tutti i colori si corrompono per mescolanza con calce. Come è vero che nella tempera del Folio utilmente si mescola calce ricavata da pietra dura affinché questo non sembri troppo concentrato, così, se si tempera in acqua il Folio insieme con una quantità minima di albume, ossia chiara d'uovo[85], si dipinge benissimo anche su pergamena. Al Minio in verità nella tempera si aggiunge utilmente Sangue di drago o Sandix, cioè garanza, ovvero il suo puro succo, o anche Creta rossa. Anche alla Creta verde e al Croceo si mescolano altri colori della stessa qualità. La Crisocolla viene dalla Macedonia e si estrae nelle miniere di rame. L'Indaco da sé stesso mostra in quali luoghi nasce.

Ora bisogna osservare la composizione dell'Atramento, il quale serve non solo per le necessità della pittura ma anche per la quotidiana scrittura. In un lacuscolo costruito con volta curva si collochi una piccola fornace, che deve essere disposta in modo tale che gli spiragli, ovvero gli sfiatatoi, si aprano appunto verso il lacuscolo così che i fumi vi possano entrare. Si dia fuoco a delle torce resinose nella piccola fornace e su queste in fiamme si versi della resina, così che attraverso gli sfiatatoi si spingano nel lacuscolo tutto il fumo e la fuliggine. Dopo, sia raccolta accuratamente la fuliggine che, opportunamente mescolata, a poco a poco darà un brillante Atramento. A questo mischierai la colla dei pittori e sarà di maggior brillantezza, ma per rendere il procedimento più celere giovano anche carbone di legna tenera e noccioli di pesca macinati con colla. Non meno sarmenti bruciati e macinati imiteranno egualmente il colore dell'Atramento; ma i sarmenti di uva più nera saranno della soavità dell'Indaco mescolati con colla, scottati in ottimo vino.

Uste che sembrano indispensabili nelle opere di pittura sono gleba o pietre focaie che si arroventano alla fiamma. Si spengono versando aceto fortissimo e danno così un colore di porpora. Le proporzioni per preparare Cerusse[86] furono trovate per prime ad Alessandria. Ora si ottiene dalla sabbia polverizzata e fiori di nitro anche a Pozzuoli. Il rame[87] bruciato diviene Aerussa[88], quello che i nostri chiamano Afrugum. Così pertanto lo si preparerà. Versato dell'aceto in un vaso vi si collochino sopra delle lamine di piombo così da non toccare l'aceto e si chiuda il vaso. Trascorsi che siano più mesi lo si apra e, se si cuoce in fornace la cerussa, inclinerà al color minio più di quanto faccia la Sandaraca.

L'Oster, poi, da cui viene ottenuto il colore purpureo, si rinviene in vari luoghi, ma il migliore si trova nell'isola di Cipro e nelle altre che sono più vicine al corso del sole. Le conchiglie battute e tagliate emettono delle gocce di color porpora che si raccolgono per preparare appunto quel colore. Così è chiamato Oster perché viene dall'umore della conchiglia, che per il suo contenuto di sale subito si secca.

Si ottengono anche dei colori purpurei con creta tinta da una radice rossa, similmente altri colori si ricavano da fiori. Così quando i pittori vogliono imitare il Sil attico, pongono in un vaso sul fuoco a bollire delle viole secche con acqua, poi, una volta decotte, le spremono in un pannolino e le pestano insieme a creta in un mortaio. Ottengono così il colore Silaceo.

Allo stesso modo, mescolando mirtillo con latte, producono un bel colore porpora, elegante, mentre l'erba detta lutea emette un succo ceruleo del quale ci si serve per ottenere un verde

[85] Si noti *glarea* con significato di albume d'uovo denaturato meccanicamente. Per la questione *clarea*/*glarea* quale sostantivo atto a definirlo si veda quanto precisato da chi scrive riguardo al testo *De Clarea* in questo stesso volume.

[86] Rettamente *Ceruleo*, che qui il copista confonde con Cerussa.

[87] *Cuprum* di prima scrittura corretto sopra rigo *Cibrum*.

[88] Nel testo di prima scrittura ancora *Cerussa*, corretto sopra rigo *Aerussa*.

intenso. Sono queste le cosiddette sostanze tintorie alle quali si ricorre per mancanza di colori. Analogamente alcuni ottengono dalla impregnazione di Creta fornosa o Angularia[89] un colore indaco.

Del croco spagnolo
Il Croco spagnolo stemperato con trasparentissimo glutine, posto su stagno limpidissimo chiaro e ben brunito, a chi da lontano lo percepisce simula la specie dell'oro, perché da sé prende il colore e dallo stagno il fulgore.

In che modo si scrive con l'oro o con il rame
Oro o rame con una cote sia macinato e, trito in uno scifo, cioè in un bacino, sia raccolto. In seguito venga lavato con attenzione affinché non venga gettato via con l'acqua, e altrettanto la stessa acqua più volte in diversi vasi sia raccolta. In seguito pronto lucidissimo con colla di pergamena in un ipogeo, o in un luogo caldo, si presta alla scrittura. Quindi con una pietra purissima, cioè onice o una cosa simile, conviene soffregare la scrittura, così che acquisti solidità e colore.

[89] *Angularia* è la resa del termine vitruviano *anularia* nei mss. interpolati. Così come *fornosa* per *formosa.*

BIBLIOGRAFIA

APEL 1948
W. APEL, *Early History of the Organ*, «Speculum», 23, 1948, pp. 191-216.

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

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.

BRAMS 2003
J. BRAMS, *La riscoperta di Aristotele in Occidente*, Milano 2003.

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

CAM–JAQUEMARD 2002
M.T. Cam, C. Jaquemard, *Les interpolations medievales dans la tradition manuscripte de M. Cetius Faventinus*, «Revue d'historie des textes», 32, 2002, pp. 107-180.

CAPROTTI–TRAVAGLIO 2012
G. CAPROTTI, P. TRAVAGLIO, *Scribebantur autem et libri*, in *Oro, argento e porpora. Prescrizioni e procedimenti nella letteratura tecnica medievale*, a cura di S. Baroni, Trento 2012, pp. 87-104.

DEGERING 1905
H. DEGERING, *Die Orgell, ihre Erfindung und Geschichte bis zur Karolingerzeit*, Műnster 1905.

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

FLEURY–JAQUEMARD 2002
P. FLEURY, C. JAQUEMARD, *M. Cetius Faventinus concordance: documentation bibliographiques, lexicale et grammaticale*, Hildesheim 2002.

GAULIN 1994
J.L. GAULIN, *Agronomie antique et elaboration mediévale: de Palladius aux preceptes cisterciens d'economie rurales*, «Medievales», 13, 1994, pp. 59-83.

GLORIEX-DE GRAND 1990
T. GLORIEUX-DE GRAND, *Manuscripts cisterciens de la Bibliothèque royale de Belgique*, Bruxelles 1990.

GRANDSEN 1957
K.W. GRANDSEN, *The interpolated text of the Vitruvian Epitome*, «Journal of the Warburg and Courtald Institutes», 20, 1957, pp. 370-372.

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

LECLERCQ 1954
J. LECLERCQ, *Pour l'histoire de l'enluminure cistercienne*, «Scriptorium», 8, 1954, pp. 117-119, 142-143.

LOTT 1981
E.S. LOTT, *The Florilegium of Cava 3, Madrid 19, and Paris 7418*, «Harvard Studies in Classical Philology», 85, 1981, pp. 305-307.

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

MAROSSZÈKI 1952
S.R. MAROSSZÈKI, *Les origines du chant cistercien*, «Analecta S. Ordinis cistercensis», 8, 1952, pp. 1-36.

MATTHAES 1918
C. MATTHAES, *Der Salernitaner Artz Urzo aus 2 Halfte des 12 Jahrunderts vol seine beiden Schriften "De effectibus qualitatum" und "de effectibus medicinarum"*, Lipsia 1918.

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

MONTEROSSO 1968
R. MONTEROSSO, *Canto gregoriano e riforma tra cluniacensi e cistercensi*, in *Chiesa e Riforma nella spiritualità del secolo XI*, Todi 1968, pp. 191-219.

OURSEL 1955
C. OURSEL, *Les principes et l'esprit des miniatures primitives de Cîteaux*, «Cîteaux in de Nederlanden», 6, 1955, pp. 161-172.

OURSEL 1959
C. OURSEL, *La Bible de saint Etienne Harding et le scriptorium de Cîteaux (1109-vers 1134)*, «Cîteaux», 10, 1959, pp. 34-43.

OURSEL 1960
C. OURSEL, *Miniatures cisterciennes (1109-1134)*, Mâcon 1960.

OURSEL 1961
C. OURSEL, *La genèse des manuscrits primitifs de l'abbaye de Cîteaux sous l'abbatiat de saint Etienne Harding*, «Mémoires de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon», 114, 1961, pp. 43-52.

PALLADIUS 1898
R.T.A. PALLADIUS, *Opus agricolturae ex recensione J.C.Scmittii*, Lipsia 1898.

PLOMMER 1973
H. PLOMMER, *Vitruvius and later roman building manuale*, Cambridge 1973.

POLENI 1739
G. POLENI, *Exercitationes vitruvianae primae. Hoc est Ioannis Poleni commentarius criticus de M. Vitruvii Pollionis architecti X librorum editionibus*, Padova 1739.

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

RODGERS 1975b
R.H. RODGERS, *Palladii Rutilii Tauri Aemiliani viri inlustris. Opus Agricolturae, De Veterinaria Medicina, De Insitiones*, Lipsia 1975.

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

STERCAL 1998
C. STERCAL, *Bernardo di Claivaux, intelligenza e amore*, Milano 1998.

STERCAL 2001
C. STERCAL, *Stefano Harding, elementi biografici e testi*, Milano 2001.

THORNDIKE 1959
L. THORNDIKE, *Some medieval texts on colours*, «Ambix», 7, 1959, pp. 14-15.

THORNDIKE–KIBRE 1963
L. THORNDIKE, P. KIBRE, *A catalogue of incipits of medieval scientific writings in Latin*, Cambridge 1963.

TOSATTI 1983
S.B. TOSATTI, *La 'Tabula de vocabulis sinonimis et equivocis colorum', ms. lat. 6741 della Bibl. Nat. di Parigi in relazione a Giovanni Alcherio*, «ACME – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Univesità degli Studi di Milano», 26, 1983, pp. 129-187.

VILLELA-PETIT 2006
I. VILLELA-PETIT, *Copies, Reworkings and Renewals in Late Medieval Recipe Books*, in *Medieval Painting in Northern Europe: Techniques, Analysis, Art History, Studies in commemoration of the 70th birthday of Unn Plahter*, a cura di J. Nadolny, Londra 2006, pp. 167-181.

VILLELA-PETIT 2009
I. VILLELA-PETIT, *Les couleurs de l'enluminure: recettes de Michelino da Besozzo et d'Antoine de Compiègne*, «Revista de Historia da Arte», 1, 2009, pp. 86-101.

ZALUSKA 1989
Y. ZALUSKA, *L'enluminure et le scriptorium de Cîteaux au XII siècle*, Cîteaux 1989.

ZALUSKA 1991
Y. ZALUSKA, *Manuscripts enluminés de Dijon. Corpus des manuscripts enluminés des collections publiques des départements*, Parigi 1991.

ABSTRACT

L'antico testo latino (III secolo d.C.) di Marcus Cetius Faventinus, *Artis architectonicae privatis usibus adbreviatus liber,* venne interpolato nel XII secolo, probabilmente nel nord della Francia, con alcune ampie aggiunte. La manipolazione del testo del ventisettesimo capitolo è qui analizzata in relazione alla trasmissione di conoscenze circa colori e pigmenti. Nel testo interpolato possiamo osservare la recezione di una delle prime, precoci, attestazioni delle teorie aristoteliche sui colori nel Medioevo latino. La tradizione del testo interpolato mostra una famiglia di sedici manoscritti oggetto di ricognizione e descrizione in alcuni lavori di M.T. Cam sul testo di Faventino e la sua tradizione. Conosciamo la provenienza e il luogo di origine di circa la metà di questi testimoni: la maggior parte di loro proviene da differenti abbazie cistercensi, pressappoco all'epoca delle rispettive fondazioni. Le relazioni tra i cistercensi e la diffusione della versione interpolata di Faventino viene qui valutata anche alla luce delle restrizioni suntuarie nel primitivo e originale spirito di quest'ordine monastico.

Il testo del capostipite della tradizione dei manoscritti interpolati, Malibù (USA), Paul Getty Museum, ms. Ludwig XII.5, è qui trascritto e accompagnato da una traduzione italiana.

The ancient Latin text (3rd c. AD) of Marcus Cetius Faventinus, *Artis architectonicae privatis usibus adbreviatus liber,* was interpolatet in the 12th century probably in the North of France with some additional parts. The paper deals with the analysis of the interpolated text of the 27th chapter in relation to the transmission of knowledge about colours and pigments. In this text one can find one of the first attestation of the Aristotelian theory on colours in Latin Middle Ages.

The interpolated text's lineage show a family of 16 manuscripts analysed by M.T. Cam in her excellent works on Faventinus' text and tradition. Most part of the manuscripts come from different Cistercian abbeys about at the same time of their foundation. The relation between the Cistercians and the diffusion of the interpolated version of Faventinus is here valued and explained at the light of some suntuary restrictions in the primitive and original spirit of this religious order.

The text of the ancestor of the lineage of the interpolated family, Malibù (USA), Paul Getty Museum, Ludwig XII.5, is trascribed with an Italian translation.

IL *'LIBER COLORUM SECUNDUM MAGISTRUM BERNARDUM'*: UN TRATTATO DUECENTESCO DI MINIATURA

1. Introduzione

Come già osservato in occasione della prima presentazione di quest'opera, condotta nel catalogo di una mostra sullo *scriptorium* di Morimondo[1], il *Liber colorum secundum magistrum Bernardum*[2] è un trattato dedicato alla preparazione e allo stemperamento di pigmenti e materiali ausiliari destinati alla decorazione libraria, verosimilmente databile al XIII secolo.

Il testo della trattazione era stato in quell'occasione dedotto dal confronto dei tre testimoni manoscritti allora noti, nei quali l'opera si conserva in forma estesa o parziale. Sulla base di questi codici si era tentato di stabilire come potesse essere organizzato nella fase più alta della tradizione il testo, che tuttavia è probabilmente giunto a noi in forma incompleta, vista almeno l'assenza di un explicit.

Il recente rinvenimento di un quarto testimone di rilevante importanza, oltre a confermare la notevole circolazione dell'opera, ha reso opportuna una nuova edizione critica del testo, riveduta e corretta rispetto a quella precedentemente proposta.

2. La tradizione manoscritta

La tradizione manoscritta del *Liber colorum* attualmente nota è costituita da quattro codici, che ne conservano il testo con differente estensione: Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. D 437 inf., XVI secolo [*A*]; Oxford, Bodleian Library, ms. Canonici Misc. 128, XVI secolo [*B*][3]; Modena, Biblioteca Estense, ms. α T.7.3, XV-XVI secolo [*E*]; New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, ms. 986, XV secolo [*Y*][4].

A - Il ms. D 437 inf. della Biblioteca Ambrosiana di Milano fu copiato intorno alla metà del XVI secolo[5] ed entrò a far parte della biblioteca sin dalla sua fondazione (1607), all'interno del cospicuo fondo di manoscritti e libri a stampa appartenuti a Gian Vincenzo Pinelli (Napoli 1535-Padova 1601)[6]. Fu proprio l'erudito a commissionare a uno dei suoi copisti la trascrizione dell'opera, che rientrava nei suoi interessi per la tematica del colore[7].

In *A* il *Liber colorum*[8] è preceduto da tre ricette in latino[9], probabilmente inserite dal copista di un precedente momento della trasmissione nelle carte di guardia del proprio

[1] TRAVAGLIO 2008, pp. 103-146.
[2] D'ora in avanti *Liber colorum.*
[3] Si corregge qui la segnatura del manoscritto, erroneamente riportata in TRAVAGLIO 2008.
[4] D'ora in avanti i codici saranno indicati con le sigle *A*, *B*, *E*, *Y*.
[5] Si veda la descrizione dei codici in Appendice.
[6] La bibliografia su Gian Vincenzo Pinelli e sulla sua collezione libraria è piuttosto ampia. In generale si rimanda a RODELLA 2003.
[7] Come confermato dal Dott. Massimo Rodella della Biblioteca Ambrosiana, che si ringrazia sentitamente per la cortese disponibilità, la grafia corrisponde a quella di uno dei copisti di Gian Vincenzo Pinelli, che evidentemente ne commissionò direttamente la copia. L'erudito, infatti, era animato da un profondo interesse per la tematica del colore, come si evince dalla presenza nella sua collezione di altri codici quali, ad esempio, il ms. D 274 inf., contenente il commentario di Michele di Efeso al *De coloribus* dello Pseudo-Aristotele, e il ms. D 290 inf., che riporta un testo interamente dedicato ai colori intitolato *Tractatus de coloribus*, scritto da un copista ma con frequenti annotazioni autografe dello stesso Pinelli. Per la questione si rimanda a BARONI–TRAVAGLIO 2013.
[8] Milano, Bibloteca Ambrosiana, Ms. D 437 inf., ff. 2r-7v.
[9] Milano, Bibloteca Ambrosiana, Ms. D 437 inf., f. 1r-v. Le tre prescrizioni descrivono come preparare un particolare tipo di inchiostro detto 'ferrogallico' (o 'pirogallico'), composto da una sostanza tannica – il tannino –, solfato di ferro – vetriolo romano –, gomma arabica e vino.

manoscritto[10], che descrivono, con quantità e procedimenti leggermente diversi, come confezionare inchiostro. Seguono due lemmi di carattere mnemotecnico in cui sono ancora illustrati brevemente gli ingredienti principali per preparare l'inchiostro e in cui è spiegato il modo di regolare e condurre la penna per scrivere bene[11].

Il trattato di miniatura è poi seguito da una raccolta – verosimilmente quattrocentesca – di ricette di varia natura, redatte parte in latino e parte in un volgare ricco di venetismi[12].

Il testo del *Liber colorum* contenuto in *A* – insieme a quello di *Y*, di cui si parlerà più oltre – sembra avvicinarsi maggiormente a quello presumibilmente originale, almeno per quanto riguarda l'ordinamento del materiale.

Innanzitutto, conserva l'incipit dell'opera: *B* è infatti mutilo della prima parte del trattato (probabilmente dell'intero primo fascicolo), mentre *E* inizia direttamente con la prima ricetta sull'oro.

Le prescrizioni si susseguono secondo un ordine abbastanza preciso, anche se alcune, probabilmente a causa di uno spostamento dei fogli avvenuto durante una delle fasi di trasmissione del testo, sembrerebbero fuori posto. Alcune paiono interpolazioni e aggiunte successive, verificatesi nel corso della trasmissione della linea di tradizione a cui appartengono *Y*, *A* e *B*, ma sono state comunque mantenute nella presentazione del testo del *Liber colorum*.

Il *Liber colorum* testimoniato dal codice *A* è probabilmente incompleto, poiché privo di explicit o di una chiara formula di chiusura del testo. Le ricette sui colori sono infatti seguite da quattro prescrizioni relative all'eliminazione di olio, fuoco, acqua e grasso dalla carta, molto comuni 'in coda' ai trattati di miniatura, e da formule mnemotecniche (f. 7v)[13] che precedono la raccolta posteriore di ricette miscellanee in latino e in volgare[14].

B - Il ms. Canonici Misc. 128 della Bodleian Library di Oxford proviene dal fondo di Matteo Luigi Canonici (Venezia 1727-Treviso 1805). Anch'esso di origine veneta, come Pinelli fu una figura importante nel panorama culturale del suo tempo, grazie soprattutto alla ricca collezione veneziana di codici manoscritti e libri a stampa.

Il codice, miscellaneo, contiene vari trattati redatti in latino e in volgare, riguardanti svariate tecniche artistiche e artigianali[15].

Il primo di questi[16] è composto da circa duecentocinquanta ricette inerenti la tecnica della miniatura, in cui i colori sono presentati in un ordine preciso: oro, rosa, verde, rosso, giallo, lacca, nero, bianco, azzurro. Il trattato, come anticipato, è però mutilo, verosimilmente mancante del primo fascicolo, e inizia con la seconda metà di una ricetta sull'oro. Manca quindi la carta (o il fascicolo) con l'incipit del trattato, che però doveva essere simile a quello del testimone Ambrosiano, come attesta l'opera successiva indicata come 'secondo libro di maestro Bernardo'.

---

[10] 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».

[11] Milano, Bibloteca Ambrosiana, Ms. D 437 inf., f. 1v: «Vitrioli quarta. Media sit gumma, integra sit galla et super addas octo falerni; Sic modus iste tibi qui calamum vis moderare/Sit latus exterius longum […] quod sit interior/At tamen interius aliquid tolatur ad ipsa/Molle pectit longum sed curtum ventum et aestus». Sulle forme 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».

[12] Milano, Bibloteca Ambrosiana, Ms. D 437 inf., ff. 7v-17v. Si veda la descrizione del codice *A* in Appendice..

[13] Milano, Bibloteca Ambrosiana, Ms. D 437 inf., f. 7v : «Lacte lava stillas, oleum liquore fabarum/In claustrum vino lissivio dillue vinum./Le giose lavale cum la lacto/E l'olio con lo brodo de la fava/E lo inchiostro cum el vino/E sel vino macholla el panno lavallo cum la lessiva».

[14] Alcune di queste ricette figurano anche in *B*, ma nella diversa posizione dettata dal particolare ordinamento del manoscritto.

[15] Si veda la descrizione del codice *B* in Appendice.

[16] Oxford, Bodleian Library, ms. Canonici Misc. 128, ff. 1-37.

B, proveniente dalla stessa area geografica di *A*, contiene infatti ben quattro trattati attribuiti a maestro Bernardo: il primo sui colori, il secondo sui metalli (*Liber secundum magistri Bernardi ad faciendum specula*), il terzo sul sapone (*Liber tercius* [magistri Bernardi] *de modo faciendi saponam cum multis aliis receptis notabilibus*), il quarto sulle colle, la rimozione delle macchie e la lavorazione delle pelli (*Liber quartus eiusdem magistri Bernardi in quo tractatur de collis, de maculis extrahendis et de conficiendis pellibus*), tutti contenenti ricette scritte parte in latino e parte in volgare. Lo stesso catalogo dei manoscritti del fondo Canonici della Bodleian Library, registrando la caduta del primo foglio del manoscritto, recita «Magistri Bernardi praescriptorum de diversis libri quatuor», ipotizzando quindi che anche la prima trattazione sui colori sia attribuibile a maestro Bernardo.

Quasi tutte le ricette del *Liber colorum* e gran parte di quelle della terza parte di *A* sono contenute in *B*, dove però risultano ordinate in 'blocchi di colore' con una sequenza in genere precisa: questa prevede che, all'interno di ogni gruppo-colore, siano scritte prima tutte le ricette *ad faciendum* e poi quelle *ad distemperandum*, anzitutto quelle in latino e poi quelle in volgare. Da questo punto di vista, almeno la prima parte di questo testimone può considerarsi, al pari del più noto *Manoscritto Bolognese*[17] o del cosiddetto *Ricettario dello Pseudo-Savonarola*[18], un 'ricettario tematico', costituito per via di smembramento di differenti fonti e ricollocazione dei procedimenti in una struttura e organizzazione per argomenti[19].

Il *Liber colorum* testimoniato da *A* è contenuto interamente in *B*, con alcune eccezioni. *B* inizia, infatti, con le ultime due ricette sull'oro in volgare presenti nella terza parte di *A*, ma è più che verosimile che le dieci prescrizioni sull'oro del trattato fossero contenute nelle carte iniziali ora andate perdute. Nel testimone oxoniense mancano anche tre ricette sul verde (ric. XX, XXI, XXIV), ma tale mancanza può essere spiegata dall'errore verificatosi nel testo in prossimità del passaggio dalle prescrizioni sul rosa a quelle sul verde[20].

E - Il ms. α T.7.3. della Biblioteca Estense di Modena è un codice miscellaneo composto da due sezioni distinte, risalenti a epoche diverse e riunite sotto il titolo di 'Ricettario'. La prima parte[21] è, su base paleografica, pertinente al XV secolo e contiene prevalentemente ricette dedicate a diverse tecniche artistiche e artigianali (colori per miniatura, mosaico, tinture, colle, metalli) e prescrizioni mediche, quest'ultime spesso inserite da un'altra mano negli spazi lasciati bianchi dalla prima scrittura. La seconda parte[22] contiene invece ricette di carattere prevalentemente medico e risale con buona probabilità al XVI secolo.

---

17 Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 2861, XV secolo; MERRIFIELD 1849, II, pp. 323-600; GUERRINI–RICCI 1887; FERLA 2005-2006; MUZIO 2012.

18 Ferrara, Biblioteca Ariostea, ms. Cl.II.147, XVI secolo; MENINI 1954-1955; MENINI 1955; PSEUDO-SAVONAROLA/TORRESI 1992; TRAVAGLIO 2009-2010, pp. 255-549. Si veda inoltre il contributo di Paola Travaglio, *'Ad faciendum azurrum': alcuni esempi di trattazioni sull'azzurro oltremare nel Ricettario dello Pseudo-Savonarola*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

19 Quanto detto è riferibile principalmente al primo trattato sui colori di *B*; i restanti due libri attribuiti a maestro Bernardo seguono la stessa logica con minor rigore, mentre la restante parte del codice contiene altri testi singolarmente connotati. Certamente il copista del manoscritto non ideò questa disposizione del testo, ma la copiò pedissequamente nell'ordine in cui già si presentava nell'antigrafo, come dimostrano i frequenti errori dovuti a uno spostamento dei fogli durante la copiatura e il fatto che altre parti del testimone assommino materiale contenutisticamente utile ai gruppi tematici previsti ma copiato senza subire il procedimento di riordino di cui si è detto. Sui ricettari tematici 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».

20 Pur trattandosi di un testo ordinato e rigoroso, il trattato sui colori contenuto in *B* presenta alcune anomalie, quasi certamente dovute a uno spostamento involontario dei fogli durante la copiatura. Tale aspetto è evidente soprattutto nel passaggio dalle prescrizioni sul rosa a quelle sul verde: rosa (ric. 35-49), verde (ric. 50-72), ancora rosa (ric. 73-80), ancora verde (ric. 81-92).

21 Modena, Bilioteca Estense, Ms. α T.7.3., ff. 1r-102v.

22 Modena, Bilioteca Estense, Ms. α T.7.3., ff. 103r-191v.

Il codice si apre con una serie di circa novanta prescrizioni sui colori, delle quali ventitré in successione appartenenti al testo del *Liber colorum*[23]. Nel manoscritto non compare tuttavia l'incipit con il titolo dell'opera e il riferimento a maestro Bernardo, e mancano in particolare le ricette relative all'azzurro, al nero e alla realizzazione degli incarnati. Le prescrizioni che qui interessano appaiono inoltre collegate senza soluzione di continuità ad altre sulla preparazione di pigmenti non pertinenti il nostro testo.

Y - Il ms. 986 della Beinecke Rare Book and Manuscript Library (Yale University, New Haven)[24] faceva parte della collezione di manoscritti e libri a stampa di Bernard M. Rosenthal. Copiato intorno alla metà del Quattrocento, contiene il testo del *Liber colorum*[25] seguito da altre prescrizioni sulla tintura della pelle in rosso, azzurro e nero e sulla rimozione delle macchie, che costituiscono verosimilmente una 'coda', ossia un nucleo di ricette aggregatesi all'opera principale nel corso della tradizione[26].

Insieme ad *A*, il codice *Y* costituisce il migliore testimone del *Liber colorum* soprattutto per quanto riguarda la *consecutio* delle ricette e la qualità del testo, probabilmente in ragione della sua derivazione da una fase più alta della tradizione.

Anche qui troviamo un incipit dell'opera, che si discosta però da quello indicato da *A* e *B*, non presentando il titolo e il riferimento a maestro Bernardo: «Primo de auro secundum morem grecorum[27], de auro vel de coloribus qui sunt infrascripti, quia si perpendis utendi vera probabis omnia». Meno significativa è invece l'indicazione *expliciunt colores* a f. 7v, che ingloba anche le ricette della 'coda' ed è verosimilmente di mano del copista.

Y contiene quasi tutte le prescrizioni del *Liber colorum* di *A* e *B* e testimonia la presenza di due ricette in più sul colore azzurro assenti negli altri manoscritti noti. Si tratta della prescrizione XXXII *Ad distemperandum azurum*, che mostra affinità linguistica e sintattica con le altre ricette del trattato, e della prescrizione XXXVII *Ad faciendum colorem azurum de herba*, che riguarda la preparazione della pezzuola azzurra e si colloca quindi a buona ragione anteriormente alla ricetta per lo stemperamento della pezzuola (XXXVIII) testimoniata anche da *A* e *B*.

La *consecutio* e i contenuti delle ricette non presentano in genere particolari varianti rispetto ad *A*, tuttavia *Y* testimonia spesso migliori lezioni testuali e una più corretta successione dei procedimenti. È il caso, ad esempio, delle prime prescrizioni sul colore verde, in cui compare più correttamente l'attuale ricetta XXII *Ad distemperandum viridem* prima della XXIV *Ad faciendum colorem pulchrum de verderamo*, come testimoniato anche da *E*: se la prima (e la successiva XXIII, assente però in *Y*) tratta lo stemperamento del verderame, la seconda – riguardante il medesimo argomento – inizia proprio con le parole «accipe colorem factum de verderamo ut superius dictum est».

L'analisi della tradizione manoscritta permette innanzitutto di escludere una dipendenza tra i quattro codici, ognuno dei quali non contiene tutte le ricette degli altri e mostra significative varianti testuali in relazione al *Liber colorum*.

[23] Modena, Bilioteca Estense, Ms. α T.7.3., ff. 1r-3v; unica eccezione la ricetta XXVIII, contenuta a f. 7r. Si veda in Appendice per una sommaria descrizione della prima parte del codice *E*.

[24] Si veda la descrizione del codice *Y* in Appendice.

[25] New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Ms. 986, ff. 1r-6v.

[26] Tra queste compaiono anche le ricette per eliminare l'olio, il fuoco, l'acqua e il grasso dalla carta (f. 7r) ravvisabili in *A* e *B* (si veda più avanti). Sulle aggregazioni per 'teste' e 'code' 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».

[27] Il riferimento all'"uso dei Greci', in *A* indicato nel titolo della prima ricetta per doratura, è qui collocato in apertura al testo.

Resta invece aperta la questione relativa all'attribuzione dell'opera a maestro Bernardo[28]. Se nel codice *A* gli viene infatti riferito il solo *Liber colorum*, senza alcun accenno a un 'primo' libro, nel manoscritto *B* gli sono attribuiti quattro trattati di argomento vario, in cui si mescolano materiali più antichi ad altri di evidente formazione quattrocentesca. I codici *Y* e *E*, invece, non riportano alcuna menzione di maestro Bernardo, ed *E* in particolare non contiene le ricette sui colori in volgare della parte di *A* databile al XV secolo.

È quindi possibile soltanto ipotizzare che *B* testimoni l'addossamento di materiali raccolti in epoca successiva e riguardanti interessi affini dal punto di vista tematico al testo duecentesco di maestro Bernardo; in altre parole, è possibile che a questa figura corrispondessero effettivamente differenti trattazioni in latino, nelle quali però il compilatore di *B* (o, meglio, del suo antigrafo) – visto il particolare ordinamento del manoscritto – ha compreso anche ricette in volgare successive e non appartenenti alle opere originali di Bernardo.

3. Struttura e contenuti del trattato

Per rendere immediatamente ragione della struttura del testo e della *consecutio* delle prescrizioni, sembra utile presentare una sinossi degli indici del *Liber colorum* così come appare nei quattro testimoni manoscritti[29]:

Y	***A***	***B***	***E***
1. Incipit	5. Incipit		
2. Ad ponendum aurum in cartis	6. Ad faciendum aurum in cartis secundum morem graecorum		1. Ad ponendum aurum
3. Ad ponendum aurum alio modo	7. Ad ponendum aurum in cartis secundum morem saracenorum		
4. Ad ponendum aurum alio modo	8. Ad ponendum aurum in cartis secundum morem francigenorum		2. Ad ponendum aurum alio modo
5. Ad ponendum aurum alio modo	9. Item ad ponendum aurum		
6. Ad ponendum aurum alio modo	10. Ad ponendum aurum		
7. Ad ponendum aurum alio modo	11. Ad ponendum aurum alio modo		
8. Ad ponendum aurum alio modo	12. Ad ponendum aurum		
9. Ad florendum aurum	13. Ad florendum aurum de zaffrano		3. Ad florendum de zafrano
10. Ad ponendum aurum alio modo	14. Ad ponendum aurum		
11. Ad ponendum aurum alio modo	15. Ad ponendum aurum		
12. Ad faciendum rosam finam	16. Ad faciendum rosam finam	35. Ad faciendum rosam finam	4. Ad faciendum rosam finam
	17. Item ad faciendum rosam	36. Item ad faciendum rosam	
13. Ad faciendum purpureum colorem	18. Ad faciendum purpureum colorem	47. Ad faciendum purpureum colorem	5. Ad faciendum colorem purpureum

[28] Allo stato attuale delle conoscenze, non è possibile proporre un'ipotesi di identificazione dell'autore del *Liber colorum*. BAZZI 1956, p. 286, cita il manoscritto *B* in riferimento al «Liber quartus eiusdem magistri Bernardi Trevirensis in quo tractatur de collis, de maculis et bondis et de conficiendis pellibus». La parola *Trevirensis*, che pare alludere all'alchimista padovano Bernardo Trevisano (1406-1490), non compare in realtà nel codice.

[29] La numerazione delle ricette è di chi scrive.

14. Ad faciendum colorem de brasilli	19. Ad faciendum braxille	48. Ad faciendum brasille	6. Ad faciendum brassille
15. Ad distemperandum brasille	20. Ad distemperandum braxille	49. Ad distemperandum brasille	7. Ad distemperandum braxille
16. Ad molificandum zafaranum	21. Ad molificandum zaffranum		
17. Ad faciendum rosam alio modo	22. Ad faciendum rosam finam	37. Ad idem	8. Ad faciendum rosam finam
18. Ad distemperandum rosam	23. Ad distemperandum rosam	38. Ad distemperandum rosam	9. Ad distemperandum rosam
19. Ad rosam mortificandam	24. Ad faciendum rosam mortuam	39. Ad faciendum rosam mortuam	10. Ad faciendum rosam mortuam
20. Ad faciendum colorem viridem	25. Ad faciendum viridem		11. Ad faciendum colore viridem
	26. Ad faciendum colorem viridem		12. Ad idem
22. Ad distemperandum colorem de verderamo	27. Ad faciendum colorem pulfium de verderamo		15. Ad faciendum colorem pulfium de verderamo
21. Ad faciendum colorem de verderamo	28. Ad distemperandum viridem	50A. [Ad distemperandum viridem]	13. Ad distemperandum viridem
	29. Ad distemperandum viridem alio modo	50. Ad distemperandum viridem alio modo.	14. Item alio modo
	30. Item alio modo	51. Item alio modo	
23. Ad distemperandum laccham	31. Ad distemperandum lacham	111. Ad distemperandum laccham	16. Ad distemperandum lacham
24. Ad distemperandum cynabrium	32. Ad distemperandum sanaprium	93. Ad distemperandum cenaprium	
25. Ad distemperandum azurium			
26. Ad distemperandum azurrum alio modo	33. Ad distemperandum azurum	200. Ad distemperandum azurum	
27. Ad azurium mortificandum	34. Ad faciendum colorem mortuum de azuro	132. Ad faciendum colorem mortuum de azuro	
28. Ad faciendum colorem nigrum	35. Ad faciendum colorem nigrum	113. Ad faciendum colorem nigrum	
29. Ad faciendum colorem capillorum	36. Ad faciendum colorem de capillis	114. Ad faciendum colorem de capillis	
30. Ad faciendum colorem azurum de herba			
31. Ad distemperandum peciam predicti coloris	37. Ad distemperandum peciam azuratam	201. Ad distemperandum peciam azuratam	
32. Ad faciendum colorem pulchrum de rosa	38. Ad faciendum colorem pulfium de rosa	40. Ad faciendum colorem pulcrum de rosa	17. Ad faciendum colorem pulfium de roxa
33. Ad braxille mortificandum 33A. Nota	39. Ad faciendum colorem mortuum de braxilli 40. Nota	73. Ad faciendum colorem mortuum de brasili	
34. Ad faciendum colorem pulcrum de braxilli	41. Ad faciendum colorem pulfium del braxilli	74. Ad faciendum colorem pulcrum de brasilli	18. Ad faciendum colorem pulfium de braxille
	42. Ad distemperandum auripimentum	105. Ad distemperandum auripigmentum	19. Ad distemperandum aurum pigmentum
35. Ad distemperandum auripimentum	43. Ad distemperandum auripimentum rubeum	106. Ad idem	20. Ad distemperandum aurum pigmentum rubeum
36. Ad distemperandum minium	44. Ad distemperandum minium	99. Ad distemperandum minium	
	45. Ad distemperandum minium	100. Item ad distemperandum minium	
	46. Item ad idem alio modo	101. Item alio modo	22. Ad distemperandum minium
	47. Item ad idem alio modo	102. Ad idem	
37. Ad faciendum colorem album	48. Quomodo fit albedo	123. Quomodo fit albedo	23. Quomodo fit albedo
38. Ad faciendum colorem viridem	49. Quomodo fit color viridis	52. Quomodo fit color viridis	
39. Ad faciendum verderamum	50. Ad faciendum verderamum	53. Item ad faciendum verderamum	

	51. Quomodo fit albedo	124. Ad idem	24. Quomodo fit albedo
40. Ad faciendum minium	52. Quomodo fit minium	98. Quomodo fit minium	
41. Ad faciendum cynabrium	53. Quomodo fit sanaprium	92. Quomodo fit cenaprium	
42. Ad faciendum azurum	54. Ad faciendum azurum optimum	179. Ad faciendum azurum optimum	
	55. Ad faciendum bonam incarnaturam graecam	129. Ad faciendum bonam incarnaturam grecham	
	56. Ad faciendum vestes	130. Item	
	57. Ad faciendum aliam bonam incarnaturam	131. Ad faciendum aliam bonam incarnaturam	
43. Ad faciendum colorem viridem alio modo	58. Ad faciendum bonum colorem viridem	56. Quomodo fit color viridis	50. Ad faciendum bonum colorem viridem
44. Ad purpurum faciendam	59. Ad faciendum purpurinam	75. Ad faciendum purpurinam	
	60. Ad faciendum colorem de braxilli ad florendum litteras	76. Ad faciendum colorem de brasilli ad florigendum litteras	
51. Ad extrahendum oleum de carta	61. Quomodo extrahitur oleum	411. Item alio modo extrahitur oleum de carta	
52. Ad ignem extrahendum	62. Quomodo extrahitur ignis	412. Quomodo extrahitur ignis	
53. Ad aquam extrahendam	63. Quomodo extrahitur aqua	413. Aqua sic extrahitur	
54. Ad sepium extrahendum	64. Quomodo extrahitur sepum	414. Quomodo extrahitur sepum	
	65. Lacte lavas stillas […]	415. Lacte lavas stillas […]	

Dal confronto dei testimoni, il *Liber colorum* risulta composto da poco più di cinquanta ricette inerenti la tecnica della miniatura e si presenta con un testo coerente, rigoroso e ben strutturato. È infatti preceduto da un incipit («Incipit liber colorum secundum magistrum Bernardum quomodo debent distemperari et temperari et confici primo de auro et de coloribus qui sunt in isto libro scripti»)[30], nel quale il presunto autore o assemblatore, maestro Bernardo, enuncia chiaramente il contenuto del proprio trattato, seguito da una sorta di autolegittimazione, molto frequente in tale genere di testi[31], in cui conferma la veridicità delle proprie ricette («Quia si bene perpendis utenda omnia vera probabis»). Il fatto che il testo intenda ricondursi a una lunga e autorevole tradizione tecnica sembra deducibile proprio da quest'ultimo passo, chiaramente tratto dal *De coloribus et artibus Romanorum* di Eraclio[32].

Come anticipato, il trattato è invece privo di un vero e proprio explicit, pur presentando una parte finale abbastanza caratterizzata, a cui verranno nel corso della tradizione aggiunte – come si vede chiaramente in *A* – alcune prescrizioni di carattere mnemotecnico, in basso latino e in volgare italiano[33], e altro materiale erratico. Anche *B* riporta le medesime porzioni testuali, sebbene smembrate e ricollocate nel particolare ordinamento del manoscritto di cui si è detto.

Come segnalato dallo stesso titolo del trattato, l'opera illustra, nell'ordine, il modo in cui i pigmenti devono essere stemperati, temperati e confezionati. Con il termine 'stemperamento' (*distemperatio*) è da intendersi la diluizione o macinazione dei pigmenti con un fluido, destinato a realizzare la viscosità finale dell'impasto; con 'temperamento' (*temperatio*) l'addizione di un

[30] *A*, f. 2r.

[31] Per quanto riguarda la problematica dei prologhi nella letteratura tecnico-artistica medievale si veda ROSSI 2008 e il contributo di Sandro Baroni, *Ricettari: struttura del testo e retorica*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

[32] Libro I, proemio, 4: «[…] quae si perpendis, utendo vera probabis» (ERACLIO/GARZYA ROMANO 1996, p. 3).

[33] In proposito si veda il contributo 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».

medium, capace di fissare stabilmente i pigmenti al supporto; con 'confezionamento' (*confectio*) la preparazione degli stessi.

Analogamente a quanto avviene nel caso del coevo *Capitulum de coloribus ad scribendum*[34], anche le prescrizioni di maestro Bernardo descrivono, nella maggior parte dei casi, lo stemperamento e il temperamento dei pigmenti e non la loro preparazione, a significare che le materie prime erano già disponibili, o che l'autore viveva in un ambiente in cui poteva facilmente procurarsele. Il suo interesse, quindi, lontano da ambizioni letterarie o di descrizione sistematica, si concentra innanzitutto sulla messa in opera di pigmenti già pronti, dando per scontata la loro preparazione, mostrando così di appartenere a un orizzonte sociale diverso rispetto a quello più squisitamente altomedievale, dove ormai le specializzazioni e divisioni del lavoro appaiono specifiche e interrelate.

Il testo mostra una logica ben precisa nella distribuzione delle ricette, nonostante alcune rare eccezioni. Le prescrizioni, infatti, sono disposte in un ordine non casuale, con una buona coerenza interna, sebbene i pigmenti non siano presentati, come spesso avviene, secondo il loro valore commerciale: oro, rosa, verde, rosso, azzurro, nero, bianco.

Aprono il trattato tre ricette concernenti l'uso dell'oro, in cui l'autore descrive diverse metodologie di doratura, sempre realizzata attraverso tecniche di applicazione della foglia d'oro, fatta aderire al supporto mediante uno strato preparatorio collante, spesso debolmente colorato (*asisum*). L'autore segue in questo caso uno schema che si potrebbe definire 'enciclopedico', illustrando il modo di porre l'oro secondo tre diverse culture: greca, saracena e francese. In tutti i casi la foglia d'oro è posta su un *asisum* di varia composizione, più o meno coprente e non sempre colorato: nella prima ricetta (I, *Ad ponendum aurum in cartis secundum morem graecorum*) il gesso è mescolato a colla di pergamena, nella seconda (II, *Ad ponendum aurum in cartis secundum morem saracenorum*) a ittiocolla, mentre nella terza (III, *Ad ponendum aurum in cartis secundum morem francigenorum*) è usata una creta bianca (o 'terra dei conciatori'), meno coprente e corposa, stemperata con chiara d'uovo.

Nella seconda prescrizione l'impasto è cromaticamente originato dai materiali utilizzati, a differenza delle altre due, dove alla miscela base sono aggiunti, per dare all'oro una tonalità più calda, gommalacca (*mos graecorum*), bolo armeno oppure ocra (*mos francigenorum*). La prima e la seconda utilizzano come carica il gesso, ossia solfato di calcio, mentre la terza, con buona veridicità rispetto alle giaciture geologiche, agli approvvigionamenti e agli usi della Francia centro-settentrionale, impiega probabilmente una creta fossilifera essenzialmente costituita da carbonato di calcio[35]. Tutti i procedimenti prescrivono poi la brunitura della foglia d'oro mediante pietra dura[36] o dente animale, che permette alla lamina di ottenere una maggior lucentezza e di assumere quindi l'aspetto del metallo lucido.

Seguono quattro ricette presenti soltanto in *Y* e *A*, viste le gravi lacune degli altri due testimoni nelle sezioni di testo relative all'oro. La ricetta IV (*Ad ponendum aurum alio modo*) prescrive che la foglia d'oro sia applicata su una preparazione composta da armoniacolo (cloruro di ammonio) stemperato con urina[37], in modo da renderlo più scorrevole. La

[34] Si veda il contributo di Sandro Baroni, *'Capitulum de coloribus ad scribendum': una trattazione di rubricatura di tradizione sassone*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

[35] Nel testo *creta alba francischa* (creta bianca francese), detta anche *creta pelliparіorum* (creta dei conciatori), probabilmente simile all'attuale 'bianco di Meudon'.

[36] Nella prima ricetta compare il termine *lapis ametista* a indicare una pietra dura con la quale brunire la foglia d'oro, probabilmente identificabile con la pietra ematite. Anche Cennino Cennini nomina più volte una *lapis amatita* (o *amatista, amatisto, amatesto*), secondo THOMPSON 1932 e CENNINI/FREZZATO 2003, p. 76, assimilabile all'ematite, mentre secondo CENNINI/BRUNELLO 1982, p. 21, al diaspro rosso.

[37] È necessario sottolineare che, quando si parla di urina, si intende in genere l'urina despumata o fermentata, ossia privata dell'albumina attraverso l'ebollizione. Frequentemente utilizzata come sostanza alcalinizzante, dall'età classica fino almeno al XVIII secolo è spesso menzionata nei trattati tecnico-artistici, in particolare in relazione all'estrazione e preparazione di coloranti vegetali.

prescrizione V (*Ad ponendum aurum alio modo*) non prevede *asisum* e la foglia d'oro (o d'argento) è applicata direttamente su una preparazione di lattice di fico, frequentemente utilizzato come legante nella pittura a tempera, sia per ritardare l'essiccazione delle tempere stesse, sia per rendere più scorrevole l'applicazione dei colori. La ricetta VI (*Ad ponendum aurum alio modo*) descrive un procedimento sostanzialmente analogo a quello della III, anche se, in questo caso, non è prevista la colorazione rossa data dal bolo armeno ed è impiegata la colla come legante in luogo della chiara d'uovo. La prescrizione VII (*Ad ponendum aurum alio modo*) illustra una preparazione realizzata mescolando gesso (o terra francese) e 'travertino degli spadai'[38], mesticati con colla; alla miscela vanno poi aggiunti un po' di zafferano, per ottenere una tonalità più aranciata, e del miele[39], con funzione plastificante.

L'ottava ricetta (VIII, *Ad florendum aurum de zafrano*) spiega come fiorire l'oro di zafferano[40], ossia come realizzare disegni sopra l'oro mescolando lo zafferano, spesso utilizzato nelle velature o sopra altri colori per la sua caratteristica trasparenza, e la biacca. La miscela trova significato nel creare, attraverso l'addizione del bianco di piombo, un effetto 'velato', destinato a interrompere la lucentezza dell'oro brunito. Segue una prescrizione che descrive come utilizzare lo zafferano (IX, *Ad molificandum zafranum*), prima ammorbidendolo in acqua con della chiara d'uovo e poi stemperandolo con acqua semplice.

Anche le ultime due ricette sull'oro compaiono solo in *Y* e *A*: una (X, *Ad ponendum aurum alio modo*) prescrive che la foglia d'oro sia applicata su una preparazione di 'travertino degli spadai' e gesso, mescolati con acqua di castagne peste[41]; l'altra (XI, *Ad ponendum aurum alio modo*) è sostanzialmente una ripetizione della ricetta III, a eccezione della colorazione, qui non prevista.

Seguono otto prescrizioni riguardanti il colore rosa, ottenuto in tutti i casi dalla raschiatura del legno di brasile (o verzino), poi stemperato con materiali diversi. Nella prima (XII, *Ad faciendum rosam finam*) la limatura di legno di brasile è posta in urina fermentata con allume zuccherino e poi colata attraverso un panno di lino per eliminare le impurità; il composto prevede poi l'aggiunta di biacca, utilizzata per ottenere una tonalità più chiara e coprente, e di acqua gommata con funzione legante, in luogo della più comune chiara d'uovo. La ricetta successiva (XIII, *Item ad faciendum rosam*) è sostanzialmente identica alla precedente, anche se prevede l'utilizzo di 'creta dei conciatori', meno coprente, al posto della biacca, dando così luogo a una tonalità di verzino più trasparente. Nella terza prescrizione (XIV, *Ad faciendum purpureum colorem*) la limatura di legno di brasile è invece unita a chiara d'uovo, allume zuccherino e biacca. Al termine della ricetta l'autore afferma «hoc siccato pone supra dictam confectionem ut superius dictum est», probabilmente a significare che il composto servisse per rinforzare la preparazione descritta nella ricetta precedente e che quindi, per ottenere un colore purpureo, occorresse prima impiegare il rosa e poi rinforzarlo con questa preparazione più cupa e poco coprente.

[38] Si tratta probabilmente di calcina di travertino impiegata come impasto abrasivo dai fabbri. Si ringrazia per i preziosi suggerimenti circa alcuni materiali citati nel trattato il Dott. Thomas Reiser, con il quale è in preparazione l'edizione in lingua tedesca del *Liber colorum*.

[39] Utilizzato frequentemente come fluidificante e ammorbidente, il miele permetteva ai colori di mantenere una certa umidità, evitando così eventuali screpolature dei dipinti causata da un eccessivo essiccamento dei leganti. Era necessario, però, non eccedere nel quantitativo, per non rischiare che il colore risultasse eccessivamente vischioso. Nel *De arte illuminandi*, ad esempio, si raccomanda di scegliere attentamente la giusta quantità di miele per evitare che la preparazione si rovini (*DE ARTE ILLUMINANDI*/BRUNELLO 1992, p. 84). Riguardo a quest'opera si veda anche PASQUALETTI 2009, che ha individuato un ulteriore testimone del testo presso l'Archivio di Stato dell'Aquila (ms. S.57, XV secolo).

[40] Noto fin dall'antichità, lo zafferano è stato largamente impiegato nella tecnica della miniatura, sia per dipingere in giallo che per ravvivare o imitare le dorature.

[41] L'acqua di castagne peste è qui detta *machi* o *mach*. La parola sembra essere propria del dialetto lombardo, a indicare le castagne secche o castagne bianche, ovvero una sospensione amidacea.

Le due prescrizioni seguenti riguardano la preparazione e lo stemperamento del brasile (XV, *Ad faciendum braxille* e XVI, *Ad distemperandum braxille*): la corteccia di brasile ridotta in polvere è prima mescolata a chiara d'uovo e allume glaciale[42], e poi stemperata con acqua di pozzo e acqua di zucchero candito[43]. Qui l'autore precisa che «hoc fit secundum morem nostrum».

Seguono altre due ricette che descrivono, in un ordine rigoroso, come ottenere (*ad faciendum*) e come stemperare (*ad distemperandum*) il rosa. Una (XVII, *Ad faciendum rosa finam*) contiene un procedimento simile a quello della prima, anche se, per ottenere un colore meno corposo, è usata calcina di travertino al posto della biacca[44]; l'altra (XVIII, *Ad distemperandum rosam*) spiega invece come stemperare il rosa macinandolo con gomma arabica e acqua, in modo da conferire al colore una particolare trasparenza. La sezione di ricette dedicate al colore rosa si chiude con un procedimento che spiega come ottenere un rosa smorto (XIX, *Ad faciendum rosam mortuam*) stemperandolo con biacca, gomma arabica e acqua.

Troviamo poi nove ricette inerenti il colore verde. Nella prima (XX, *Ad faciendum colorem viridem*) questo è ottenuto macinando orpimento e indaco di Baghdad con chiara d'uovo e gomma arabica, secondo un procedimento ancora oggi utilizzato, che prevede di miscelare un pigmento minerale (in questo caso, orpimento) con un colorante vegetale (qui indaco), che serva a 'smaltare' la massa amorfa del pigmento. Le successive quattro prescrizioni riguardano lo stemperamento del verderame: nella prima (XXI, *Ad faciendum colorem viridem*) al verderame, macinato con aceto bianco, è aggiunto il succo della portulaca o porcellana selvatica; nella seconda (XXII, *Ad distemperandum viridem*) il pigmento, macinato con aceto, è unito a succo di foglie di ruta[45] e gomma; nella terza (XXIII, *Ad distemperandum viridem alio modo*) è mescolato a succo di iris[46]; infine nella quarta (XXIV, *Ad faciendum colorem pulchrum de verderamo*) il colore di verderame – «ut superius dictum est» – è mescolato alla biacca per aumentarne la corposità e stemperato ancora con aceto bianco[47]. Segue una prescrizione testimoniata solamente da *A* e *B* (XXV, *Item alio modo*), che descrive un procedimento sostanzialmente identico a quello della XX, anche se qui la miscela di orpimento e indaco è macinata solo con chiara d'uovo e senza gomma arabica. La ricetta successiva (XXVI, *Quomodo fit color viridis*) prescrive di macinare con acqua gommata della terra verde, la cui migliore qualità è secondo l'autore reperibile, insieme all'orpimento, sul 'monte Galde'[48]. La prescrizione XXVII (*Ad faciendum verderamum*) spiega la preparazione del verderame, descrivendo un procedimento piuttosto frequente nei trattati

42 Probabilmente sinonimo di 'allume di rocca', detto anche 'allume glassar' (TESTI 1980, p. 33).

43 Per *aqua candri* si veda *DE ARTE ILLUMINANDI*/BRUNELLO 1992, p. 44: «*candi*: questo vocabolo, come l'altro termine medievale *candium*, che serviva ad indicare un tipo di zucchero depurato, ha fatto credere a molti che esso traesse il suo nome dall'isola di Candia, dove effettivamente nel Trecento esisteva la coltura della canna da zucchero. In realtà, invece, *candi* viene dal sanscrito *kanda* che in tempi diversi servì ad indicare una specie di sciroppo più o meno denso oppure anche un tipo di zucchero solido e cristallino, molto prima che lo zucchero giungesse nell'area mediterranea. *Kanda* passò poi all'arabo sotto la forma *qand* donde è poi venuto *candi*, per indicare uno zucchero depurato, attraverso le forme del latino medievale *candum*, *cantium*, *condium* e *conditum*». Anche nel *Libro dell'arte* Cennini parla di *canti*, indicando con questo termine lo zucchero candito (CENNINI/FREZZATO 2003, cap. CLVII, p. 179).

44 La miscela deve essere colata all'interno di un mattone, come testimoniato anche nel *DE ARTE ILLUMINANDI*/BRUNELLO 1992, cap. XI, p. 77.

45 *Ruta Graveolens*, il cui succo era frequentemente utilizzato per macinare e stemperare il verderame.

46 *Zuco glazoli* corrispondente al *sucus gladioli* (estratto di fiori di ireos o iris) è descritto nel *DE ARTE ILLUMINANDI*/BRUNELLO 1992, cap. X, p. 69, sostanza colorante spesso utilizzata nella miniatura e dalla quale si ottiene il cosiddetto 'verde dei gigli azzurrini'.

47 Cennino Cennini sconsiglia di unire il verderame e la biacca, definendoli «inimici mortali» (CENNINI/FREZZATO 2003, cap. LVI, p. 101), ma sembra che non siano mai stati notati gli effetti negativi di tale incompatibilità e, anzi, i due pigmenti erano frequentemente impiegati unitamente, soprattutto per aumentare la corposità e la capacità coprente del verderame (KÜHN 1970).

48 Potrebbe forse trattarsi di un riferimento al monte Baldo, vicino a Verona, dove si trovava la migliore qualità di terra verde, la celadonite (per questo detta anche 'terra di Verona').

tecnici, anche se il verderame è spesso chiamato con nomi diversi. Il pigmento è ottenuto facendo reagire lastre di rame con acido acetico (in questo caso non menzionato) all'interno di un contenitore, che è necessario poi porre al caldo per diversi giorni sotto a letame. L'ultima ricetta relativa al verde (XXVIII, *Ad faciendum bonum colorem viridem*) illustra infine come ottenere un buon verde mescolando azzurrite e zafferano, e stemperandoli poi con aceto[49].

Seguono una ricetta per stemperare la lacca[50] (XXIX, *Ad distemperandum laccham*) con acqua gommata, una per preparare artificialmente il cinabro con mercurio e zolfo (XXX, *Quomodo fit cinabrium*), secondo un procedimento ampiamente diffuso nella letteratura tecnico-artistica, e una prescrizione (XXXI, *Ad distemperandum cinabrium*) che spiega come stemperare il cinabro macinandolo con albume d'uovo. Quest'ultima ricetta riporta alcuni consigli pratici, che sembrano però essere verosimilmente delle glosse: il testo precisa infatti che, per evitare che il cinabro faccia la schiuma, occorre aggiungervi un po' di cerume delle orecchie; che per scacciare le mosche dal colore, è necessario porvi una piccola quantità di mirra; infine, che per ottenere un colore migliore, è preferibile stemperarlo con rosso d'uovo.

Cinque sono le ricette relative all'azzurro. La prima (XXXII, *Ad distemperandum azurum*) descrive lo stemperamento dell'azzurrite con acqua gommata; la seconda (XXXIII, *Ad distemperandum azurum alio modo*) descrive, con tutta probabilità, la purificazione dell'azzurro oltremare mediante liscivia[51] e il suo stemperamento con albume d'uovo o acqua gommata; la terza (XXXIV, *Ad faciendum colorem mortuum de azuro*) spiega come 'smorzare' il colore aggiungendovi della lacca e stemperandolo poi con acqua di gomma arabica; la quarta (XXXVII, *Ad faciendum colorem azurum de herba*) descrive la preparazione della pezzuola colorata secondo un procedimento largamente utilizzato dai miniatori, che prevede l'impiego di ritagli di tessuto di lino bianco intrisi di un colorante vegetale[52]; infine l'ultima (XXXVIII, *Ad distemperandum peciam praedicti coloris*) riguarda lo stemperamento del colore della pezzuola colorata.

La prescrizione XXXV (*Ad faciendum colorem nigrum*), come la successiva probabilmente fuori posto, spiega come ottenere un nero di lampada, facendo bruciare l'olio di lino all'interno di una lucerna e posizionandovi sopra un bacile, dal quale verrà poi raccolta la fuliggine. Il nerofumo così ottenuto deve essere lasciato seccare con acqua gommata e stemperato con acqua. In caso di perfetta combustione, il risultato è un nero intenso, vellutato

[49] L'azzurrite era spesso utilizzata in miscela con altri colori per preparare verdi (con l'aggiunta di gialli) o viola (con lacche rosse).

[50] Probabilmente si intende qui la lacca di *kermes*.

[51] Il lapislazzuli, infatti, presenta componenti diverse e, proprio per questo, non era sufficiente macinarlo semplicemente con acqua, ma era necessario un processo di depurazione. Nei trattati tecnico-artistici sono descritti procedimenti diversi, più o meno complessi, ma tutti hanno in comune la liscivia, con la quale l'azzurro doveva essere più volte lavato. Nel *De arte illuminandi*, ad esempio, l'azzurro oltremare è macinato con acqua comune o con liscivia e lavato più volte; una volta secco, è ridotto in polvere e filtrato attraverso un panno di lino. Per poter essere utilizzato, è poi stemperato con albume d'uovo o acqua gommata, esattamente come avviene in questa prescrizione di maestro Bernardo (*DE ARTE ILLUMINANDI*/BRUNELLO 1992, cap. XIX, p. 105). Cennini, invece, raccogliendo una tradizione testuale di cui si possono evincere i tratti salienti nel contributo di Micaela Mander, *'Pastellus fit isto modo': una trattazione legata all'azzurro oltremare*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte», che descrive dettagliatamente un procedimento più complesso, basato sull'impiego del 'pastello': la polvere di lapislazzuli è inglobata in una miscela (il 'pastello', appunto) composta da cera d'api, resine e oli, che è poi posta nella liscivia in modo che il pigmento migri alla soluzione, mentre le impurità rimangano imprigionate nel 'pastello' (CENNINI/FREZZATO 2003, cap. LXII, pp. 103-107).

[52] La ricetta descrive un procedimento simile a quello del *De arte illuminandi* riguardante l'azzurro vegetale ricavato dal tornasole (*DE ARTE ILLUMINANDI*/BRUNELLO 1992, cap. IX, pp. 62-65). Il testo, però, parla di *herba fullonum*, da intendersi secondo Brunello (*Ivi*, p. 40) come 'erba dei tintori', ossia robbia, dalla quale si ricava un estratto di colore giallo (e non azzurro) con il quale è possibile tingere in rosso. È più probabile che in questo caso il termine si riferisca alla *gentiana cruciata*, come indicato nel *DIZIONARIO DELLE SCIENZE NATURALI* 1840, X, p. 723: «Erba dei lanajoli. Il Brunsfels antico autore cita e figura sotto i nomi di *herba fullonum* e di *herba saponaria*, la *gentiana cruciata*, probabilmente perché fu creduto che una tal pianta potesse digrassare le lane».

e piuttosto coprente; al contrario, se vi restano residui incombusti, il nero presenta un tono tendente al bruno. Segue una ricetta (XXXVI, *Ad faciendum colorem capillorum*) che descrive come dipingere le capigliature delle figure utilizzando il nero – probabilmente il nero di lampada descritto precedentemente – e il minio, macinati con acqua gommata e stemperati con acqua semplice.

Troviamo poi altre tre prescrizioni relative al rosa (XXXIX, *Ad faciendum colorem pulchrum de rosa,* XL, *Ad faciendum colorem mortumm de braxilli* e XLI, *Ad faciendum colorem pulchrum de braxilli*). Se a prima vista potrebbero apparire fuori posto, in realtà la loro collocazione a seguito delle ricette inerenti l'azzurro è rigorosa, poiché prevedono che il colore rosa sia mescolato con azzurro e biacca, in modo da ottenere una tonalità più violacea e coprente.

Seguono due ricette per stemperare l'orpimento: in una (XLII, *Ad distemperandum auripigmentum*) il pigmento, ridotto in polvere, è stemperato con chiara d'uovo, mentre nell'altra (XLIII, *Ad distemperandum auripigmentum rubeum*) l'orpimento rosso è prima macinato con la chiara e poi stemperato con rosso d'uovo.

La prescrizione XLIV (*Quomodo fit minium*), che descrive la preparazione artificiale del minio, è incompleta poiché prescrive di mettere in un vasetto di vetro biacca, creta e sterco equino senza specificare che in realtà il letame e la creta servano per rivestire l'ampolla in modo da ridurre i rischi di rottura, come indicato correttamente, invece, alla ricetta XXX. Seguono due ricette (XLV e XLVI, *Ad distemperandum minium*) per lo stemperamento del minio: nella prima il pigmento è macinato con chiara d'uovo con l'aggiunta, se necessario, di cerume come antischiumogeno. In questo caso l'autore fornisce un'ulteriore precisazione sull'utilizzo di questo colore, che definisce particolarmente adatto alla realizzazione di particolari, come i fiori e i profili delle vesti. La seconda ricetta, invece, prescrive di macinare il minio con acqua gommata, che conferisce al colore una bella trasparenza, e di stemperarlo poi con acqua semplice[53].

Le due prescrizioni successive (XLVII e XLVIII, *Quomodo fit albedo*), sia in *A* che in *B*, sono poste in successione alle due precedenti sullo stemperamento del minio e intitolate *Item ad idem alio modo*/*Item alio modo*, mentre in *E* la prima di queste è intitolata *Ad distemperandum minium*. In realtà entrambe non riguardano più il minio ma lo stemperamento della biacca, e andrebbero probabilmente messe in relazione con le due ricette successive relative alla preparazione del bianco. La seconda, tra l'altro, sembra essere una glossa, nella quale l'autore afferma: «Et nota quod semper debes tenere omnes colores plus purificatos et nitidos quam potes».

Le due ricette seguenti riguardano il bianco: la prima (XLIX, *Quomodo fit albedo*) spiega come ottenere un bianco macinando gusci d'uovo precedentemente riscaldati in una fornace e quindi calcinati[54]; la seconda (L, *Quomodo fit albedo*) descrive invece il procedimento per realizzare la biacca, il bianco maggiormente utilizzato in miniatura per la sua notevole capacità coprente[55].

[53] Le prescrizioni XXVI, XXVII, XXVIII relative al verde, la XXX sul cinabro e la XLIV sul minio, peraltro assenti in *E* (ad eccezione della XXVIII), sono collocate in un ordine differente in *Y* e *A*, presumibilmente a causa di un errore nella *consecutio* delle ricette già presente nell'antigrafo, in corrispondenza delle ricette sul verde e sul rosso. In proposito, si vedano le note all'edizione critica.

[54] Nel corso del Medioevo, a causa della scarsa stabilità della biacca – soprattutto in miscela con alcuni pigmenti, come il verderame, l'orpimento e il cinabro – furono introdotti numerosi pigmenti bianchi, in realtà utilizzati più raramente, come il bianco d'ostrica, il bianco di corna di cervo, il bianco d'ossa e, appunto, il bianco di gusci d'uova.

[55] Pur con leggere varianti, generalmente sono due i procedimenti descritti fin dall'antichità classica per la realizzazione della biacca (o cerussa): il primo consiste nel sospendere le lamine di piombo su un vaso contenente aceto forte, mentre il secondo, corrispondente a quello descritto da maestro Bernardo, consiste nell'immergere le lamine di piombo in un vaso contenente aceto e mantenuto chiuso per diversi giorni.

Troviamo infine una prescrizione (LI, *Ad faciendum azurum optimum*) per la preparazione dell'azzurro d'argento[56], seguita da tre ricette (LII, *Ad faciendum bonam incarnaturam graecam*; LIII, *Ad faciendum vestes*; LIV, *Ad faciendum aliam bonam incarnaturam*) che descrivono il modo di eseguire incarnati e dipingere le vesti alle figure[57].

Questa porzione di testo è seguita da due ultime ricette la cui appartenenza al nostro trattato rimane dubbia. È il caso della prescrizione che descrive la preparazione della porporina (LV, *Ad faciendum purpurinam*), presente in un solo ramo di trasmissione (*Y*, *A*, *B*), corrotta (in tutti i testimoni è incompleta, poiché mancante dello zolfo, componente essenziale alla formazione del solfuro di stagno) e diversa dalle altre quanto a struttura (ad esempio, è l'unica ricetta che riporta precise specificazioni di quantità dei materiali utilizzati) e linguaggio. La ricetta è tra l'altro erroneamente interpretata in *Y*, dove si parla di un 'colore purpureo', e in *B*, che la inserisce nel gruppo tematico relativo al colore rosa. L'ultima ricetta (LVI, *Ad faciendum colorem de braxilli ad florendum litteras*), testimoniata solamente da *A* e *B*, descrive ancora come preparare il brasile 'per fiorire le lettere', mescolandolo al cinabro e stemperandolo con chiara d'uovo.

Poiché il trattato di maestro Bernardo è verosimilmente giunto a noi incompleto e privo di un vero e proprio explicit, non è possibile stabilirne con certezza i contorni nella parte finale. È più probabile tuttavia che l'opera si chiudesse con le ricette relative agli incarnati e che quindi queste ultime due prescrizioni siano da considerarsi come ricette aggregatesi al testo nel corso della tradizione.

4. Analisi e datazione del trattato

Il *Liber colorum* presenta tutte le caratteristiche della tipologia dei 'trattati di miniatura'[58], mostrando una discreta estensione e comprendendo una gamma cromatica piuttosto ampia, con impiego di diversi leganti, oltre a prescrizioni per dorature e per l'esecuzione di incarnati e altri dettagli pittorici.

Come spesso avviene in questo genere di letteratura, l'opera è principalmente il risultato dell'assemblaggio di ricette ricavate da altre fonti, cui possono eventualmente mescolarsi prescrizioni redatte di propria mano dall'assemblatore. A ben guardare, tuttavia, possiamo in questo caso definire quest'ultimo come 'autore' del testo, poiché vi si scorge la presenza di un'unica figura che sviluppa la narrazione. Che si tratti, insomma, di prescrizioni 'di prima mano' o di ricette già esistenti su cui sono stati operati interventi redazionali, derivati dall'esperienza diretta o indiretta dei procedimenti descritti, il testo si presenta in ogni caso come il risultato di un'attività di ordine letterario originale e rispondente a una precisa intenzionalità.

L'opera mostra una notevole uniformità dal punto di vista letterario, linguistico e contenutistico.

---

[56] Ampiamente diffuso nella trattatistica tecnico-artistica medievale, l'azzurro d'argento era verosimilmente ottenuto da lamine d'argento contenenti impurità di rame trattate con aceto, facendo quindi parte «di una serie di composti di rame artificiali verdi-azzurri – acetati, cloruri, solfati – di scarsa stabilità e di difficile individuazione mediante analisi chimiche» (BENSI 2009, p. 172). Sulla questione si veda ORNA–LOW–JULIAN 1980.

[57] In *A* seguono quattro ricette, che forniscono consigli pratici per eliminare l'olio, il fuoco, l'acqua e il grasso dalla carta, presenti anche in *Y* e *B* in diversa posizione e nel trattato *Liber de coloribus qui ponuntur in carta* (Torino, Biblioteca Nazionale, ms. 1195; in proposito, si veda CAPROTTI 2008, e il contributo di Gaia Caprotti, *Il 'Liber de coloribus qui ponuntur in carta'*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte»).

[58] 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».

Pur con alcune eccezioni[59], le ricette presentano in genere forme molto simili tra loro: sempre introdotte dal verbo *accipe*, la loro struttura è piuttosto semplice, essendo basata sulla tipica combinazione di due elementi che vanno a formare un composto[60]. Per quanto riguarda le indicazioni di quantità, nella maggior parte dei casi compaiono diciture generiche, come *modicum de*, *unum paucum*, *tantum quantum sufficiat*, *tantum quantum vis*; più rari sono riferimenti di tipo proporzionale, quali *duae partes sint* [...] *et una parte sit* [...], *unum quartum de*; solo in due prescrizioni appaiono indicazioni dettagliate (*5 libras* e *mediam unciam*). Frequenti sono invece le specificazioni di tempo, quali *per diem et noctem unam*, *per tres dies*, *per dies triginta*, che a volte ragionevolmente differiscono a seconda della stagione (*in aestate/in hieme*).

I titoli possono invece essere distinti in quattro tipologie: *ad ponendum* per le ricette sull'oro; *quomodo fit* per le prescrizioni sul bianco, sul minio, sul cinabro e sulla terra verde; *ad faciendum* e *ad distemperandum* per tutte le altre (con le uniche eccezioni delle ricette *Ad florendum aurum de zaffrano* e *Ad molificandum zaffranum*).

Le ricette non presentano quindi sostanziali variazioni formali e mostrano anzi elementi comuni e ripetitivi[61], oltre ad alcuni rimandi interni[62].

Come si è detto, l'interesse dell'opera è quella di fornire indicazioni sulla preparazione dei pigmenti e, soprattutto, sulla loro messa in opera, ossia su come questi debbano essere stemperati per potere essere impiegati nella decorazione del libro[63]. Questa intenzionalità si riflette nella struttura stessa delle ricette, che nella maggior parte dei casi si concludono con la formula *quando volueris/vis distemperare/operari, distempera cum* […]*/semper debes distemperare cum* […][64].

Anche i materiali impiegati si ripetono, con le medesime denominazioni: ad esempio, *colla cartarum*, *creta* o *terra francischa* o *pelliparіorum*, *tautinum/tavertinum spatariorum*, *endegum/endecum bagades/de bagadea*.

Non sono invece molti gli elementi in grado di aiutarci a collocare geograficamente e cronologicamente il trattato, per il quale era stata precedentemente proposta una datazione alla metà del XIII secolo[65], oggi ripresa con maggiori cautele.

Scritto interamente in un latino corrente e abbastanza fluido, nel testo è tuttavia riscontrabile una certa oscillazione della lingua tra lemmi propri del latino medievale e forme ormai chiaramente volgari[66]. Alcuni piccoli indizi permettono di ipotizzare come zona geografica di provenienza del trattato l'area lombardo-veneta, trovando quindi corrispondenza con l'origine di almeno due dei codici che lo conservano: ci si riferisce in particolare al termine *machi* (ric. X), che dovrebbe indicare le castagne secche o castagne bianche nel dialetto lombardo, al verbo *strucare* (o *struchare*)[67], diffuso nei dialetti veneti (anche se non esclusivamente) nel significato di 'stringere, premere, spremere, strizzare'[68], e il probabile riferimento al monte Baldo, vicino a Verona (ric. XXVI).

Dal punto di vista contenutistico, le ricette del *Liber colorum* rivelano un particolare interesse per l'esecuzione di dorature (dieci ricette), per le varie lavorazioni del legno di brasile

[59] Si vedano, ad esempio, le ricette XXVI e XXVII sul verde.
[60] Sulla struttura delle ricette di carattere tecnico-artistico si vedano BARONI 1996; TOLAINI 1996.
[61] Ad esempio, molte delle ricette sull'oro presentano la formula *Hoc siccato/siccata, poli/flaa/rade* oppure *scribe/pone in carta ubi vis ponere/debe esse aurum*.
[62] Ad esempio, «distempera ut superius dictum est» alla ricetta XIII; «accipe colorem factum de verderame ut superius dictum est» alla ricetta XXIV.
[63] L'oggetto specifico del trattato era chiaro anche al copista di Pinelli che nel foglio di guardia anteriore, in riferimento al titolo dell'opera, annota «Trattato per mescere i colori seu Liber colorum».
[64] Ricette XII-XIII, XVI, XVIII-XXII, XXIV, XXVIII, XXXIV-XXXVI, XXXIX-XLI, XLVI- XLVII.
[65] TRAVAGLIO 2008.
[66] Ad esempio, *zafrano*, *zucharinum*, *rosumo ovi*, *mazolo*, *blancum*, *brunetum*, *blacha*.
[67] Se il termine *machi* è tuttavia testimoniato dai soli codici *Y* (*mach*) e *A*, poiché la ricetta X è assente negli altri manoscritti, il verbo *strucare* è invece presente in entrambi i rami della tradizione.
[68] Si veda ad esempio il *VOCABOLARIO VENEZIANO* 1796.

(undici ricette) e per la preparazione del colore verde (nove ricette), mentre solo cinque prescrizioni riguardano il colore rosso (due ricette per il cinabro, tre per il minio) e sei l'azzurro. Quest'ultimo colore, in particolare, è citato con nomenclature oscillanti e poco determinate: tralasciando la preparazione della pezzuola colorata (ric. XXXVII-XXXVIII), nella ricetta XXXIII, che verosimilmente descrive la purificazione dell'oltremare mediante liscivia, il pigmento è indicato semplicemente come *azurum*, così come avviene nella prescrizione precedente e in quella successiva, riguardante la preparazione di un colore *mortuum de azuro*, nella ricetta sull'azzurro d'argento (LI) e nelle ricette relative alla preparazione di una tonalità più violacea di rosa (XXXIX e XLI). Soltanto una volta compare un aggettivo connesso a questo colore, con l'indicazione *azurum nostranum* (XXVIII).

Questa scarsa attenzione per l'azzurro pone il *Liber colorum* in una posizione non lontana da quella di alcuni dei trattati di miniatura noti. Se il trecentesco *De arte illuminandi* tratta diffusamente, oltre che degli azzurri ottenuti mediante la miscela di indaco e biacca o di origine vegetale, degli azzurri minerali – azzurrite e lazurite – con le rispettive nomenclature (*ultramarinum*, *azurum de Alamania*), lo *Scripta colorum*, databile alla fine del XIII secolo, menziona l'azzurrite e il lapislazzuli, descrivendo i due procedimenti di purificazione mediante liscivia e 'pastello' e indicandoli rispettivamente come *azurum nostranum* o *de Toscana* e *lapis lazuli*[69]. Nel *Liber de coloribus qui ponuntur in carta*, datato alla seconda metà del Duecento, compare invece la generica indicazione *azurum* (f. 80v), riferibile probabilmente all'oltremare e alla sua purificazione con liscivia.

Le ricette sull'azzurro del *Liber colorum* paiono quindi posizionarsi in un momento precedente sia all'uso di più sofisticati procedimenti di purificazione della lazulite con impasti di resine naturali, olio e cera ('pastello'), la cui prima testimonianza nella letteratura tecnico-artistica sembra costituita proprio dallo *Scripta colorum*[70], sia alla più ampia diffusione dell'azzurrite, che solo dalla seconda metà del Duecento, con la scoperta delle miniere di Sassonia, comparirà con il nome di 'azzurro della Magna' (o 'd'Alemania, teutonico, oltremontano'). Anteriormente il minerale nativo carbonato basico di rame era detto 'italico' o 'nostrano', ed è proprio così che ancora viene chiamato nel *Liber colorum*[71].

Anche la ricetta per la preparazione dell'azzurro d'argento, per quanto diffusa in numerosi ricettari miscellanei successivi, grazie soprattutto all'autorevolezza conferitale dalla tradizione di Alberto Magno – a cui il procedimento è spesso tardivamente attribuito – accosta il *Liber colorum* alla trattatistica anteriore al XIV secolo, come il *De coloribus et mixtionibus* (o *DCM*)[72] e lo *Scripta colorum*[73], mentre questa preparazione è appena menziona nel più tardo *De arte illuminandi*[74] e non compare nemmeno nel *Libro dell'arte* di Cennini.

[69] TOLAINI 1995, p. 52, ric. 9-10.
[70] BENSI 2009 p. 170.
[71] Come si è visto, anche nel duecentesco *Scripta colorum* si parla di 'azzurro nostrano' o 'azzurro toscano', dalle miniere di Massa Marittima da cui era ricavato.
[72] Ad esempio, Corning, Museum of Glass, ms. Phillipps 3715, f. 1r-v, *De lazorio*. È in preparazione uno studio del *DCM* da parte di chi scrive e di Paola Borea d'Olmo, con edizione critica del testo.
[73] Lucca, Biblioteca Comunale, ms. 1075, *Scripta colorum*, ric. 6 (TOLAINI 1995, p. 52). Procedimenti per la preparazione dell'azzurro d'argento e la purificazione dell'azzurro oltremare mediante liscivia sono contenuti anche nel *Livro de como se fazem as cores* (Parma, Biblioteca Palatina, ms. 1959, ff. 1-20), a lungo datato alla seconda metà del XIII secolo. Studi recenti hanno invece proposto una nuova datazione del trattato, che sarebbe stato composto nel XV secolo (CRUZ–AFONSO 2008; AFONSO 2010; VILLELA-PETIT 2011; CRUZ–AFONSO–MATOS 2013.
[74] Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. XII.E.27, *DE ARTE ILLUMINANDI*/BRUNELLO, cap. IX p. 62.

5. Criteri di edizione del testo

Si presenta a seguito una nuova edizione del testo del *Liber colorum*, basata sulla collazione dei quattro testimoni dell'opera e su una revisione di quella precedentemente pubblicata[75].

Nella parte metodologica posta in apertura a questo volume si è visto come, nel caso di ricette di carattere tecnico-artistico e del riordino filologico di testi tramandati da più testimoni, occorra porre particolare attenzione a due distinte problematiche: da una parte, la *consecutio* del testo, ossia la corretta processione delle prescrizioni; dall'altra, il contenuto di ogni ricetta e il problema del miglior testo tradito. Nei ricettari, infatti, non è immediata l'individuazione di spostamenti di ampie porzioni di testo, poiché l'unità letteraria costituita dalla ricetta non consente facilmente di rilevare eventuali sfalsamenti o slittamenti di porzioni testuali, che sono in genere determinati da perdita o spostamento in fase di legatura di singoli fogli o fascicoli. Tuttavia, lo spostamento della *consecutio* di ricette e, quindi, un allontanamento dalla strutturazione voluta dall'autore, o tramandata in una più alta fase della tradizione, non necessariamente implica che il testo delle singole prescrizioni nel testimone in questione sia qualitativamente tra i migliori o peggiori.

Anche nel caso del *Liber colorum* si pone in modo distinto il problema della ricostruzione della migliore *consecutio* e quello del miglior testo o, quantomeno, del più prossimo avvicinamento alla lezione dell'autore.

I codici collazionati risultano classificabili in due famiglie, α e β, la prima rappresentata da *Y*, *A* e *B*, la seconda dal solo *E*, la cui definizione avviene in base a errori e particolarità di ciascuna.

Entrambe le famiglie riportano un errore di corrispondenza tra titolo e contenuto alla ricetta XLVII, che in realtà non si riferisce al minio ma allo stemperamento della biacca. L'ascendenza dei due rami di tradizione da un credibile archetipo comune (ω) sembra confermarsi anche nell'errore, variamente interpretato, presente alla prescrizione XXIV, *Ad faciendum colorem pulchrum de verderamo*: mentre *A* riporta *et pone in coclea* (scil. *in carta*) *ubi vis cum penello*, *E*, dinnanzi al medesimo periodo, risolve l'incongruenza con un'evidente espunzione. Anche l'insolita dizione presente in entrambi i rami della tradizione *aqua candri* (ric. XVI; in *Y* e *A canderi*) per *aqua candi* e le prescrizioni XXII-XXIV disposte nella corretta *consecutio* solamente in *Y* ed *E* rafforzano l'idea della comune discendenza.

5.1. Principali errori e particolarità di α e β

- α contiene l'incipit del trattato, assente invece in β;
- α contiene i riferimenti alla doratura secondo l'uso greco, saraceno e francese (ric. I-III), assenti invece in β;
- α aggrega al *Liber colorum* prescrizioni sulla pulitura della carta, assenti in β;
- ric. LV: α presenta una caduta di testo (zolfo);
- ric. XL: α presenta una nota sulla quantità di pigmento da stemperare;
- β non presenta le ricette II, IV-VII, IX-XI, XIII, XXI, XXV-XXVII, XXX-XXXVIII, XL, XLIV-XLVI, XLVIII, LI-LVI;
- ric. I: β presenta l'errore *blache* in luogo di *lachae* e omette *cum lapide ametiste* e *vel ursi*;
- ric. XIX: β porta «quando vis operare cum digito tuuo frange vel distempera»;
- comune uso del polisindeto in α contro β, che predilige invece l'asindeto;

[75] TRAVAGLIO 2008.

- comune uso dell'aggettivo premesso al sostantivo in α al contrario di β, che presenta in genere il sostantivo prima dell'aggettivo;
- comune uso del raddoppiamento di consonanti in α contro lo scempiamento che vige in β (ad esempio, *zaffrano/zafrano*, *blaccha/blaca-blacha*, *terre/tere*, *cultello/cultelo*, *occrea/ocrea*);
- comune uso della forma passiva *operari* in α contro la forma attiva *operare* di β;
- comune uso di *permitte* in α in luogo di *dimitte* utilizzato da β.

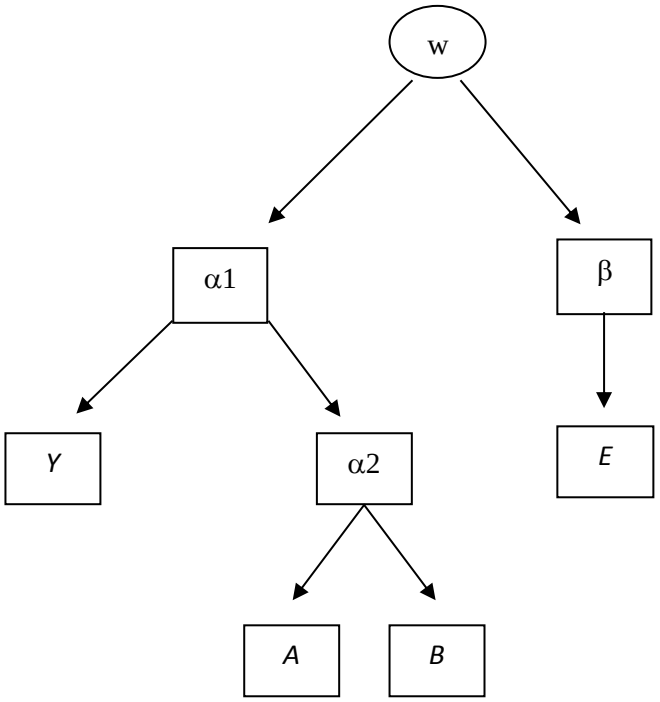
La famiglia α è suddivisibile in due rami. Il primo è costituito da *Y*, che si caratterizza per:

- incipit con varianti proprie;
- due prescrizioni in più sul colore azzurro (ric. XXXII e XXXVII);
- mancanza delle ricette XIII, XXI, XXIII, XXXV, XLII, XLVI-XLVIII, L, LII-LIV;
- incertezza nella copia di alcuni termini tecnici, come *cucarinum/zucharinum*, *endicho ele vaga dea/endicho bagades*;
- uniformità nei titoli (*ad ponendum/ad faciendum/ad distemperandum*);
- utilizzo di *parum* in luogo di *modicum*;
- ric. II: omette «hoc siccata iterum pone et permitte siccare»;
- ric. VII: porta l'errore *vinum* in luogo di *unum*;
- ric. XXVI: porta *quod de terra est*;
- ric. XLIX: porta *tere* in luogo di *terreo*;
- ric. LV: porta *purpureum* in luogo di *aureum*;
- ric. VII, X, XVII: porta *tavertinum* in luogo di *tautinum*.

Il secondo ramo della famiglia α fa capo a un manoscritto α2, dal quale dipendono *A* e *B* e che si caratterizza per:

- incipit con indicazione del titolo *Liber colorum* e riferimento a maestro Bernardo;
- presenza delle ricette XIII, XXV, XLVI, XLVIII, LII-LIV, LVI;
- inserimento al termine del testo di *Liber colorum* di formule mnemotecniche sulla preparazione di inchiostri;
- ric. VII: caduta di testo («et permitte siccare […] pone aurum»);
- ric. X: caduta di testo («et permitte […] aurum»);
- ric. XII: porta «tantum in aqua desupra/quod desupra veniat» in luogo di «tantum ut aqua desuper veniat»;
- ric. XVII: porta «paraside de terra vitrea/vitreata» in luogo di «paraside vitriata»;
- ric. XXVI: porta «quia de terra terresti/terrestri» in luogo di «quod de terra est»;
- ric. XXX: omette «sit argentum vivum» e porta deinde accipe cretam de stercore equorum et misce insimul et involve circa ampulam»;
- ric. XXXI: porta l'errore *succum* in luogo di *seccum*.

Volendo quindi rappresentare visivamente la relazione tra i testimoni, è possibile disegnare il seguente *stemma codicum*:



La fase più alta della tradizione è ricostruibile qualora si ottenga il consenso di almeno due testimoni appartenenti a entrambi i rami; la lezione rimane invece incerta qualora avvenga consenso tra *Y*, *A* e *B* contro *E* o anche quando tutti e quattro i testimoni mostrino divergenza.

In queste condizioni l'impossibilità di una scelta meccanica della lezione è abbastanza frequente, anche in considerazione della caduta nell'uno o nell'altro dei testimoni di parte di testo e della generale scarsa incidenza di errori e particolarità. Vista la mancanza di numerose prescrizioni nell'unico testimone attualmente noto della famiglia β, la situazione più comune è quella in cui si dispone della sola testimonianza della famiglia α, spesso con una discordanza tra i tre codici *Y*, *A* e *B*. Così sono state talvolta operate scelte a giudizio dell'editore, prevalentemente legate a elementi interni quali, ad esempio, la struttura delle ricette, l'esposizione del procedimento, la lingua e gli usi propri dell'autore.

Il testo di *Liber colorum* sembra presentare in alcune sezioni disordine dal punto di vista della successione dei procedimenti. Per quanto riguarda la ricostruzione della *consecutio* delle ricette, quindi, i due rami rappresentati da *Y*-*A* e *E* (poiché sappiamo che *B* ha subito un'operazione di smembramento e riassemblaggio della processione delle medesime) rendono la lezione certa solo per le sequenze comuni e incerta nei luoghi di divergenza; *B*, visto il generale riordino, può testimoniarci la susseguenza delle ricette solo all'interno di ogni blocco tematico.

Tuttavia, nel tentativo di avvinarsi al possibile ordinamento originario del trattato, per alcune ricette testimoniate dalla sola famiglia α che compaiono in una scorretta *consecutio* in *Y* e *A*, si è scelto di accettare la successione testimoniata da *B* nella restituzione critica del testo: è il caso delle prescrizioni XXVI (*Quomodo fit color viridis*) e XXVII (*Ad faciendum verderamum*) sul verde, che in *A* sono collocate apparentemente fuori posto, tra le due ricette per il colore

bianco, mentre in *B* si trovano nel 'blocco tematico' relativo al verde esattamente dopo la ricetta *Item alio modo* (XXV); della ricetta XXVIII (*Ad faciendum bonum colorem viridem*), che compare in *Y* e *A* nella parte finale del testo, mentre in *B* a seguito della ricetta *Ad faciendum verderamum* (XXVII); della prescrizione XXX (*Quomodo fit cinabrium*), che in *Y* e *A* è collocata nella parte finale del testo, dopo la ricetta *Quomodo fit minium*, mentre in *B* compare nel 'blocco tematico' relativo al colore rosso, ragionevolmente prima della ricetta per stemperare il cinabro (*Ad distemperandum cinabrium*, XXXI); della ricetta XLIV (*Quomodo fit minium*), che in *Y* e *A* appare nella parte finale del testo, mentre in *B* è collocata prima delle due prescrizioni sullo stemperamento del minio (XLV-XLVI).

Si è scelto invece di collocare la ricetta IX (*Ad molificandum zafranun*), che è testimoniata soltanto da *Y* e *A* e compare tra le prescrizioni sul colore rosa, a seguito della ricetta che riguarda più specificatamente l'impiego dello zafferano.

Le ricette sono numerate da chi scrive e presentate segnalando le righe di testo di cinque in cinque. L'edizione è condotta a partire dall'osservazione e trascrizione dei manoscritti originali, limitando la presentazione del testo ai seguenti interventi:

- ripristino dei dittonghi;
- uso delle lettere maiuscole e minuscole secondo l'uso moderno;
- inserimento della punteggiatura secondo l'uso moderno;
- scelta delle forme con consonanti scempie in luogo di quelle con consonanti doppie;
- eventuali integrazioni al testo, segnalate tra parentesi quadre ([]).

Nelle note in calce al testo, in corrispondenza di ogni ricetta, sono indicati i testimoni utilizzati, con segnalazione di foglio e riga di inizio della prescrizione. Segue l'apparato critico, con riferimento alle righe di testo e mediante gli usi segnalati in legenda, dove sono presentati il complesso delle varianti e alcune note di commento.

Di seguito è presentata la traduzione italiana, che si è scelto di mantenere il più possibile sul piano letterale al fine di conservare l'immediatezza e la funzionalità caratteristiche del linguaggio delle ricette.

Legenda:

Y: New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript, ms. 986
A: Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. D 437 inf.
B: Oxford, Bodleian Library, ms. Canonici 128 Misc.
E: Modena, Biblioteca Estense, ms. α T.7.3
om.: omittit
add.: addidit
ante corr.: ante correctionem
post corr.: post correctionem
bis scriptum: diplografia
[…]: integrazione dell'editore

6. Edizione del testo

[*]Incipit liber colorum secundum magistrum Bernardum quomodo debent distemperari et temperari et confici, primo de auro et de coloribus qui sunt in isto libro scripti. Quia si bene perpendis, utenda omnia vera probabis.

[I] Primo ad ponendum aurum in cartis secundum morem graecorum

Accipe gipsum bene tritum et tere cum colla cartarum et adiunge modicum de flore lachae et pone in carta ubi vis ponere aurum et permitte bene siccare. Hoc siccato, prius rade bene cum cultello. Hoc facto, pone super dictum gipsum aquam claram subtilissime cum penello et statim pone aurum et permitte bene siccare. Hoc siccato, poli cum lapide ametiste vel cum dente lupi vel canis vel ursi et sic videbis optimum aurum.

[II]Ad ponendum aurum in cartis secundum morem saracenorum

Accipe vesicam sturionis et dimitte in aqua per unam noctem. Postea accipe de aqua praedicta et frica bene cum manu et dirumpe cum maliolo ut sit bene alba et pone in gusso ovi cum aqua simplici. Postea accipe gipsum bene tritum et distempera cum praedicta aqua et statim pone in carta ubi debet esse aurum et permitte siccare. Hoc siccato, rade subtilissime cum cultello. Hoc facto, pone desuper praedictam collam quae est in gusso ovi cum penello subtilissime et permitte siccare. Hoc siccata, iterum pone et permitte siccare. Hoc siccata, flaa desuper et pone aurum et firma bene cum bombace et poli cum lapide vel dente et videbis mirabilia.

[III]Ad ponendum aurum secundum morem francigenorum

Accipe de creta alba francischa id est pelliparium et de ocrea et unum paucum boli arminii. Duae partes sint cretae albae et tertia pars sit ocrea et tere in lapide cum clara ovi cuius sit tertia pars aqua et distempera bene. Postea subleva de lapide et pone in coclea et scribe in carta ubi vis ponere aurum et permitte siccare. Hoc siccato, pone desuper cum penello claram ovi et medietatem de aqua clara et statim pone aurum et permitte siccare. Hoc siccata, poli cum lapide vel

[*] *Y*, f. 1r, r. 1; *A*, f. 2r, r. 1. **1** incipit…probabis: primo de auro secundum morem grecorum de auro vel de coloribus qui sunt infrascripti, quia si perpendis, utendi vera probabis omnia *Y* || **3** vera *post corr.*: ya *ante corr. A*

[I] *Y*, f. 1r, r. 3; *A*, f. 2r, r. 4; *E*, f. 1r, r. 1. **4** Primo…graecorum: Ad ponendum aurum in cartis *Y,* Ad ponendum aurum *E* – ponendum: faciendum *A, B* || **5** tere: terre *Y, A* – adiunge: diunge *E* || **6** lachae: lacchae *A, B,* blache *E* – pone: *om. E* – et: *om. E* – siccare: sicchare *A,* secare *E* || **7** siccato: sicato *E* – cultello: cultelo *E* || **8** subtilissime: subtilissimam *A* – bene siccare: sicchare bene *A* || **9** siccare: secare *E* – poli: polli *Y* – siccato: sichato *A,* sicato *E* – cum lapide ametiste vel: *om. E* – lupi: lupino *E* – vel ursi: *om. E* || **10** aurum: *om. A.*

[II] *Y*, f. 1r, r. 12; *A,* f. 2r, r. 11. **11** Ad ponendum…saracenorum: Ad ponendum aurum alio modo *Y* || **12** vesicam: vesicha *Y* || **13** *recte* frica: fricha *Y,* friga *A* – *recte* dirumpe: dissumpe *A* – maliolo: mallilo *Y* || **15** ubi debe *post corr.*: ubi vis *ante corr. Y* || **16** siccare: sicchare *A* – siccato: sicchato *A* || **17** super praedictam: super dictam *Y* || **18** hoc…siccare: *om. Y* – siccare: sicchare *A* – siccata: sicchata *A* – siccare: sicchare *A* – siccata: sicchata *A* || **20** *post* mirabilia: *add.* et hoc fit secundum modum saracinorum *Y.*

[III] *Y*, f. 1r, r. 25; *A,* f. 2r, r. 21; *E*, f. 1r, r. 9. **21** Ad ponendum…francigenorum: Ad ponendum aurum alio modo *E* || **22** creta *post corr.*: cata *ante corr. A* – francischa: francescha *E* – *recte* pelliparium: peliparii *Y,* pellipaiorum *A,* pilipari *E* – unum paucum boli arminii: modicum de bolurmino *E* – paucum: pauchum *Y* || **23** boli: bolli *A* – partes: parte *A* – et: *om. E* – sit: sint *E* – ocrea: occrea *Y, A* – tere: terre *A* || **24** sit tertia pars: tertia sit pars *E* || **25** coclea: conclea *A* || **26** siccare: sicchare *A*, secare *E* – siccato: sicchato *A*, sicato *E* – desuper: super *Y* – pone desuper…hoc siccata: *add. in margine A* – de aqua clara: aquae clarae *A* || **27** siccare: sicchare *A*, sichare *E* – siccata: siccato *Y,* sicchata *A*, sichata *E* – cum: *bis scriptum E* – lapide vel: *om. E* || **28** ponas: pone *E* – unum: *om. E* – boli arminii: bolli arminii *A*, de bolurmini *E*. Il riferimento a un *mos francigenorum* è presente solo in *A*, mentre è assente in *E* che non menziona nemmeno i due precedenti riferimenti agli usi dei greci e dei saraceni. In *Y*, invece, compare solamente l'indicazione *mos graecorum* in apertura del trattato e quella al *modus saracinorum* al termine della ricetta II. È tuttavia verosimile che la prescrizione III potesse avere in origine un titolo di questo tipo, visto anche l'impiego della *creta alba francischa*.

dente, sed ponas unum modicum boli arminii.

[IV] Ad ponendum aurum alio modo

Accipe armoniacum et distempera cum urina et pone in vase et scribe in carta ubi debet esse aurum et dimitte siccare. Hoc siccato, flaa desuper et statim pone folium auri et firma cum bombace et noli polire. Et sic potes mittere in drapo vel in alio loco.

[V] Ad ponendum aurum alio modo

Accipe de lacte fici et scribe cum penna in carta et permitte siccare. Hoc siccato, pone folium auri vel argenti et sic habebis pulchras litteras.

[VI] Ad ponendum aurum alio modo

Accipe de creta pelliparіorum et aliquantulum de ocrea et tere cum colla cartarum putrefacta et subleva a lapide et permitte siccare. Hoc siccato, guberna in vasculo et, quando vis operari, tere in lapide porphyretica, si potes. Hoc bene trito, pone in coclea et pone cum penello in carta ubi vis ponere aurum et permitte siccare. Hoc siccato, flaa desuper et statim pone aurum et firma bene cum bombace et poli cum lapide vel dente.

[VII] Ad ponendum aurum alio modo

Accipe gipsum subtile vel terram francischam et duae partes sint gipsi vel terrae francischae et tertia tavertini spatariorum; et trita insimul cum colla et pone intus modicum zafrani et, posito zafrano, pone intus unum paucum boli arminii et unam guttam vel duas mellis. Et omnia distempera super lapidem insimul cum colla et pone cum penello in carta ubi vis ponere aurum et permitte siccare. Hoc siccato, flaa desuper et statim pone aurum et firma bene cum bombace et poli cum lapide vel dente ursi vel canis.

[VIII]Ad florendum aurum de zafrano

Accipe unum modicum de zafrano et modicum de blacha et distempera insimul; et postea de illo colore potes florire aurum positum in carta et sic fit.

[IX] Ad molificandum zafranum

Quando vis ponere zafranum ad molum, debes ponere intus de clara ovi tantum quantum est zafranum; et pone in coclea et dimitte siccare et, quando vis operari

---

IV *Y*, f. 1v, r. 5; *A,* f. 2r, r. 28. **29** Ad ponendum…modo: Item ad ponendum aurum *A* || **30** armoniacum: armonichum *Y* || **31** siccare: sicchare *A* – siccato: sicchato *A* || **32** drapo: drappo *Y*.

V *Y,* f. 1v, r. 11; *A*, f. 2v, r. 3. **34** alio modo: *om. A* || **35** de: *om. A* – fici: ficci *A* – siccare: sicchare *A* – siccato: sicchato *A* || **36** pulchras: pulcras *Y, A*.

VI *Y,* f. 1v, r. 15; *A,* f. 2v, r. 6. **38** *recte* pelliparіorum: peliparii *Y,* pellipaiorum *A* – ocrea: occrea *Y, A* – tere: terre *A* || **39** siccare: sicchare *A* – siccato: sicchato *A* || **39** vasculo: vaschullo *A* – *recte* porphyretica: porfirio *Y, A* || **40** trito *post corr.*: tricto *ante corr. A* – coclea: cochlea *A* – *post* coclea: *add.* flaa desuper *A* – et permitte siccare *post corr*: et firma bene cum bombace *ante corr. Y* || **41** siccare: sicchare *A* – siccato: sicchato *A* – statim: *om. A*.

VII *Y*, f. 1v, r. 24; *A,* f. 2v, r. 13. **44** alio modo: *om. A* || **45** subtile: subtille *A* – francischam: franciscam *Y* – partes: parte *A* || **46** tavertini: tautini *A* – spatariorum: spatavorum *Y* || **47** zafrani: de zaffrano *A* – zafrano: zaffrano *A* – intus unum: iterum vinum *Y* – boli: bolli *A* || **49** et permitte…pone aurum: *om. A* || **51** ursi vel canis: *om. A*. Tutti i manoscritti ad eccezione di *Y*, qui e nelle ric. X e XVII, portano la voce *tautinum spatariorum*, mentre *Y* indica *tavertinum spatariorum*. È probabile che si tratti della soluzione congetturale proposta da *Y*, probabilmente come scioglimento di un'abbreviatura *tau*(er)*tinum*. Il medesimo sciogliemento compare in *B* in relazione alla ric. XVII.

VIII *Y,* f. 2r, r. 5; *A*, f. 2v, r. 20; *E*, f. 1r, r. 20. **52** aurum: *om. E* – de zafrano: *om. Y* – zafrano: zaffrano *A* || **53** zafrano: zaffrano *A* – blacha: biecca *ante corr.* biacca *post corr. Y,* blaccha *A* – insimul: simul *E* || **54** postea: *om. E* – et sic fit: *om. Y*.

IX *Y,* f, 3r, r. 4; *A*, f. 3v, r. 17. **55** zafranum: zafaranum *Y,* zaffrano *A* || **56** zafranum: zaffranum *A* – molum: molle *Y* || **57** zafranum: zaffranum *A* – siccare: sicchare *A* || **58** zafranum: zaffranum *A* – distemperare: distemperari *Y* || **59** nota: *om. A* – ponere minus: minus ponere *A* || cum penello: *om. Y*. La ricetta compare in *Y* e *A* più avanti nel testo, tra le prescrizioni sul colore rosa; si è tuttavia scelto di collocarla a seguito della ricetta che riguarda più specificatamente l'impiego dello zafferano.

dictum zafranum, semper debes distemperare cum aqua clara et postea pone ubi vis cum penello in carta. Et nota quod semper debes ponere minus de coloribus quando sunt in coclea quantum potes ad operandum cum penello.

X Ad ponendum aurum alio modo

Accipe tavertinum spatariorum et gipsum subtile et tere super lapidem: duae partes sint tavertini et tertia pars sit gipsi. Et tolle de aqua castanearum pistarum quod dicitur machi et debes dictam aquam colare cum una pecia alba lini et pone omnia praedicta simul trita super lapidem. Et postea pone omnia in uno vase vitreo et dimitte siccare in dicto vase et, quando vis operari et ponere in carta, debes distemperare cum clara ovi super lapidem. Et pone in coclea et pone cum penello in carta ubi vis ponere aurum et permitte siccare. Hoc siccato, flaa desuper et statim pone aurum et firma cum bombace et poli cum dente.

XI Ad ponendum aurum alio modo

Accipe de terra francischa et tere super lapidem cum clara ovi et pone in coclea et mitte cum penello in carta ubi vis ponere aurum et permitte siccare. Hoc siccato, rade cum cultello et postea flaa desuper et statim pone aurum et firma bene cum bombace et poli cum lapide vel dente.

XII Ad faciendum rosam finam

Accipe lignum braxilli et rade minutissime cum vitro et pone in vase terreo et pone intus urinam bene refrigidatam; tantum pone quantum sufficiat ad illud braxille. Et pone in praedicta paraside alumen zucharinum et blacham: duae partes sint alumen et tertia sit blacha. Et permitte stare per diem et noctem unam in aestate et in hieme plus, ut bene incorporetur et rubicundetur. Hoc facto, accipe pannum lini et strucha et colabis in munda paraside et adiunge de aqua calida intus ut bene lavetur et permitte requiescere tantum ut aqua desuper veniat et eice aquam illam. Hoc facto, tolle illud quod remansit et pone in uno vase et dimitte siccare. Et, quando volueris distemperare, distempera cum aqua gummata et pone cum penello ubi volueris.

XIII Item ad faciendum rosam

X *Y,* f. 2r, r. 9; *A*, f. 2v, r. 23. **61** alio modo: *om. A* || **62** tavertinum: tautinum *A* – subtile: subtille *A* – tere: terre *A* – *ante* duae: *add.* et *Y* || **63** tavertini: tautini *A* – tolle: tole *Y* – pistarum: pestarum *A* || **64** machi: mach *Y* – colare: collare *Y* || **65** praedicta: superdicta *A* || **66** vitreo: intro *Y* – siccare: seccare *Y,* sicchare *A* || **67** distemperare: distemperari *Y* – et permitte…aurum: *om. A* || et poli cum: vel *Y*.

XI *Y*, f. 2r, r. 22; *A*, f. 3r, r. 2. **70** alio modo: *om. A* || **72** siccare: sicchare *A* || **73** siccato: sicchato *A* || **74** vel dente: *om. Y*.

XII *Y,* f. 2r, r. 28; *A,* f. 3r, r. 7; *B*, f. 5r, r. 1; *E,* f. 1r, r. 24. **76** braxilli: brasile *Y,* brasilli *B* – minutissime: minutim *E* – vitro: vitrio *A* – terreo: vitreo *ante corr. A,* tereo *B* – et pone in vase terreo: *om. Y* || **77** urinam: orinam *E* – refrigidatam: defrigidatam *B* – pone: *om. B* – sufficiat: suficit *E* || **78** braxille: brasille *Y, B* – praedicta: dicta *E* – paraside: parapside *B* – *post* paraside: *add.* unum modicum *E* – alumen: allumen *B* – *post* alumen: *add.* modicum *E* – zucharinum: cucarinum *Y* – blacham: blacam *Y,* blaccam *B* || **79** alumen: allumen *B* – *post* alumen: *add.* zucharinum *A* – *ante* tertia: *om.* et *E* – *post* tertia: *add.* pars *A* – blacha: blaca *Y,* blacca *B* – et noctem: ac noctem *B* – unam: *om. E* || **80** *ante* hieme: *om.* in *E* – hieme: hyeme *A,* yeme *E* – incorporetur: incorporari *E* – et rubicundetur: rabicum detur *Y* – rubicundetur: rebecondetur *E* || **81** strucha: strica *Y,* struca *B* – colabis: collabis *Y, B* – munda paraside: paraside munda *E* – munda: monda *B* – paraside: parapside *B* || **82** lavetur: lavet *E* – tantum…veniat: tantum in aqua desupra veniat *A,* tantum in aqua quod desupra veniat *B*, tantum ut veniat aqua desuper *E* || **83** *post* pone: *add.* illud *B* || **84** vase: vaxe *E* – siccare: sicchare *A,* secare *E* || **85** gummata: gumata *Y, E,* gomata *A, B.*

XIII *A*, f. 3r, r. 19; *B*, f. 5r, r. 17. **86** braxilli: brasilli *B* – paraside: parapside *B* || **87** paraside: parapside *B* || **88** *recte* pelliparіorum: pillipaiorum *A,* peliparіorum *B* – alumine: allumen *B* || **90** strucha: struca *B* || **91** paraside: parapside *B* – vel: ut *B* || **92** eice: heyce *A* || **93** siccare: sicchare *A* – paraside: parapside *B* – rosatum: roxatum *A*. La ricetta è testimoniata soltanto da *A* e *B*, quindi da un solo ramo della famiglia α. Tuttavia, stanti le gravi lacune di *E* e la concordanza dal punto di vista linguistico e strutturale di questa ricetta con le altre, si è scelto di

Accipe lignum braxilli rasum bene minute et pone in paraside et accipe urinam puerorum infantium et pone in praedicta paraside; et pone intus substantiam de creta pelliparіorum et de alumine zucharino et dimitte stare supra unum diem et noctem ut bene incorporetur. Postea accipe pannum lini et strucha bene in una paraside munda terrea vel vitrea et lava bene cum aqua calida et permitte requiescere. Et eice aquam claram de supra et substantiam praedictam dimitte siccare in praedicta paraside et sic habebis optimum colorem rosatum; et distempera ut superius dictum est.

XIV Ad faciendum purpureum colorem

Accipe lignum braxilli et rade minutissime et pone in coclea et pone claram ovi intus ut sufficiat et adiunge alumen zucharinum intus tantum quantum est granum orbiculae et dimitte incorporari bene per unum diem et sic habebis purpureum colorem. Et quando volueris operari, accipe de substantia et misce cum blacha et pone in carta et dimitte siccare. Hoc siccato, pone supra dictam confectionem ut superius dictum est.

XV Ad faciendum braxille

Accipe lignum braxilli et illud rade minutissime et pone in uno magno ciato. Et postea accipe de clara ovi et pone in dicto ciato tantum quantum sufficit ad illam quantitatem braxilli. Et postea accipe de alumine glatie unum modicum et tere in ciato et dimitte stare per tres dies. Et postea debes colare in uno alio ciato cum panno lini albo dictum braxille et dimitte siccare illud braxille in dicto ciato. Et sic habebis optimum braxillum.

XVI Ad distemperandum braxille

Accipe de aqua putei clara et de aqua candri unum paucum et tere super lapidem bene. Et postea pone in coclea et dimitte siccare et, quando vis operari dictum braxille, semper debes distemperare cum aqua clara et ponere cum penello in carta. Et hoc fit secundum morem nostrum.

XVII Ad faciendum rosam finam

mantenerla nell'edizione del testo. Significativo appare inoltre il riferimento interno alla prescrizione precedente (*distempera ut superius dictum est*).

XIV *Y,* f. 2v, r. 13; *A*, f. 3r, r . 28; *B*, f. 6v, r. 8; *E*, f. 1v, r. 5. **95** purpureum colorem: colorem purpureum *E* || **96** braxilli: brasille *Y,* brasilli *B*, braxilly *E* – *post* rade: *add.* illud *E* || **97** sufficiat: suficiat *E* – et: *om. E* – alumen: lumen *E* – est: esset *E* || **98** *post* orbiculae: *add.* unum *E* – incorporari: incorporare *E* – unum: unam *A, B* || **99** operari: operare *E* – de: *om. E* || **100** blacha: blaca *Y,* blacca *B* – siccare: sicchare *A*, sechare *E* – siccato: sicchato *A*, sechato *E*.

XV *Y*, f. 2v, r. 22; *A,* f. 3v, r. 5; *B*, f. 6v, r. 18; *E*, f. 1v, r. 14. **102** Ad faciendum braxille: Ad faciendum colorem de brasilli *Y* – braxille: brasille *B*, brassille *E* || **103** braxilli: brasilis *Y,* brasilli *B*, braxilii *E* – magno ciato: ciato magno *E* – *post* ciato: *om.* et *E* || **104** dicto: *om. Y, A, B* – sufficit: suficit *E* || **105** braxilli: brasilis *Y,* brasilli *B*, braxillii *E* – *ante* postea: *om.* et *E* – alumine: alumen *A, E,* allumine *B* – tere: terre *B* || **106** *post* ciato: *add.* et pone *E* – *ante* postea: *om.* et *E* – colare: collare *Y* || **107** braxille: brasille *Y, B* – et dimitte…braxillum: et illud braxille dimitte dum *E* – siccare: sicchare *A* – braxille: brasille *Y, B* – dicto: ipso *Y* || **108** habebis: *bis scriptum E* – braxille: brasille *Y,* brasile *B*.

XVI *Y*, f. 2v, r. 31; *A,* f. 3v, r. 12; *B*, f. 6v, r. 28; *E,* f. 1v, r. 23. **109** braxille *A, E:* brasille *Y, B* || **110** putei: putey *Y,* puthei *A,* puteii *E* – candri: canderi *Y, A* – unum: *om. Y* – tere: terre *B* || **111** *ante* postea: *om.* et *E* – siccare: sicchare *A*, sicare *B,* sechare *E* – operari: operare *E* || **112** braxille: brasille *Y, B* – distemperare: distemperari *Y* – ponere: pone *Y* || **113** et hoc…nostrum: et hoc secundum morem nostrum fit *E* – morem nostrum: nostrum morem *B*. In *B* la ricetta inizia a f. 6v e termina al f. 9r, essendoci due carte, che descrivono procedimenti relativi al colore verde, fuori posto.

XVII *Y,* f. 3r, 12; *A*, f. 3v, r. 24; *B*, f. 5r, r. 29; *E*, f. 1v, r. 29. **114** Ad faciendum rosam finam: Alia *B* – finam: alio modo *Y* || **115** braxille: brasille *Y, B* – *post* rade: *add.* illud *E* – unciam: onciam *B* || **116** alumine: allumine *Y* – tavertino: tautino *A, E* || **117** paraside: parapside *B* – vitriata: vidriata *A* – dicta: ipsa *Y* – paraside: parapside *B, om. E* || **118** et: *om. Y* – omnia: *om. E* – colare: collare *Y* – omnia colare: colare omnia *E* – paraside: parapside *B* – *post* colare: *add.* et intus pone *E* – *ante* vitriata: *add.* de tera *A,* de terra *B* – vitriata: vitrea *A,* vitreata *B* || **119** accipe: tolle *Y, A, B* – fac…lapidis: et in medium illius illius lapidis fac *E* – medium: medio *B* – illius: huius *Y* ||

Accipe braxille et rade minutissime usque ad mediam unciam. Et accipe unum quartum de alumine glatie bene tritum et unum quartum de tavertino bene trito. Et omnia pone in una paraside vitriata et in dicta paraside pone urinam et dimitte stare omnia per tres dies; et postea debes omnia colare in una paraside vitriata. Et postea accipe unum lapidem coctum et fac in medium illius lapidis unam foveam; et debes colare dictum braxille in illo lapide et dimitte siccare. Et postea leva extra lapidem illud quod est intus et erit rosa fina.

XVIII Ad distemperandum rosam

Accipe rosam finam et tere super lapidem cum gumma arabica cum aqua clara liquefacta. Et pone in coclea et dimitte siccare in coclea et, quando vis operari in carta, distempera semper cum digito modicum cum aqua clara et postea pone cum penello in carta.

XIX Ad faciendum rosam mortuam

Accipe rosam finam et tere super lapidem et pone intus modicum de blacha et modicum de gumma arabica et de aqua clara. Et omnia distempera super lapidem et postea pone in coclea et dimitte siccare. Et quando vis operari, semper debes distemperare cum digito tuo cum modico de aqua clara et postea pone in carta cum penello.

XX Ad faciendum colorem viridem

Accipe de auripigmento unum modicum et de endicho bagades et tere super lapidem cum clara ovi et cum modico gummi arabicae et tere super lapidem et postea pone in coclea et dimitte siccare. Et quando vis operari in carta, semper debes distemperare cum aceto albo et sic potest operari cum penello.

XXI Ad faciendum colorem viridem

---

120 colare: collare *Y* – braxille: brasille *Y, B* – siccare: sicchare *A,* sicare *B,* secare *E* || **120** leva: elleva *Y* – *post* intus: *om.* et *E* – fina: *om. B*.

XVIII *Y,* f. 3r, r. 23; *A*, f. 4r, r. 3; *B*, f. 5v, r. 8; *E*, f. 2r, r. 7. **123** finam: *om. E* – tere: terre *B* – gumma: gomma *A,* guma *E* – arabica: rabicha *E* – cum aqua: in aqua *Y* || **124** et dimitte…coclea: *om. B* – siccare: sicchare *A,* sechare *E* – operari: operare *E* – in carta: *om. E* || **125** semper: *om. E* – *post* digito: *add.* tuo *A, B* – modicum…clara: cum modicum de aqua clara *E*.

XIX *Y*, f. 3r, r. 29; *A*, f. 4r, r. 8; *B*, f. 5v, r. 14; *E*, f. 2r, r. 13. **127** Ad faciendum rosam mortuam: Ad rosam mortificandam *Y* – rosam: roxam *E* || **128** rosam: roxam *E* – tere: terre *B* – *ante* modicum: *add.* unum *A, B* || **129** gumma: gomma *A,* guma *E* – arabica: arabicha *Y, E* – *ante* de: *add.* modicum *E* – *ante* aqua: *om.* de *Y* – *post* distempera: *add.* cum aqua clara *E* || **130** et: *om. Y* – siccare: sicchare *A,* sechare *E* – quando vis….tuo: quando vis operare cum digito tuuo frange vel distempera *E* || **131** tuo: *om. Y* – modico: modicum *E* – modico de: *om. Y* – pone…penello: ponere in carta potes cum penello *Y,* pone cum penello in carta *E*.

XX *Y*, f. 3v, r. 5; *A*, f. 4r, r. 14; *E*, f. 2r, r. 21. **133** colorem: *om. A,* colore *E* || **134** auripigmento: auro pimento *Y,* orjpimento *A*, auro pigmento *E* – endicho: endego *A* – bagades: ele vaga dea *Y,* de gabadao *E* – *post* tere: *add.* bene *E* || **135** cum clara...penello: et pone intus unum modicum cum clara ovi et cum modicum de guma arabicha *E* – cum modico: *om. Y* – gummi arabicae: gumma arabicha *Y* – et tere super lapidem: *om. Y* || **136** siccare: sicchare *A* || **137** aceto: acceto *A*.

XXI *A*, f. 4r, r. 20; *E*, f. 2r, r. 26. **138** Ad faciendum colorem viridem: Ad idem *E* || **139** portulacam: porcellacam *A*, portulacham *E* – selvaticam: selvaticham *A, E* – sucum: suchum *A* || **140** unum: *om. E* – *post* modicum: *add.* et pone intus *E* – aceto: acceto *A* || **139** tere: terre *A* – *post* bene: *add.* super lapidem *E* – *ante* postea: *om.* et *E* – siccare: sicchare *A*, sechare *E* – operari: operare *E* || **142** distempera: debes distemperare *A* – aceto: acceto *A* – postea: *om. E* – in carta: *om. E* – ubi vis: *om. E*.

XXII *Y*, f. 3v, r. 12; *A,* f. 4v, r. 2; *B*, f. 7r, r. 1; *E*, f. 2r, r. 32. **143** Ad distemperandum viridem: Ad faciendum colorem de verderamo *Y* – Ad faciendum…spumam cum una: *om. B* || **144** verderamum: viridum ramum *A* – tere: terre *A* – aceto: acceto *A* || **145** *recte* porphyreticam: porfiriori *Y,* porfiream *A, om. E* – vase: vaxe *E* || **146** folium: folia *Y* – rute: ruche *A* – succum: sucum *E* – accipe sucum et: *add.* illud sucum *E* – praedicta: dictam *E* || **147** modicum gummi: parum de gumma *Y* – gummi: de guma *E* – permitte: dimitte *E* – bulire: bolire *A* || **148** delige: dele *Y,* delle *A* – delige…desuper: desuper cum una pena leva spumam *E* – desuper: de supra *B* – permitte: dimite *E* – requiescere: quiescere *Y* || **149** *post* noctem: *add.* unam *A, B* – et: *om. E* – substantiam desuper: spumam illam *E, om. B* – vasculo: vascullo *A* – vitreo: terreo *B* || **150** reserva: observa *Y, A, B* – reserva

Accipe portulacam salvaticam et fac sucum tantum quantum vis. Et recipe verderamum et tere super lapidem et pone intus unum modicum de aceto albo et tere bene. Et postea pone in coclea et dimitte siccare et, quando vis operari, distempera cum aceto albo et postea pone in carta cum penello ubi vis.

XXII Ad distemperandum viridem

Accipe verderamum et tere cum fortissimo aceto albo super lapidem porphyreticam et pone in uno vase de ramo et pone ad ignem. Et tunc accipe folium rute et pista in mortario et accipe succum et pone in praedicta confectione; et adiunge modicum gummi et pone ad ignem et permitte bulire et delige semper spumam cum una penna desuper. Hoc facto, permitte requiescere per diem et noctem et postea accipe substantiam desuper et pone in vasculo vitreo et reserva diligenter. Hoc facto, quando volueris operari in carta, accipe de supra dicta substantia et pone super lapidem et tere bene. Hoc bene trito, pone in vasculo rami et mitte ad ignem parum, sed scias quod quanto plus remanserit ad ignem tantum plus efficietur viridem et nunquam mutabit colorem et sic erit optimus color. Et debes ponere intus modicum de zafrano quando vis distemperare et ponere in coclea.

XXIII Ad distemperandum viridem alio modo

Accipe verderamum et tere super lapidem succo glazoli et pone in coclea et sic potest operari in carta et erit optimum verderamum.

XXIV Ad faciendum colorem pulchrum de verderamo

Accipe colorem factum de verderamo ut superius dictum est et tere bene super lapidem cum aceto albo; et pone intus modicum de blacha et pone in coclea et dimitte siccare. Et quando vis operari, semper debes distemperare cum aceto albo fortissimo et pone in carta ubi vis cum penello.

XXV Item alio modo

Accipe auripigmentum glaucum et tere bene cum clara ovi et adiunge aliquantulum endeci de bagadea ut viridis fiat et sic potest operari in carta.

XXVI Quomodo fit color viridis

diligenter: diligenter reserva *E* – diligenter: dilligenter *B* – hoc facto: et *Y* – in carta: *om. E* || **151** supra dicta: praedicta *A, B* – substantia: spuma *E* – hoc bene trito: hoc facto *E* || **155** *ante* scias: *add.* hoc *A*, bene *B* – plus: mais *E* – ad ignem: *om. E* || **153** colorem: color *E* – sic: *om. E* || **154** color: *om. E* – *post* et: *add.* nota quod *B* – modicum: parum *Y* – zaffrano: zafrano *Y,* zapharano *B* – ponere: pone *B* – et debes…coclea: et quando vis distemperare debes ponere intus modicum de zafrano et ponere in coclea *E*. In *B* la ricetta è mutila della prima parte, a seguito di un errore avvenuto in fase di copia in prossimità del passaggio dalle ricette sul rosa a quelle sul verde, che ha causato anche la perdita delle prime tre prescrizioni relative a quest'ultimo colore.

XXIII *A*, f. 4v, r. 15; *B*, f. 7r, r. 13; *E*, f. 2v, r. 14. **156** Ad distemperandum viridem alio modo: Item alio modo *E* || **157** lapidem: *om. E* – *recte* succo: zucho *A,* zuco *B,* zugo *E* || **158** verderamum: *om. E*.

XXIV *Y*, f. 3v, r. 28; *A,* f. 4r, r. 26; *E*, f. 2v, r. 18. **159** Ad faciendum…verderamo: Ad distemperandum colorem de verderamo *Y* – *recte* pulchrum: pulfium *A, E* || **161** aceto: acceto *A* – *ante* modicum: *add.* unum *A, B* – modicum: parum *Y* || **162** siccare: sicchare *A,* secare *E* – *ante* quando: *om.* et *E* – operari: operare *E* || **163** aceto: acceto *A* – in carta: in coclea *A* – in carta ubi vis: *om. E*.

XXV *A*, f. 4v, r. 18; *B*, f. 7r, r. 16. **165** auripigmentum: auripimentum *A* || **166** endegi *ante corr.*: endeci *post corr. A* – endeci de bagadea: indici et bagaden *B* – fiat: fiant *A* – potest: potes *B*. Come nel caso della ricetta XIII, anche questa è testimoniata dai soli *A* e *B*. Si è scelto tuttavia di mantenerla nell'edizione del testo sia per la similitudine con le altre ricette (si veda, ad esempio, l'espressione *et sic potest operari in carta* o il riferimento all'indaco di Baghdad), sia per la somiglianza con la prescrizione XX.

XXVI *Y*, f. 5v, r. 27; *A,* f. 6r, r. 20; *B*, f. 7r, r. 20. **167** Quomodo fit color viridis: Ad faciendum colorem viridem *Y* **|| 168** terrestrem: terestem *A, B* – gomata: gommata *A* – *post* gomata: *om.* et *Y* – potest: potes *A, B* || **169** tantum: *om. A, E* – nisi: si *B* – incanandum *ante corr.*: incarnandum *post corr. A* – imagines: ymagines *A* – *recte* terrestrem: terrestem *A,* terestem *B* || **169** terrestre: terrestem *A, B* – quod…et: quia de terra terresti *A,* quia de terra terestri *B* – invenitur: invenis *B* – Galde: Gellir *Y* || **171** vero: non *Y* – glaucum: clauchum *Y,* claucum *A* – *ante* illud: *add.* sed *B* – auripigmentum: auripimentum *A* – sed: *om. A* || **172** terrestris: terestris *A, B*. Si è scelto di

Accipe viridem terrestrem et tere cum aqua gomata et pone in coclea et sic potest operari in carta. Sed tantum non valet nisi ad incarnandum imagines, sed terrestre dicitur eo quod de terra est et invenitur in monte Galde. Aufert hic mons ex una parte viridis et alia vero glaucum illud quod dicitur auripigmentum. Sed in multis locis invenitur viridis color terrestris, sed non tantum valet.

XXVII Ad faciendum verderamum

Verderamum invenitur in Apulea et fit hoc modo: accipe ollam terream et pone intus laminam rami et pone subtus fimum equi vel asini bene coopertum. Et permitte stare per dies XXX. Et postea accipe illud quod erit in olla circa laminam et invenies optimum viridem. Ideo dicitur verderamum quia de ramo fit.

XXVIII Ad faciendum bonum colorem viridem

Accipe azurum nostranum et accipe zafranum et illud zafranum pone ad molum in aqua; et quando zafranum erit bene molle, tere simul cum azuro super lapidem tantum quantum tibi videtur esse bene viride. Et quando vis distemperare, semper debes distemperare cum aceto.

XXIX Ad distemperandum lacham

Accipe colorem lachae et distempera cum aqua gummata super lapidem et sic valet ad ponendum in carta.

XXX Quomodo fit cinabrium

Accipe argentum vivum et sulfur bene tritum et pone in ampula vitrea ita quod pars sexta sit sulfur et septima pars sit argentum vivum. Que ampula debet essere involuta cum creta et stercore asini ita quod de ampula dicta non appareat nisi foramen unde possit respirare et pone in fornace et dimitte stare tantum quod fumus exeat rubicundus per fornacem. Et tolle ab igne et permitte refrigidare et

mantenere qui, come nelle ricette XXX, XLIV, XLIX-L, il titolo nella forma *Quomodo fit*… invece che in quella proposta da *Y* più uniforme al resto del testo perché in un caso (*Quomodo fit albedo*) è testimoniata anche da *E*, rientrando quindi in entrambi i rami della tradizione. È probabile che questo gruppo di ricette introdotte da questa tipologia di titolo siano state in origine ricavate dall'autore del *Liber colorum* da una fonte comune.

XXVII *Y,* f. 5v, r. 3; *A*, f. 6r, r. 26; *B*, f. 7r, r. 29. **174** Apulea: pulea *A* – *post* Apulea: *om.* et *Y* || **175** equi vel asini: *om. A, B* – coopertum: copertum *A, B* || **176** circa: circha *A* || *ante* ideo: *add.* et *Y*. In *Y* e *A* le ricette XXVI e XXVII sono collocate apparentemente fuori posto, tra le due prescrizioni per il colore bianco. In *B*, pur nel particolare ordinamento del manoscritto, si trovano invece nel 'blocco tematico' relativo al verde esattamente dopo la ricetta *Item alio modo* (XXV). Nella restituzione critica del testo si preferisce quindi collocarle a seguito delle altre prescrizioni sul colore verde, accettando la *consecutio* testimoniata da *B*.

XXVIII *Y,* f. 6r, r, 24; *A*, f. 7r, r. 12; *B,* f. 7v, r. 10; *E*, f. 7r, r. 28. **178** Ad faciendum bonum colorem viridem: Ad faciendum colorem viridem alio modo *Y,* Quomodo fit color viridis *B* || **179** accipe: *om. E* – zafranum: zaffranum *A,* zafareanum *B* – zafranum: zaffranum *A,* zapharanum *B* – pone: *om. Y* – ad molum: in molle *Y* – molum: mollum *B* || **180** in aqua: *om. E* – et: *om. E* – zafranum: zaffranum *A,* zapharanum *B* || *recte* molle: molum *A,* mollum *B,* moleum *E* – tere: terre *B* – simul: insimul *Y* || **181** tantum: *om. E* – videtur: videbis *B* – quando vis distemperare: *om. E* – distemperare: *bis scriptum Y* (temperare) || **182** debes*: om. E* – distemperare: distemperando *E* – aceto: acceto *A*. La ricetta compare in *Y* e *A* nella parte finale del testo, mentre in *B* a seguito della ricetta *Ad faciendum verderamum* (XXVII). Come nel caso delle prescrizioni precedenti, si preferisce seguire la testimonianza data da *B* e collocare la ricetta in questa posizione.

XXIX *Y,* f. 3v, r, 34; *A,* f. 4v, r. 22; *B*, f. 15r, r. 27; *E,* f. 2v, r. 25. **183** lacham: laccham Y, *B* || **184** lachae: lacchae *Y, A* – gummata: gommata *A, B* – *post* lapidem: *add.* prius *A, B* || **185** ad ponendum in carta: ubi tu vis operare vel ponere *E*.

XXX *Y*, f. 5v, r. 16; *A,* f. 6v, r. 12; *B*, f. 11v, r. 14. **186** Quomodo fit cinabrium: Ad faciendum cinabrium *Y,* Quomodo fit sanaprium *A*, Quomodo fit cenaprium *B* || **188** pars sexta: VI[a] pars *A, B* – et septima pars: *om. B* – sit argentum vivum: *om. A, B* – que ampula…asini: deinde accipe cretam de stercore equorum et misce insimul et involve circa ampulam *A, B* || **189** dicta: *om. A, B* – nisi: in *A, B* || **190** stare tantum: tantum stare *A, B* || **191** exeat rubicundus: rubicundus exeat *A, B* || **192** cinabrium: zinabrium *Y,* cenaprium *A, B*. In *Y* e *A* la ricetta è collocata nella parte finale del testo, dopo la prescrizione *Quomodo fit minium*, mentre in *B* compare nel 'blocco tematico' relativo al colore rosso ragionevolmente prima della ricetta per stemperare il cinabro (*Ad distemperandum cenaprium*, XXXI). Anche in questo caso si preferisce quindi mantenere la sequenza presentata da *B*.

erit bonum cinabrium.

[xxxi] **Ad distemperandum cinabrium**

Accipe cenaprium et tere bene super lapidem prius siccum. Postea accipe claram ovi bene fractam cum spongia et distempera diligenter in lapide. Hoc bene trito, pone in cornu et sic potest operari in hieme; in aestate vero debes distemperare cum aqua clara et permitte siccare. Hoc siccato, iterum tere cum clara ovi bene fracta et pone in vase. Et quando cinabrium facit spumam, pone intus modicum cirioli auriculae et tunc recedit talis spuma de cinabrio. Item, quando muscae vadunt ad cinabrium in aestate, si vis eas fugare, pone in cinabrio modicum de mira bene trita et sic non venient. Item, si vis dare bonum colorem cinabrio, pone intus modicum de rosumo ovi in principio quando facis cinabrium et sic habebis bonum et optimum cinabrium.

[xxxii] **Ad distemperandum azurum**

Accipe azurum et pone super lapidem porphyreticum et tere bene cum aqua gummata et pone in cornu et sic potest operari.

[xxxiii] **Ad distemperandum azurum alio modo**

Accipe azurum et tere bene super lapidem cum lixivio forti et pone in uno vase et misce cum ligno et permitte requiescere. Et postea proice lixivium illud et sic facies pluries quousque lixivium exibit clarum et postea pone claram ovi in azuro vel aquam gummi et iterum misce et permitte requiescere et eice illam claram ovi. Repone alia clara vel aqua gummi et sic potes operari.

[xxxiv] **Ad faciendum colorem mortuum de azuro**

Accipe azurum tantum quantum vis et modicum de blacha et pone super lapidem et distempera cum aqua gummi arabicae et pone in coclea et dimitte siccare et, quando vis operari, debes distemperare cum aqua gummata.

[xxxv] **Ad faciendum colorem nigrum**

Accipe unam lucernam sine capzolam et pone intus de oleo lini et fac ardere. Et tolle unum bacile et pone super lucernam recte per medium et fac quod possit respirare quod non extinguatur et dimitte per diem vel noctem. Et accipe illum

xxxi *Y,* f. 4r, r. 3; *A,* f. 4v, r. 25; *B,* f. 11v, r. 24. **193** cinabrium: sanaprium *A,* cenaprium *B* || **194** cinabrium: zinabrium *Y,* senaprium *A,* cenaprium *B* – *recte* siccum: seccum *Y,* succum *A, B* || **195** fractam: fracti *Y* – diligenter: dilligenter *A, B* – hoc: quo *Y* || **196** sic: *om. Y* – potest: potes *Y* – hieme: yeme *Y,* hyeme *A* – vero: *om. Y* – debes: debet *A* || **197** siccare: sicchare *A* – hoc: quo *Y* – siccato: sicchato *A* – bene fracta: *om. A, B* || **198** cinabrium: zinabrium *Y,* senaprium *A,* cenaprium *B* – pone: *om. A* – modicum: parum *Y* || **199** cirioli: ciricole *Y* – recedit: recedet *Y* – cinabrio: zinabrio *Y,* sanaprio *A,* cenaprio *B* || **200** cinabrium: zinabrium *Y,* sanaprium *A,* cenaprium *B* – cinabrio: zinabrio *Y,* sanaprio *A,* cenaprio *B* || **201** cinabrio: *om. Y,* sanaprio *A,* cenaprio *B* || **202** modicum: parum *Y* – rosumo: resumo *Y* – principio: primo *A* – cinabrium: zinaprium *Y,* sanaprium *A,* cenaprium *B* || **203** et optimum cinabrium: *om. Y* – cinabrium: sanaprium *A,* cenaprium *B.*

xxxii *Y*, f. 4r, r. 17. **204** azurum: azurium *Y* || **205** *recte* porphyreticum: porfiriticum *Y* || **206** gummata: gumata *Y.*

xxxiii *Y,* f. 4r, r. 20; *A,* f. 5r, r. 6; *B*, f. 28v, r. 2. **207** alio modo: *om. A, B* || **208** tere: terre *B* – lixivio: lissivo *A*, liscivio *B* || **209** proice: prohice *A* – lixivium: lissivium *A,* liscivium *B* || **210** lixivium: lissivium *A,* liscivium *B* – exibit: exiet *Y* || **211** vel: ut *B* – gummi: gumme *Y,* gommi *B* – *post* gummi: *om.* et *B* – illam claram: claram illam *Y* || **212** *post* ovi: *add.* et *Y,* et iterum misce et permitte requiescere *A* – repone: pone *Y* – *post* repone: *add.* de *Y,* et *B* – *post* alia: *add.* de *B* – vel: *om. A, B* – gummi: gumma *Y* – sic: quando vis *A, B.*

xxxiv *Y*, f. 4r, r. 28; *A,* f. 5r, r. 13; *B*, f. 17r, r. 29. **213** Ad faciendum colorum mortuum de azuro: Ad azurium mortificandum *Y* || **214** *ante* modicum: *add.* accipe *A, B* – modicum: parum *Y* – blacha: lacha *A*, blaccha *B* || **215** gummi: gomi *B* – gummi arabicae: gummata *Y* – coclea: cocleam *A* – siccare: sicchare *A* || **216** debes: *om. Y* – aqua gummata: aqua clara cum digito *A, B.*

xxxv *Y*, f. 4v, r. 1; *A,* f. 5r, r. 17; *B,* f. 15v, r. 3. **218** sine: vel *Y* – capzolam chazolum *Y,* cazola *B* – lini: linoxe *A,* linose *B* || **219** bacile: bacille *Y, A* – super: supra *A, B* || **220** diem vel: diem et *A* || **221** bacilem: bacille *Y,* bacillem *A* || **222** gummata: gommata *A,* gomata *B* || **223** siccare: sicchare *A* – operari: distemperare *B* – debes distemperare: distempera *Y.*

fumum qui erit congregatus ad bacilem. Et quando vis distemperare dictum colorem, pone super lapidem cum aqua gummata et pone in coclea et dimitte siccare et, quando vis operari, debes distemperare cum aqua clara.

XXXVI Ad faciendum colorem capillorum

Accipe colorem nigrum modicum et accipe de minio et pone super lapidem et tere bene cum aqua gummata et pone in coclea et dimitte siccare. Et quando vis operari, debes semper distemperare cum aqua clara.

XXXVII Ad faciendum colorem azurum de herba

Accipe herba quae vocatur herba fullonum et recipe pomulas dictae herbae et ponas dictas pomulas in panno lineo mundo et antiguo et frica illas pomulas. Deinde dictum pannum balnea modicum in urina. Deinde iterum appone dictas pomulas secundo et tertio et sic habebis pulchrum azurum quando dicta pecia est desiccata.

XXXVIII Ad distemperandum peciam praedicti coloris

Accipe peciam tantum quantum vis et pone in coclea cum clara ovi vel cum aqua gummata et dimitte pausare. Postea exprime in una alia coclea et de isto colore pone in azuro vel in cenaprio distemperato quia dat bonum colorem.

XXXIX Ad faciendum colorem pulchrum de rosa

Accipe rosam finam et tere super lapidem bene et pone modicum de azuro et unum modicum de blacha et tere bene insimul cum aqua gummata et pone in coclea. Dimitte siccare et, quando vis operari, semper debes distemperare cum aqua clara.

XL Ad faciendum colorem mortuum de braxilli

Accipe braxille factum in colore et tere bene super lapidem; et pone intus unum modicum de blacha cum aqua gummata et postea pone in coclea et dimitte siccare et, quando vis operari, debes distemperare cum aqua clara. Et nota quod semper quando vis distemperare aliquos colores in coclea semper debes distemperare modicum de illo colore tantum quantum vis operari et non plus.

XLI Ad faciendum colorem pulchrum de braxilli

Accipe braxille factum in colore et pone super lapidem et tere bene. Et pone intus unum modicum de azuro et modicum de blacha et omnia distempera cum aqua gummata et postea pone in coclea et dimitte siccare. Et quando vis

XXXVI *Y*, f. 4v, r. 12; *A,* f. 5r, r. 25; *B*, f. 15v, r. 13. **224** capillorum: capillis *A, B* || **225** modicum: parum *Y* || **226** tere: terre *B* – bene: *om. A, B* – gummata: gommata *A,* gomata *B* – siccare: sicchare *A* || **227** semper: *om. B.*

XXXVII *Y,* f. 4v, r. 17. **231** *recte* appone: apone *Y.*

XXXVIII *Y,* f. 4v, r. 24; *A*, f. 5r, r. 29; *B*, f. 28v, r. 11. **234** praedicti coloris: azuratam *A, B* || **235** vel: ut *B* || **236** gummata: gumata *Y, B,* gommata *A* || **237** cinabrio: zinabrio *Y,* sanaprio *A,* cenaprio *B.*

XXXIX *Y*, f. 4v, r. 29; *A,* f. 5v, r. 4; *B,* f. 5v, r. 22; *E*, f. 2v, r. 29. **238** pulchrum: pulfium *A*, *E* – rosa: roxa *E* || **239** rosam: roxam *E* – tere: terre *B* – tere…bene: tere bene super lapidem *E* – modicum: parum *Y* || **240** modicum: parum *Y* – *post* blacha: *om.* et *E* – tere: terre *B* – insimul: simul *E* – gummata: gumata *Y, E,* gommata *A,* gomata *B* || **241** *ante* dimitte: *add.* et *Y* – *ante* siccare: *add.* et *B* – dimitte siccare: *om. E* – siccare: sicchare *A* – semper debes distemperare: distempera *E.*

XL *Y*, f. 4v, r. 34; *A,* f. 5v, r. 9; *B*, f. 9r, r. 2. **243** Ad faciendum…braxilli: Ad braxille mortificandum *Y* – braxilli: brasilli *B* || **244** braxille: brassile *Y,* brasille *B* – tere: terre *B* || **245** modicum: parum *Y* – blacha: blacca *B* – gummata: gommata *A,* gomata *B* – siccare: sicchare *A* || **246** quando vis…clara: quando vis distemperari cum aqua clara *Y* – et nota…plus: *om. B* – quod semper: semper quod *A* || **247** vis: vel *A* – distemperare: *om. Y* – debes distemperare: distempera *A* || **248** modicum: parum *Y.*

XLI *Y*, f. 5r, r. 5; *A,* f. 5v, r. 15; *B*, f. 9r, r. 7; *E*, f. 3r, r. 1. **249** pulchrum: pulfium *A, E* – de: *om.* B – braxilli: brasilli *B* || **250** braxille: brassile *Y,* brasille *B* – pone: tere *E* – et tere bene: *om. E* || **251** unum modicum: parum *Y, om. E* – azuro: zuro *A*, azurro *B* – modicum: parum *Y* – blacha: blacca *B* – *post* blacha: *om.* et *E* || **252** gummata: gommata *A,* gomata *B* – *post* gumata: *om.* et *E* – siccare: sicchare *A,* secare *E* || **253** distemperare: operare – semper: *om. E* – *post* distempera: *add.* pauchum *A* – *post* vis: *add.* tunc *A* – operari: operare *E* – tantum…operari: ut supra dictum est *Y.*

distemperare, semper distempera tantum quantum vis operari.

XLII Ad distemperandum auripigmentum

Accipe auripigmentum et pone in corio sive soato et pista bene cum mazolo, ita quod sit bene pistum. Et pone super lapidem et tere bene cum clara ovi et pone in coclea et sic potes operari in carta.

XLIII Ad distemperandum auripigmentum rubeum

Accipe auripigmentum rubeum et pone super lapidem et tere bene cum clara ovi; et pone modicum de rosumo ovi et tere bene et pone in coclea. Et sic erit melius priore et multum valet ad formam litterae et coloratissimum erit.

XLIV Quomodo fit minium

Accipe blacha de plumbo et pone in vasculo vitreo. Et tolle cretam et misce cum stercore asini vel equi et pone in fornace vitrorum et permitte stare per diem et noctem. Et eleva ab igne et permitte refrigidare et tolle et conserva et sic habebis optimum minium.

XLV Ad distemperandum minium

Accipe minium et pone super lapidem et tere bene cum clara ovi; et, si fecerit spumam, pone intus de cerumine auriculae et pone in coclea et sic erit optimus color ad faciendum flores cum vitibus et vestibus incidere cum penello.

XLVI Ad distemperandum minium

Accipe minium et tere bene super lapidem cum aqua gummata et pone in coclea et dimitte siccare et, quando vis operari, semper debes distemperare unum modicum cum aqua clara et sic potes operari.

XLVII Quomodo fit albedo

Accipe blacham subtilissimam et tere in lapide et distempera cum aqua gummata et pone in coclea et, quando vis operari in carta, distempera cum aqua clara.

XLVIII Quomodo fit albedo

Accipe albedinem plumbi et tere sicut per omnia iam supra dictum est. Et nota quod semper debes tenere omnes colores plus purificatos et nitidos quam potes.

XLII *A*, f. 5v, r. 21; *B*, f. 13r, r. 16; *E*, f. 3r, r. 7. **254** faciendum *ante corr.:* distemperandum *post corr. A* – auripigmentum: auripimentum *A,* aurum pigmentum *E* || **255** auripigmentum: auripimentum *A,* aurum pigmentum *E* – soato: sovato *B, E* – *ante* soato: *add.* in *E* – mazolo: mazola *B,* maleo *E* – ita: *om. B* || **256** et pone in coclea et sic: *om. E* || **257** colea *ante corr.*: coclea *post corr. A* – potes operari: potest operare *E* – in carta: *om. E.*

XLIII *Y*, f. 5r, r. 11; *A,* f. 5v, r. 25; *B*, f. 13r, r. 21; *E*, f. 3r, r. 12. **258** Ad distemperandum auripigmentum rubeum: Ad distemperandum auripimentum *Y,* Aliter *B* – auripigmentum: aurum pigmentum *E* || **259** auripigmentum: aurumpimentum *Y,* auripimentum *A,* aurum pigmentum *E* – rubeum: *om. E* – et pone…bene: et tere bene super lapidem *E* || **260** *post* pone: *add.* in coclea *A* – rosumo: rusumo *Y* – et tere bene: *om. E* – tere: terre *B* – melius priore: malior priori *E* || **261** valet…erit: *om. E* – litterae: literae *A* – coloratissimum: colloratissumum *B.*

XLIV *Y*, f. 5v, r. 10; *A,* f. 6v, r. 7; *B*, f. 12v, r. 9. **262** Quomodo fit minium: Ad faciendum minium *Y* || **263** blacha: blancum *B* – plumbo: blumbo *Y* – *ante* pone: *add.* postea *Y* – vasculo: vase *Y* – terreo *ante corr.*: vitreo *post corr. B* || **264** asini vel equi: equino *A, B* – permitte: mitte *A* – *ante* diem: *add.* unam *A*, unum *B* || **265** eleva: elleva *Y, A, B* – refrigidare: frigidare *B* – conserva: observa *A, B.* In *Y* e *A* la ricetta appare nella parte finale del testo, mentre in *B* è collocata prima delle due prescrizioni sullo stemperamento del minio (XLV-XLVI). Anche in questo caso si preferisce mantenere la *consecutio* testimoniata da *B.*

XLV *Y*, f. 5r, r. 16; *A,* f. 5v, r. 30; *B*, f. 12v, r. 16. **268** tere: terre *B* || **269** cerumine auriculae: cerumina auriculari *B* || **270** et vestibus: *om. B* – penello: sanabrio *Y.*

XLVI *A*, f. 6r, r. 4; *B*, f. 12v, r. 21. **271** *ante* ad: *add.* item *B* || **272** tere: terre *B* – gummata: gommata *A,* gomata *B* || **273** siccare: sicchare *A.*

XLVII *A*, f. 6r, r. 8; *B*, f. 12v, r. 26; *E*, f. 3r, r. 27. **275** Quomodo fit albedo: Item ad idem alio modo *A,* Item alio modo *B*, Ad distemperandum minium *E* || **276** blacham: blaccam *B* – subtilissimam: subtillissimam *B,* subtilisimam *E* – tere: terre *B* – in lapide: super lapidem *E* – gummata: gommata *A,* gomata *B*, gumata *E* || **277** operari: operare *E.*

XLVIII *A*, f. 6r, r. 12; *B*, f. 12v, r. 30. **278** Quomodo fit albedo: Item ad idem alio modo *A,* Aliter *B* || **279** tere: terre *B* – per omnia iam: iam per omnia *B* – supra: *om. B* || **280** semper: *om B.*

XLIX Quomodo fit albedo

Accipe cortices ovorum et pone in vase terreo et mitte in fornace vitrorum et permitte stare in fornace per diem et noctem. Et postea extrahe de fornace et conserva diligenter et, quando volueris operari, tere super lapidem et sic videbis mirabilem albedinem.

L Quomodo fit albedo

Accipe ollam terream et pone intus laminam plumbi et balnea cum fortissimo aceto illud plumbum et permitte stare sub fimo equino per XXX dies et noctes. Et postea accipe ollam et illud quod erit circa laminam erit optimus albedo. Et propter hoc dicitur blancum de plumbo quia de plumbo fit.

LI Ad faciendum azurum optimum

Accipe ollam terream et pone intus laminam argenti ita quod non tangat fundum et in fundo praedictae ollae pone fortissimum acetum album et pone subtus fimum equinum et permitte stare per dies XXX et postea respice et tolle illud quod invenies in olla et habebis optimum azurum.

LII Ad faciendum bonam incarnaturam graecam

Pone in primis viridem de terra cum blacha, postea accipe ocream francischam mixtam cum nigro et cinabrio vel minio et de istis tribus coloribus facias unum brunetum et de isto bruneto facias oculos et alios tractus et umbras. Facto hoc, pone rosetos de cinabrio vel de minio. Post haec, accipe de ocrea et pone cum cinabrio vel minio et blacha et inde facias incarnaturam. Pone super istos colores in modum blancorum. Et postea ponas albos vivos et, si vis, pone modicum de braxillo raro super rosetos.

LIII Ad faciendum vestes

Item, si vis operari ocream in faciendis vestibus vel alibi excepto in campis, debes ponere modicum de blacha et eam adumbrare cum isto bruneto raro ut supra.

LIV Ad faciendum aliam bonam incarnaturam

Accipe zaffranum rarum de clara ovi et pone in carta ubi volueris incarnare.

XLIX *Y*, f. 5r, r. 19; *A,* f. 6r, r. 15; *B*, f. 16v, r. 1; *E*, f. 3r, r. 32. **281** Quomodo fit albedo: Ad faciendum colorem album *Y* || **282** terreo: tere *Y* – mitte: mite *B,* pone *E* – vitrorum: vitriorum *B* || **283** permitte: dimitte *E* – in fornace: *om. E* – stare…noctem: per diem et noctem stare *E* – *ante* postea: *om.* et *E* – *post* fornace: *add.* vitrorum *E* – permitte stare in fornace per diem et noctem: permitte per diem et noctem stare *Y* || **284** *recte* conserva: observa *Y, A, B, E* – diligenter: dilligenter *B* – volueris: vis *E* – operari: operare *E* – tere: terre *B* – *post* tere: *add.* bene *E* – sic: hic *A, B* || **285** mirabilem: mirabile *Y*.

L *A*, f. 6v, r. 2; *B*, f. 16v, r. 8; *E,* f. 3v, r. 5. **286** Quomodo fit albedo: Aliter *B* || **287** terream: de terra *E* – laminam plumbi: laminas de plumbo *E* – balnea: balne *A* – *ante* balnea: *add.* illas laminas *E* – fortissimo: fortisimo *E* || **288** aceto: acceto *A* – illud plumbum: *om. E* – permitte: dimitte *E* – sub: in *E* – equino: *om. A, B* – *post* noctes: *om.* et *E* || **289** *post* ollam: *add.* illam *E* – erit…albedo: in olla erit circha lamina erit optima albedo *E* – illud: id *B* – optimus: optima *E* || **290** blancum: blanchum *A, om. E* – plumbo: plunbo *E*.

LI *Y*, f. 5v, r. 25; *A,* f. 6v, r. 19; *B*, f.25v, r. 17. **291** optimum: *om. Y* || **292** *post* accipe: *add.* unam *Y* – terream: teream *B* – fundum: fondum *B* || **293** fundo: fondo *B* – acetum: accetum *A* – album: *om. B* || **294** *post* postea: *add.* hoc *B*.

LII *A*, f. 6v, r. 24; *B*, f. 17r, r. 6. **296** graecam: grecham *B* || **297** blacha: blaca *B* – ocream: occream *A* || **298** mixtam: mixta *A* – cinabrio: cenabrio *A,* cenaprio *B* – vel: ut *B* || **299** *recte* alios: aluos *A, B* – tractus: tactus *A* || **300** cinabrio: cenabrio *A,* cenaprio *B* – post haec…minio et: *om. B* – ocrea: occrea *A* || **301** cinabrio: cenabrio *A,* cenaprio *B* – et blacha: cum blacha *B* – facias: facies *B* || **302** blancorum: blanchorum *A* || **303** braxillo: brasillo *B*.

LIII *A*, f. 7r, r. 2; *B*, f. 17r, r. 17. **304** Ad faciendum vestes: Item *B* || **305** item: *om. B* – ocream: occream *A* || **306** blacha: blacca *B*.

LIV *A,* f, .7r, r. 6; *B*, f. 17r, r. 21. **309** zaffranum: zapharanum *B* || **310** viridem: viride *B* – endego: dendego *A* – auripigmentum: auripimentum *A* || **311** viridi: viride *B* – cenaprio: cenabrio *A* – blacham: blaccham *B* || **312** ad umbras: adumbra *A* – *recte* braxillo: braxillio *A*, brasillo B.

Postea accipe viridem factum de endego et auripigmentum et adumbra de illo viridi. Postea pone rosetos de minio vel de cenaprio, postea accipe blacham et pone albos. Postea pone ad umbras et rosetos unum modicum de braxillo rari.

[LV] Ad faciendum purpurinam

Accipe uncias duas stagni et infonde et pone intus unam unciam argenti vivi bene pulverizati et misce molto bene insimul et pone intus duas uncias salis armoniaci bene triti et omnia misce insimul et pone in uno vase vitreo ad modum unius urinalis ad ignem in una olla plena cineribus cribellatis et fac de subtus ignem per diem et medium et postea aufer ab igne et permitte refrigidare. Et invenies intus colorem aureum et de illo potes scribere, sed debes distemperare cum clara ovi bene fracta cum una spongia.

[LVI] Ad faciendum colorem de braxilli ad florendum litteras

Accipe lignum braxille et rade subtilissime cum uno vitro vel cultello et pone in uno ciato cum modico aqua et pone ad ignem et fac ipsum calefacere ita quod ferveat et extrahe ipsum ab igne et deinde pone intus de cinabrio distemperato cum clara ovi et habebis optimum colorem.

[LV] *Y,* f. 6r, r. 30; *A,* f. 7r, r. 17; *B*, f. 9r, r. 14. **313** Ad faciendum purpurinam: Ad purpurum faciendam *Y* || **314** uncias: unzias *A*, onzias *B* – stagni: de stagno *Y* – unciam: onziam *B* – argenti vivi: de argento vivo *Y* || **315** pulverizati: pulverizato *Y* – misce molto bene insimul: bene misce insimul *B* – molto: *om. A, B* – duas uncias: unzias duas *B* – salis armoniaci: de sale armoniacho *Y* || **316** triti: trito *Y* || **317** urinalis: orinalis *A* || **318** aufer: auffer *A* – refrigidare: infrigidare *Y* || **319** aureum: purpureum *Y* – distemperare: distemperari *A*, *B* || **320** bene: *om. Y*. Questa e la ricetta successiva si trovano in una *consecutio* scorretta rispetto all'andamento del testo, riguardando la porporina (in *Y* e *B* erroneamente interpretata come 'porpora') e il brasile. Si tratta più probabilmente di una 'coda' aggregatasi al trattato nel corso della tradizione, ma si è comunque scelto di mantenerle nell'edizione.

[LVI] *A,* f. 7r, r. 25; *B*, f. 9r, r. 25. **321** braxilli: brasilli *B* – florendum: florizandum *B* || **322** braxille: brasille *B* – vitro: vitreo *A* || **323** calefacere: callefacere *B* || **324** cinabrio: cenabrio *A*, cenaprio *B*. Il testo di *A* prosegue con le seguenti ricette, presenti anche in *Y* e *B* in differente posizione: (*Y,* f. 7r, r. 16; *A*, f. 7v, r. 1; *B*, f. 69r, r. 17) Ad exithandum oleum de carta (Quomodo extrahitur oleum. Oleum sic extrahitur de carta *A*, Quomodo extrahitur oleum de carta *B*). Facto (fac *B*) pulverem (cinerem *A, B*) de saramentis (semente *A,* sementis *B*) vel de ganobis fabbarum (gambis fabe *A*, *B*), pone dictum cinerem (eum *A, B*) tepidum (*add* in carta *A*, super carta *B*) ubi cecidit oleum vel pinguedo (pinguem quod *A,* pinguedo *B*) et dimitte per diem vel plus (et noctem et plus vel minus si vis *A,* et noctem et plus vel minus *B*) tantum libro stricto fortiter (fortiter stricto libro *A, B*); (*Y,* f. 7r, r. 20; *A,* f. 7v, r. 5; *B*, f. 69r, r. 21) Ad ignem extrahendum (Quomodo extrahitur ignis. Ignis sic extrahitur *A, B*). Pone peciam unam balucatam (madefactam *A, B*) ubi cecidit (ceciderit *B*) ignis ex utraque parte carte donec sit carta humida (donec carta humida sit *A, B*) et postea elleva pecias extendendo (extridando *A, B*) carta. Postea firmetur liber ita quod carta sit extensa (stet extenta *A, B*); (*Y*, f. 7r, r. 25; *A*, f. 7v, r. 9; *B*, f. 69r, r. 26) Ad aquam extrahendam (Quomodo extrahitur aqua. Aqua sic extrahitur *A*, Aqua sic extrahitur *B*). Pone cementum vivum (calcem viva *A, B*) ubi cecidit aqua et firma librum si aqua recens est sic (recessit *A, B*). Si vero iam sicca est (sit *A, B*) aqua (*om. A, B*) in carta debes (debet *A, B*) cartam (carta *A, B*) balneare (balneari *A, B*) aliquantulum cum pecia alba et postea pone ibi cementum (calcinam *A, B*); (*Y*, f. 7v, r. 1; *A*, f. 7v, r. 13; *B*, f. 69r, r. 30) Ad sepium extrahendum (Quomodo extrahitur sepum. Sepum sic extrahitur *A*, *om. B*). Pone peciam albam super cartam, deinde pulverem gipsi (cissi *A, B*) tepidum et iterum peciam albam super gipsum (cissum *A*, cessum *B*), sic stringendo super cartam (*add.* unde versus: Lacte lavas stillas, oleum liquore fabarum. In claustrum vino lissivio [lescivio *B*] dillue [delue *B*] vinum *A, B*).

7. Traduzione

Inizio del libro dei colori secondo maestro Bernardo sul modo in cui debbano essere stemperati, temperati e fatti, primo dell'oro, poi dei colori che sono scritti in questo libro, poiché se valuti attentamente, proverai che sono cose vere da usare.

I. Primo, per porre l'oro sulla carta al modo greco

Prendi il gesso ben macinato, tritalo con colla di pergamena, aggiungi un poco di gommalacca della miglior qualità, metti sulla carta dove vuoi porre l'oro e lascia seccare bene. Quando è secco, innanzitutto radilo bene con un coltello. Fatto questo, stendi sottilmente con il pennello sopra il suddetto gesso dell'acqua chiara e subito metti l'oro e lascialo seccare bene. Quando questo è secco, polisci con ematite o con un dente di lupo, o di cane, o di orso, e così vedrai dell'ottimo oro.

II. Per porre l'oro sulla carta secondo l'uso dei saraceni

Prendi una vescica di storione e lasciala in acqua per una notte. In seguito prendila dall'acqua predetta, fregala bene con le mani e rompila con un pestello in modo che sia ben bianca e mettila in un guscio d'uovo solamente con acqua. In seguito prendi il gesso ben macinato, stemperalo con la predetta acqua e immediatamente mettilo sulla carta dove deve essere l'oro e lascia asciugare. Una volta secco, radilo molto finemente con un coltello. Fatto questo, stendici sopra sottilmente con un pennello la predetta colla, che è nel guscio d'uovo, e lascia seccare. Quando è secca, mettine ancora e lascia asciugare. Una volta secca, alitaci sopra e mettici l'oro, ferma bene con un batuffolo, polisci con la pietra o con un dente e vedrai meraviglie.

III. Per porre l'oro secondo l'uso dei francesi

Prendi della creta bianca francese, cioè dei conciatori, dell'ocra e un po' di bolo armeno; due parti siano di creta bianca e la terza sia di ocra. Macina sulla pietra con chiara d'uovo, della quale sia una terza parte di acqua, e stempera bene. In seguito togli dalla pietra, metti in una conchetta, segna sulla carta dove vuoi mettere l'oro e lascia seccare. Una volta secco, stendici sopra con il pennello la chiara d'uovo e metà di acqua chiara e subito metti l'oro e lascia seccare. Quando è secco, polisci con una pietra o con un dente e metti un po' di bolo armeno.

IV. Per porre l'oro in un altro modo

Prendi l'armoniacolo, stemperalo con urina, metti in un vaso, segna sulla carta dove deve essere l'oro e lascia seccare. Quando è secco, alitaci sopra e subito metti la foglia d'oro, ferma con un batuffolo e non lo polire. E così lo potrai mettere su un drappo o in un altro luogo.

V. Per porre l'oro in un altro modo

Prendi il lattice di fico, mettilo con la penna sulla carta e lascia seccare. Quando è secco, poni la foglia d'oro o d'argento e avrai così delle splendide lettere.

VI. Per porre l'oro in un altro modo

Prendi la creta dei conciatori e un poco di ocra e macinale con colla di pergamena in decomposizione, togli dalla pietra e lascia seccare. Una volta secca, conservala in un vasettino e, quando vuoi mettere in opera, macina sulla pietra di porfido, se puoi. Quando è ben macinata, mettila in una conchetta. Bagnala sopra e stendila con il pennello sulla carta dove vuoi porre l'oro e lascia seccare. Quando è secca, alitaci sopra, metti l'oro e fissalo bene con un batuffolo e polisci con una pietra o con un dente.

VII. Per porre l'oro in un altro modo

Prendi il gesso sottile o la terra francese e siano due parti di gesso o di terra francese e la terza di travertino degli spadai; trita insieme con la colla e metti un poco di zafferano. Una volta messo lo zafferano, aggiungi un po' di bolo armeno e una goccia o due di miele. Stempera tutto sopra la pietra insieme alla colla, stendi con il pennello sulla carta dove vuoi mettere l'oro e lascia seccare. Quando è secco, alitaci sopra, subito metti l'oro, fissa bene con un batuffolo e polisci con una pietra o con un dente di orso o di cane.

VIII. Per fiorire l'oro di zafferano

Prendi un poco di zafferano e un po' di biacca e stemperali insieme. In seguito con quel colore puoi fiorire l'oro posto sulla carta e così va fatto.

IX. Per rammollire lo zafferano

Quando vuoi mettere a mollo lo zafferano, devi metterci dentro della chiara d'uovo tanto quanto è lo zafferano. Metti in una conchetta e lascia seccare. Quando vuoi mettere in opera detto zafferano, devi sempre stemperare con acqua chiara e poi stendere con il pennello dove vuoi sulla carta. Nota che ne devi mettere sempre meno di quanto siano i colori nella conchetta, quando te ne serve per operare con il pennello.

X. Per porre l'oro in un altro modo

Prendi il travertino degli spadai e il gesso sottile e macinali sopra la pietra così che siano due parti di terra e una parte di gesso. Prendi l'acqua di castagne peste che è detta 'machi' e devi colare detta acqua con una pezza bianca di lino. Metti tutte le sostanze suddette macinate insieme sopra la pietra. In seguito metti tutto in un vaso di vetro e lascia seccare nel detto vaso e, quando vuoi mettere in opera e collocare sulla carta, devi stemperare con chiara d'uovo sopra la pietra. Metti in una conchetta, stendi con il pennello sulla carta dove vuoi porre l'oro e lascia asciugare. Quando è secco, alitaci sopra e subito metti l'oro. Fissa con un batuffolo e polisci con un dente.

XI. Per porre l'oro in un altro modo

Prendi la terra francese e macinala sopra la pietra con chiara d'uovo. Mettila in una conchetta e stendila con il pennello sulla carta dove vuoi porre l'oro e lascia asciugare. Quando è secca, radila con un coltello e in seguito alitaci sopra. Subito metti l'oro, fissalo bene con un batuffolo e polisci con una pietra o con un dente.

XII. Per fare un rosa fine

Prendi il legno di brasile, radilo in piccolissime parti con un vetro e mettilo in un vaso di terra. Aggiungi dell'urina ben raffreddata, tanta quanto basti a quel brasile, e metti nel predetto piatto allume zuccherino e biacca: siano due parti di allume zuccherino e la terza di biacca. Lascia riposare per un giorno e una notte in estate e di più in inverno, affinché si incorpori bene e rosseggi. Fatto questo, prendi un panno di lino, strizza e cola in un piatto pulito e aggiungi dell'acqua calda affinché si lavi bene. Lascia riposare in acqua fino a che venga a galla. Getta poi quell'acqua e, fatto questo, togli quello che è rimasto e mettilo in un vaso. Lascia seccare e, quando vorrai stemperare, stempera con acqua gommata e metti con il pennello dove vuoi.

XIII. Ancora per fare il rosa

Prendi il legno di brasile ben raschiato minuziosamente e mettilo in un piatto. Prendi l'urina di bambini, mettila nel predetto piatto e aggiungi una composizione di terra dei conciatori e allume zuccherino. Lascia riposare per un giorno e una notte, affinché si incorpori bene. In seguito prendi un panno di lino e strizzalo bene in un piatto pulito di terra o di vetro e lava bene con acqua calda. Lascia riposare e getta via dalla superficie l'acqua chiara. Lascia seccare la predetta sostanza nel detto piatto e così avrai un ottimo colore rosato. Stempera come è stato detto sopra.

XIV. Per fare un colore purpureo

Prendi il legno di brasile e radilo in piccolissime parti, mettilo in una conchetta, aggiungi della chiara d'uovo quanto basta e dell'allume zuccherino quanto è un grano di lenticchia. Lascia incorporare bene per un giorno e così avrai un colore purpureo. Quando vorrai mettere in opera, prendi un po' di questa sostanza, mescolala con biacca, metti sulla carta e lascia seccare. Una volta secca, stendi sopra la detta preparazione come è stato detto precedentemente.

XV. Per fare il brasile

Prendi il legno di brasile, radilo in piccolissime parti e mettilo in una grande coppa. In seguito prendi la chiara d'uovo e mettila nella coppa tanto quanto basta a quella quantità di brasile. Poi prendi un po' di allume glaciale, macinalo nella coppa e lascialo stare per tre giorni. In seguito

devi colare detto brasile in un'altra coppa con un panno di lino bianco e lascia seccare quel brasile nella detta coppa. E così avrai un ottimo brasile.

XVI. Per stemperare il brasile

Prendi l'acqua chiara di pozzo e l'acqua di canditi e macina bene sopra la pietra. In seguito metti in una conchetta e lascia seccare. Quando vuoi mettere in opera detto brasile, devi sempre stemperarlo con acqua chiara e metterlo con il pennello sulla carta. E questo si fa secondo il nostro uso.

XVII. Per fare un rosa fine

Prendi il brasile e radilo in piccolissime parti fino a mezza oncia e prendi un quarto di allume glaciale ben trito e un quarto di travertino ben trito. Metti tutto in un piatto invetriato e in detto piatto poni l'urina e lascia stare il tutto per tre giorni. In seguito devi colare tutto in un piatto invetriato. Poi prendi un mattone di cotto e fa in mezzo a quel mattone un buco e devi colare il detto brasile in quel mattone e lasciarlo seccare. In seguito leva dalla pietra quello che c'è dentro e sarà un rosa fine.

XVIII. Per stemperare il rosa

Prendi il rosa fine e macinalo sopra la pietra con gomma arabica sciolta con acqua chiara. Metti in una conchetta e lascia seccare e, quando vuoi mettere in opera sulla carta, stemperane un poco con il dito e con acqua chiara e in seguito stendi con il pennello sulla carta.

XIX. Per fare un rosa smorto

Prendi il rosa fine, macinalo sopra una pietra e metti un po' di biacca e un po' di gomma arabica e di acqua chiara. Stempera tutto sopra la pietra e in seguito metti in una conchetta e lascia seccare. Quando vuoi operare, devi sempre stemperare con il tuo dito e con un poco di acqua chiara e poi stendi sulla carta con il pennello.

XX. Per fare un colore verde

Prendi un po' di orpimento e di indaco di Baghdad e macinali sopra la pietra con chiara d'uovo e con un po' di gomma arabica. Macina sopra la pietra, mettilo in una conchetta e lascia seccare. Quando vuoi operare sulla carta, devi sempre stemperare con aceto bianco e così può essere posto in opera con il pennello.

XXI. Per fare un colore verde

Prendi la portulaca selvatica e fanne del succo tanto quanto ne vuoi. Prendi il verderame, macinalo sopra una pietra, metti un po' di aceto bianco e macina bene. In seguito metti in una conchetta e lascia seccare e, quando vuoi operare, devi stemperare con aceto bianco e poi stendere sulla carta con il pennello dove vuoi.

XXII. Per stemperare il verde

Prendi il verderame, macinalo con fortissimo aceto bianco sopra una pietra di porfido, mettilo in un vaso di rame e ponilo sul fuoco. Quindi prendi delle foglie di ruta e pestale in un mortaio. Prendi il succo, mettilo nella predetta preparazione e aggiungi un po' di gomma. Metti sul fuoco e lascia bollire levando sempre la spuma da sopra con una penna. Fatto questo, lascia riposare per un giorno e una notte, poi prendi la sostanza superficiale, mettila in un vasetto di vetro e conservala con cura. Fatto questo, quando vorrai mettere sulla carta, prendi la predetta sostanza, mettila sopra la pietra e pestala bene. Quando è ben macinata, ponila in un vasetto di rame e metti sul fuoco lento, ma sappi questo, che quanto più rimarrà al fuoco tanto più diventerà verde e non muterà mai colore e così sarà un pigmento ottimo. E devi metterci un po' di zafferano quando vuoi stemperare e mettere sulla carta.

XXIII. Per stemperare il verde in un altro modo

Prendi il verderame e macinalo sulla pietra con succo di iris. Mettilo in una conchetta e così puoi operare sulla carta e sarà un ottimo verderame.

XXIV. Per fare un bel colore di verderame

Prendi il colore fatto di verderame come è stato detto precedentemente e macinalo bene sopra la pietra con aceto bianco. Mettici dentro un po' di biacca, poni in una conchetta e lascia

seccare. Quando vuoi mettere in opera, devi sempre stemperare con fortissimo aceto bianco e stendere sulla carta dove vuoi con il pennello.

XXV. Ancora in altro modo

Prendi l'orpimento chiaro e macinalo bene con chiara d'uovo. Aggiungi un poco di indaco di Baghdad fin quando sia verde e così puoi operare sulla carta.

XXVI. Come si fa il colore verde

Prendi il verde di terra, macinalo con acqua gommata, mettilo in una conchetta e così puoi operare sulla carta. Ma non serve a molto se non a incarnare immagini. Ma terrestre è detto perché si ricava dalla terra e si trova sul monte Galde. Porta questo monte da una parte il verde e dall'altra quel giallo che è detto orpimento. In molti posti si trova del verde terra, ma vale poco.

XXVII. Per fare il verderame

Il verderame si trova in Puglia e si fa in questo modo: prendi un tegame di terra, mettici dentro una lamina di rame e metti sotto a letame di cavallo o di asino ben coperto. Lascia stare per trenta giorni e in seguito prendi ciò che sarà nel tegame attorno alla lamina e troverai un ottimo verde. È detto verderame perché è ottenuto dal rame.

XXVIII. Per fare un buon colore verde

Prendi dell'azzurro nostrano e dello zafferano e metti quello zafferano a mollo in acqua. Quando lo zafferano si sarà rammollito bene, macinalo insieme all'azzurro sopra la pietra tanto quanto ti sembri essere ben verde. Quando vuoi stemperare, devi sempre stemperare con aceto.

XXIX. Per stemperare la gommalacca

Prendi il colore di gommalacca e stemperalo con acqua gommata prima sopra la pietra, e così serve per lavorare sulla carta.

XXX. In che modo si fa il cinabro

Prendi argento vivo e zolfo bene trito e mettili in un'ampolla di vetro in modo che la sesta parte sia zolfo e la settima parte sia argento vivo. L'ampolla deve essere ricoperta con creta e sterco di asino così che dall'ampolla non appaia nemmeno un buco dal quale possa respirare. Metti nella fornace e lascia stare tanto che il fumo esca rosso dalla fornace. Togli dal fuoco e lascia raffreddare e sarà un buon cinabro.

XXXI. Per stemperare il cinabro

Prendi il cinabro e macinalo bene sopra la pietra, prima secco; poi prendi la chiara d'uovo ben sbattuta con la spugna e stempera attentamente sulla pietra. Quando è ben macinato, mettilo nel cornetto e così può essere posto in opera in inverno. Ma in estate deve essere stemperato con acqua chiara e lasciato seccare. Quando è secco, macinalo di nuovo con chiara d'uovo e mettilo in un vaso. Quando il cinabro fa la schiuma, aggiungi un po' di cerume delle orecchie e allora tale schiuma scompare dal cinabro. Ancora, quando le mosche vanno sul cinabro d'estate, se le vuoi scacciare, metti nel cinabro un po' di mirra ben trita e così non verranno. Ancora, se vuoi dare un buon colore al cinabro, mettici un po' di rossume d'uovo prima, quando fai il cinabro, e avrai così del buon e ottimo cinabro.

XXXII. Per stemperare l'azzurro

Prendi l'azzurro, mettilo sulla pietra di porfido e macinalo bene con acqua gommata. Mettilo nel cornetto e così può essere messo in opera.

XXXIII. Per stemperare l'azzurro in un altro modo

Prendi l'azzurro, macinalo bene sopra la pietra con della liscivia forte, mettilo in un vaso e mescolalo con un bastoncino. Lascia che riposi e in seguito getta quella liscivia, e così devi fare più volte, fino a quando la liscivia uscirà chiara. In seguito metti la chiara d'uovo nell'azzurro, oppure l'acqua gommata, e così nuovamente mescola, lascia riposare e getta quella chiara d'uovo. Rimetti dell'altra chiara o acqua gommata e quando vuoi puoi porre in opera.

XXXIV. Per fare un colore smorto di azzurro

Prendi l'azzurro tanto quanto vuoi e prendi un po' di biacca, metti sopra la pietra e stempera con acqua di gomma arabica. Poni in una conchetta e lascia seccare e, quando vuoi operare, devi stemperare con acqua gommata.

XXXV. Per fare un colore nero

Prendi una lucerna senza capsula, mettici l'olio di lino e fai bruciare. Prendi un bacile e mettilo sopra la lucerna, giusto al centro, e fa' che possa ricevere aria, così che la fiamma non si estingua, e lascia per un giorno o 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 stemperare con acqua chiara.

XXXVI. Per fare il colore dei capelli

Prendi un po' di colore nero e di minio, metti sopra la pietra e macina con acqua gommata. Metti nella conchetta e lascia seccare. Quando vuoi mettere in opera, devi sempre stemperare con acqua chiara.

XXXVII. Per fare un colore azzurro d'erba

Prendi l'erba che è detta erba dei follatori e prendi i pomi di questa erba. Metti i pomi in un panno di lino pulito e vecchio e sfregali. Quindi bagna il panno con un po' di urina. Allora aggiungi di nuovo una seconda e terza volta i pomi e così avrai un bel azzurro quando la pezzuola è secca.

XXXVIII. Per stemperare la pezzuola del predetto colore

Prendi la pezzuola tanta quanta ne vuoi e mettila nella conchetta con chiara d'uovo o con acqua gommata e lascia riposare. In seguito travasa in un'altra conchetta e di questo colore poni in azzurro o in cinabro stemperato poiché dà un buon colore.

XXXIX. Per fare un bel colore rosa

Prendi il rosa fine, macinalo bene sopra la pietra e mettici un po' di azzurro e un po' di biacca. Macina bene insieme con l'acqua gommata, poni nella conchetta e lascia seccare. Quando vuoi mettere in opera, devi sempre stemperare con acqua chiara.

XL. Per fare un colore smorto di brasile

Prendi il brasile fatto in colore, macinalo bene sopra la pietra e mettici dentro un po' di biacca con acqua gommata. In seguito poni nella conchetta, lascia seccare e, quando vuoi operare, devi stemperare con acqua chiara. Nota che sempre quando vuoi stemperare qualche colore nella conchetta devi stemperare una piccola quantità di ogni colore tanto quanto vuoi mettere in opera e non di più.

XLI. Per fare un bel colore di brasile

Prendi il brasile fatto in colore, mettilo sopra la pietra e macinalo bene. Aggiungi un po' di azzurro e un poco di biacca e stempera tutto con acqua gommata. In seguito metti nella conchetta e lascia seccare. Quando vuoi stemperare, stempera sempre tanto quanto ne vuoi mettere in opera.

XLII. Per stemperare l'orpimento

Prendi l'orpimento e mettilo nel cuoio o nella pelle conciata e pestalo bene con un mazzuolo così che sia ben pestato. Metti sopra la pietra, macina bene con chiara d'uovo, poni nella conchetta e così puoi mettere in opera sulla carta.

XLIII. Per stemperare l'orpimento rosso

Prendi l'orpimento rosso, mettilo sopra la pietra e macinalo bene con chiara d'uovo. Metti nella conchetta un po' di rossume d'uovo, macina bene e metti nella conchetta. Così sarà meglio di prima, serve molto a formare le lettere e sarà coloratissimo.

XLIV. In che modo si fa il minio

Prendi il bianco di piombo e mettilo in un vasetto di vetro. Prendi la creta e mescolala con sterco di asino o di cavallo. Metti in una fornace per il vetro e lascia stare per un giorno e una notte. Togli dal fuoco, lascia raffreddare, leva e conserva, e così avrai un ottimo minio.

XLV. Per stemperare il minio
Prendi il minio, mettilo sopra la pietra e macinalo bene con chiara d'uovo. Se facesse la schiuma, aggiungi il cerume delle orecchie e ponilo nella conchetta. Sarà un ottimo colore per fare tralci con girali e profilare vesti con il pennello.
XLVI. Per stemperare il minio
Prendi il minio, macinalo bene sopra la pietra con acqua gommata e mettilo in una conchetta. Lascialo seccare e, quando vuoi porre in opera, ne devi sempre stemperare un po' con acqua chiara e così puoi mettere in opera.
XLVII. In che modo si fa il bianco
Prendi la biacca finissima, macinala sulla pietra e stemperala con acqua gommata. Poni in una conchetta e, quando vuoi operare, stempera con acqua chiara.
XLVIII. In che modo si fa il bianco
Prendi il bianco di piombo e macinalo come già detto precedentemente. Nota che devi sempre tenere tutti i colori più purificati e nitidi che puoi.
XLIX. In che modo si fa il bianco
Prendi dei gusci d'uovo, mettili in un vaso di terra e ponili in una fornace per il vetro. Lasciali stare nella fornace per un giorno e una notte e poi estraili dalla fornace e conservali accuratamente. Quando vorrai mettere in opera, macinali sopra la pietra e così vedrai un bianco straordinario.
L. In che modo si fa il bianco
Prendi un tegame di terra, mettici dentro una lamina di piombo e bagna quel piombo con aceto fortissimo. Lascia stare sotto al letame equino per trenta giorni e notti. In seguito prendi il tegame e quello che ci sarà attorno alle lamine sarà un ottimo bianco. Per questo è detto bianco di piombo, perché è ottenuto dal piombo.
LI. Per fare un ottimo azzurro
Prendi un tegame di terra e mettici dentro una lamina d'argento in modo che tocchi il fondo. Sul fondo del detto tegame metti dell'aceto bianco fortissimo e poni sotto al letame equino. Lascia stare per trenta giorni e in seguito guarda, togli quello che troverai nel tegame e avrai un azzurro ottimo.
LII. Per fare un buon incarnato alla greca
Metti innanzitutto del verde terra con biacca. In seguito prendi l'ocra francese mista con nero e cinabro o minio e di questi tre colori fai un brunetto. Di questo brunetto fai gli occhi, gli altri tratti e le ombre. Fatto questo, metti il rossetto di cinabro o di minio. Poi prendi l'ocra e mettila con il cinabro o il minio e la biacca e quindi fai l'incarnato. Metti sopra questi colori per fare i lumi. In seguito poni del bianco vivo e, se vuoi, metti pure un poco di brasile fine sopra il rossetto.
LIII. Per fare le vesti
Ancora, se vuoi mettere in opera l'ocra nel fare le vesti o in altri luoghi eccetto nei campi, devi mettere un po' di biacca e ombreggiarla con questo brunetto fine come detto precedentemente.
LIV. Per fare un altro buon incarnato
Prendi dello zafferano fine e della chiara d'uovo e mettili sulla carta dove vorrai incarnare. Poi prendi del verde fatto di indaco e orpimento e ombreggia con quel verde. In seguito prendi il rossetto di minio o di cinabro, poi prendi la biacca e metti i bianchi. In seguito poni alle ombre e ai rossetti un poco di brasile fine.
LV. Per fare la porporina
Prendi due once di stagno, fondile e mettici dentro un'oncia di argento vivo ben polverizzato. Mescola molto bene insieme e aggiungi due once di armoniacolo ben trito. Mescola tutto insieme, metti in un vaso di vetro fatto a modo di un orinale al fuoco in un tegame pieno di ceneri crivellate e alimenta da sotto il fuoco per un giorno e mezzo. In seguito togli dal fuoco

e lascia raffreddare. Troverai all'interno un colore dorato e con quello puoi scrivere, ma devi stemperare con chiara d'uovo ben sbattuta con una spugna.

LVI. Per fare un colore di brasile per fiorire le lettere

Prendi il legno di brasile, radilo molto finemente con un vetro o con un coltello e mettilo in una tazza con un po' d'acqua. Mettilo sul fuoco, fallo scaldare in modo che bolla e toglilo dal fuoco. Quindi mettici dentro del cinabro stemperato con chiara d'uovo e avrai un ottimo colore.

APPENDICE

Descrizione dei codici contenenti il Liber colorum

Il codice *A*, cartaceo, è costituito da 17 fogli, più una carta di guardia anteriore e due posteriori. Il recto di ogni foglio presenta, in alto a destra, una numerazione originale in numeri arabi, mentre il verso riporta, in basso a destra, una parola di richiamo alla successiva. Le carte di guardia hanno invece una numerazione in numeri arabi, anch'essa originale. I fogli misurano in media 306x217 mm e sono scritti su un'unica colonna di circa trenta linee, mentre lo specchio di scrittura misura 25/250/25x20/150/25 mm.

Il manoscritto è diviso in due fascicoli, il primo di dieci carte, quasi completamente staccate dalla legatura, e il secondo di otto, tenuti insieme da un bifolio, sul cui fronte è indicato il titolo dell'opera.

Il codice è scritto da un'unica mano, in una grafia cancelleresca quattro-cinquecentesca, utilizzando un solo tipo di inchiostro.

Sono presenti tre diverse filigrane. La prima, nel bifolio che racchiude i fascicoli, raffigura un angelo benedicente in una mandorla sormontata da una stella ed è testimoniato in codici di ambiente veneto databili tra 1530 e 1570[76]. La seconda, posta nell'angolo in alto a sinistra del foglio di guardia anteriore, del primo foglio di guardia posteriore e dei ff. 1, 3, 12, 15 raffigura un fiore a cinque petali, riscontrabile anche in codici veneziani datati 1499[77]. Infine la terza filigrana, raffigurante il busto di un angelo, si trova ai ff. 6-10, 14, 16-17. Non è presente alcun tipo di decorazione.

La legatura, in cartone grigio, misura 315x220 mm ed è verosimilmente settecentesca, pur essendo stata posteriormente rimaneggiata, poiché coperta parzialmente da un frammento di analogo cartone messo a rinforzo. Vi sono riportati il titolo (*Trattato per mescere i colori secundum magistrum Bernardum seu Liber colorum*) e la segnatura.

I contenuti del codice, che si presenta nel complesso in buono stato di conservazione, sono così suddivisibili: f. 1r-v: prescrizioni per inchiostri, in latino; ff. 2r-7v: *Liber colorum*, in latino; ff. 7v-17v: ricette varie, in latino e in volgare, prevalentemente di carattere tecnico-artistico[78]. Quest'ultima parte di *A* (ff. 7v-17v) è priva di incipit e contiene sessantadue ricette per la preparazione di pigmenti destinati alla decorazione libraria, insieme a tre prescrizioni per fare l'inchiostro e ad altre di varia natura, poste quasi tutte in coda al testo (pietre preziose, vernice, vino, colla, saponi, tinture). In questa sezione, più viva e corrente rispetto al trattato precedente, le ricette non sembrano seguire un ordine rigoroso e presentano frequenti riprese di un colore già trattato precedentemente. Solo in due casi sono raggruppate per colore a formare un blocco unitario. Il primo insieme ordinato è formato da otto ricette in volgare concernenti l'uso dell'oro (ric. 72-79), mentre il secondo è composto da una serie di prescrizioni (ric. 89-103), anch'esse in volgare, relative al modo di macinare, scurire e schiarire i diversi colori (sull'esempio della tavola di mescolanza del *DCM*), seguite da due ricette (ric. 100 e 101) per fare la rosetta con e senza corpo e da una terza (ric. 102) per realizzare le ombre dei volti. Sono presenti altre dieci prescrizioni in latino per l'uso dell'oro, di cui tre sostanzialmente identiche a quelle del trattato precedente: la prima (ric. 104) descrive il modo di porre l'oro secondo l'uso greco, con poche varianti rispetto alla ricetta I del *Liber colorum*; la seconda (ric. 105) illustra l'applicazione della foglia d'oro su una preparazione eseguita con lattice di fico, allo stesso modo della ricetta V del *Liber colorum*; la terza (ric. 106), relativa alla porporina, è sostanzialmente analoga alla ricetta LV. Troviamo poi cinque prescrizioni per fare

[76] BRIQUET 1907, nn. 643, 645-649.
[77] BRIQUET 1907, n. 6464.
[78] TRAVAGLIO 2004-2005, pp. 48-52; TRAVAGLIO 2008.

l'azzurro, di cui una (ric. 107) sulla preparazione dell'azzurro d'argento identica alla ricetta LI del *Liber colorum*[79]. Questa terza parte di *A* è verosimilmente quattrocentesca: innanzitutto, a f. 15v troviamo l'unica data presente nel manoscritto, 1488, anno in cui l'autore riferisce di aver visto impiegare il procedimento descritto per preparare una colla. Anche molti elementi merceologici e lessicali sembrano confermare tale datazione.

Nel 1798 Carlo Amoretti, in risposta al Canonico Borghi che gli aveva inviato una prescrizione per scrivere e dipingere con oro e un'altra per dipingere sul vetro, pubblica i *Metodi di scrivere e dipingere con oro tratti dal libro de colori di Maestro Bernardo.* Le otto ricette, evidentemente tratte dal manoscritto conservato presso la Biblioteca Ambrosiana, liberamente tradotte dal latino o dal volgare all'italiano, corrispondono alle prescrizioni I-V del *Liber colorum* e alle ricette *A scriver oro con la penna* (f. 9r, o *A scriver l'oro cum la penna* a f. 10r, che ne costituisce una ripetizione con piccole varianti), *Sixa in cortina, in tella a far mordente* (f. 12v) e *A metter oro in carta pegorina* (ff. 13v-14r) della successiva raccolta quattrocentesca[80]. Il manoscritto *A*, insieme a *E*, è già citato da Vincenzo Gheroldi, dove il primo è detto erroneamente «copia parziale seicentesca» del secondo[81].

B è un codice cartaceo, privo di filigrane, composto da 153 fogli e da due carte di guardia anteriori e due posteriori coeve. Il ms. presenta tre diverse numerazioni, realizzate in numeri arabi, collocate a destra del margine superiore sul solo verso di ogni carta e calanti di diverse unità. I fogli misurano mediamente 204x126 mm e sono scritti su un'unica colonna di trentadue linee, mentre lo specchio di scrittura misura 20/150/30x20/90/20 mm.

Il codice è formato da sedici fascicoli di diversa composizione. Sono presenti rigature tracciate a secco e segni di rigatura realizzata a mina di piombo a indicare la delimitazione verticale dello specchio di scrittura.

Il codice è scritto interamente con un inchiostro nero abbastanza uniforme e da una sola mano, a eccezione delle ultime ricette ai ff. 44r, 94r e 114v. Non è presente alcun tipo di decorazione.

La legatura è in cartone rivestito di pergamena e misura 208x134x30 mm.

Il manoscritto si presenta nel complesso in buono stato di conservazione, pur essendo mutilo del primo foglio (o fascicolo) e presentando evidenti segni dovuti all'umidità nell'angolo superiore destro di quasi tutti i fogli, alcuni dei quali hanno subito un intervento di restauro[82].

I contenuti del manoscritto sono così suddivisili: ff. 1r-37v: primo trattato sulla preparazione di colori di maestro Bernardo, in latino e in volgare, mutilo; ff. 38r-41r: *Liber secundus magistri Bernardi ad faciendum specula*, in latino e in volgare; ff. 42r-44r: ricette metallurgiche in latino e in volgare; ff. 44v-49r: *Modus fondendi xristallum* e ricette per cristallo e pietre preziose; ff. 49v-51r: ricette metallurgiche, per balsami e *lapis ardens*, in latino e in volgare; ff. 51v-57r: *Tractatus de perlis*, in latino e in volgare; ff. 58r-67v: *Liber tercius* [magistri Bernardi] *de modo faciendi saponam cum multis aliis receptis notabilibus*, in latino e in volgare; ff. 68r-75v: *Liber quartus eiusdem magistri Bernardi in quo tractatur de collis, de maculis extrahendis et de conficiendis pellibus*, in latino e in volgare; ff. 78r-86v: *Tractatus pulcherrimus ad colorandum mulieres secundum magistrum Enrici*, in latino e in volgare; ff. 87r-95v: *Liber secundus Henrici de componendis vino et malvasia et ad faciendum acetum,* in latino e volgare; ff. 96r-97v: ricette curiose e gastronomiche, in latino e in volgare; f. 98r: leghe di peltro; ff. 98v-102v: ricette alchemiche e di metallurgia (saldature), in latino e in volgare; f. 103r-106r: *Tractatus de ligis*, in latino; f. 107v: indice del *Thesaurus pauperum*; ff. 108r-152r: *Thesaurus pauperum* (ff. 108r-110v: *Tractatus de fenestris,* in latino e in volgare; f. 111r-112v: *Tractatus musaici,* in latino; ff. 113r-114v: *Tractatus de*

[79] Per le altre prescrizioni si rimanda all'indice dell'intero manoscritto in TRAVAGLIO 2008, pp. 48-52.
[80] AMORETTI 1798, pp. 87-88.
[81] GHEROLDI 1988, p. 117.
[82] COXE 1854, III, pp. 513-514.

collis, in latino; ff. 115r-116v: *Tractatus saponi*, in latino; ff. 117r-119v: *Tractatus de auferendo maculas*, in latino; ff. 120r-123v: *Tractatus de enchausto*, in latino; ff. 125r-126v: *Tractatus de tempera dura calibis vel alterius metalli*, in latino; ff. 127r-132v: *Tractatus pictorie et de omnibus coloribus*, in latino; ff. 135r-137r: *Tractatus blancarie*, in latino; ff. 138r-140r: *Tractatus de peliparia*, in latino; ff. 141r-142v: *Tractatus de omnibus tincturis pro coriis*, in latino; ff. 143r-144v: *Tractatus faciendi omnia instrumenta,* in latino; ff. 145r-152r: *Tractatus tinctorie*, in volgare)[83].

Riguardo a *E* si fornice una sommaria descrizione dei contenuti della prima parte: ff. 1r-3v ricette del *Liber colorum*; ff. 3v-7v: ricette per colori per miniare; ff. 7v-8v: ricette per mosaico; ff. 9r-11r: ricette per colori; ff. 11r-14r: ricette per tinture; f. 14r-v: ricette mediche; ff. 15r-17v: ricette per la rimozione delle macchie e altri rimedi; f. 18r-v: ricette per colle; f. 19r-v: ricette per la tintura e doratura delle ossa e altri materiali; ff. 20r-22v: trattato sul cristallo (presente anche in *B*); ff. 23r-24v: *Nobile artificium* e fabbricazione di pietre preziose artificiali; ff. 25r-29r: *De virtute lapidis*; f. 29r-v: ricette mediche; ff. 30r-40r: *Aqua fortis secundum Aristotiles* (Pseudo-Aristotele), seguito da un altro testo sulle acque; ff. 40r-42v: *Queste sono li virtude de l'aqua vita*; ff. 42v-43r: *De aquis dissolventibus* e ricetta per elisir; ff. 43r-46v: ricette sul vino; f. 47r-v: ricette varie e raccolta di miscele incendiarie; ff. 48r-62v: ricette sulla lavorazione dei metalli; ff. 63r-: *Incipit liber fratis Elie de compositione pietra philosophali*; ff. 68v-73r: ricette mediche; f. 73v: *Opus Bonifacii Pontificis ad lunam*; ff. 74r-85v: ricette alchemiche, mediche e varie; ff. 86r-89r: ricette per olii; ff. 89r-102: ricette mediche, per unguenti e impiastri. Le ricette per mosaico trovano corrispondenza con quelle del *Tractato per opera de musaico* conservato nel ms. 2265 della Biblioteca Casanatense di Roma (ff. 90v-95r) e sono state recentemente pubblicate[84].

Y è un codice cartaceo composto da un solo fascicolo di 10 fogli, più due carte di guardia, una anteriore e una posteriore. Il recto di ogni foglio presenta, in alto a destra, una numerazione non originale in numero arabi. I fogli misurano in media 225x150 mm e sono scritti su un'unica colonna di circa trenta linee. È ben visibile la rigatura per una colonna di scrittura costituita da due linee verticali e due orizzontali. La scheda di catalogo, a cui si fa riferimento per la descrizione del manoscritto nell'impossibilità di prenderne visione diretta, non contiene riferimenti a eventuali filigrane.

La legatura, in cartoncino grigio, è novecentesca e reca sul fronte un'etichetta databile al XVIII secolo con l'indicazione *Insegnamenti per pictori ed doratori.* Allo stesso periodo è probabilmente riferibile l'indicazione *Per Pittori* a f. 1r. Nel contropiatto anteriore è indicato a matita 'MS 224' con riferimento alla collezione di Bernard M. Rosenthal, mentre sul verso del foglio di guardia posteriore è apposta l'etichetta della Yale University Library con la segnatura odierna del codice.

Come indicato nella scheda di catalogo, nel manoscritto sono individuabili quattro distinte mani: la prima, responsabile del testo principale (ff. 1r-7v), scrive in una Gotica Libraria Semitextualis; la seconda, a f. 9r-v, in una Gotica Libraria ibrida; la terza, a f. 8r-v, in una Gotica Libraria Semitextualis; infine la quarta, a cui si deve l'annotazione a f. 10r, scrive in una Gotica Libraria Textualis meridionale.

I contenuti del manoscritto sono così suddivisibili: ff. 1r-7v, ricette per la preparazione di colori (*Liber colorum*) seguite da altre prescrizioni in latino sulla tintura della pelle e la rimozione delle macchie; f. 8r, tavola della Pasqua per gli anni 1431-1530; f. 8v, tavola lunare

[83] Il manoscritto è citato da SINGER 1930, n. 950; THOMPSON 1935; BAZZI 1956, p. 286; CLARKE 2001, p. 96, ed è stato solo parzialmente oggetto di studio: SAXL 1954, pp. 37-39, con trascrizione e traduzione inglese delle ricette per la preparazione della pergamena; ZERDOUN BAT-YEHOUDA 1983, pp. 266-268, 289, con trascrizione e traduzione francese delle prescrizioni per la preparazione di inchiostri; TRAVAGLIO 2008 con uno studio sul trattato di miniatura; POGLIANI–SECCARONI 2010, pp. 29-34, 96-97, con trascrizione e commento tecnico del *Tractatus musaici*; TRAVAGLIO 2012 con trascrizione e commento del *Tractatus de fenestris.*

[84] POGLIANI–SECCARONI 2010.

degli anni 1432-1450; f. 9r-v, profezie sul Papa e l'imperatore di Iacobus Cantone de Bononia; f. 10r, parafrasi del Vangelo di Luca, 9:26.

Non è presente alcun tipo di decorazione e il manoscritto appare in ottimo stato di conservazione.

Il fascicolo costituiva in origine la prima parte di un codice, la cui seconda sezione è attualmente conservata presso la medesima biblioteca con segnatura 985 (in copertina compare un'etichetta con l'indicazione *Pittori*). La numerazione dei fogli prosegue effettivamente da 11 a 24, ripartendo dall'ultima carta dell'attuale ms. 986. Il ms. 985 contiene altre prescrizioni per colori, dorature, vernici, tinture della pelle, inchiostri in latino e in volgare italiano.

BIBLIOGRAFIA

AFONSO 2010
L.U. AFONSO, *New developments in the study of O livro de como se fazem as cores das tintas*, in *The Materials of the Image*, a cura di L.U. Afonso, Lisbona 2010, pp. 3-27.

AMORETTI 1798
C. AMORETTI, *Metodi di scrivere e dipingere con oro tratti dal libro de colori di Maestro Bernardo* in ID., *Opuscoli scelti sulle scienze e sulle arti*, XX, Milano 1798, pp. 87-88.

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–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*, Atti della IX Conferenza Nazionale sul Colore (Firenze 19-20 settembre 2013), a cura di M. Rossi, Santarcangelo di Romagna 2013, vol. IX B, pp. 478-484.

BAZZI 1956
M. BAZZI, *Abecedario pittorico*, Milano 1956.

BENSI 2009
P. BENSI, *Le materie coloranti del 'Libellus'*, in PASQUALETTI 2009, pp. 169-191.

BRIQUET 1907
C.M. BRIQUET, *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier*, Ginevra 1907.

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 Abbatia Sancte Marie de Morimundo e Museo dell'Abbazia di Morimondo», 15, 2008, pp. 67-101.

CENNINI/BRUNELLO 1982
C. CENNINI, *Il libro dell'arte*, a cura di F. BRUNELLO, Vicenza 1982.

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

CLARKE 2001
M. CLARKE, *The art of all colours. Medieval recipe books for painters and illuminators*, Londra 2001.

COXE 1854
H. COXE, *Catalogi codicum manuscriptorum Bibliothecae Bodleiane pars tertia, codices Graecos et Latinos Canonicianos complectens*, III, Oxford 1854, pp. 513-514.

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

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

DE ARTE ILLUMINANDI/BRUNELLO 1992
De arte illuminandi, a cura di F. BRUNELLO, Vicenza 1992 (edizione originale 1975).

DIZIONARIO DELLE SCIENZE NATURALI 1840
Dizionario delle scienze naturali, Firenze 1840.

ERACLIO/GARZYA ROMANO 1996
ERACLIO, *I colori e le arti dei romani (e la compilazione pseudo-eracliana)*, 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.

GHEROLDI 1988
V. GHEROLDI, *'Relucente come spechio'. Ricette e preferenze nell'Emilia del Quattrocento,* in *Il tempo di Nicolò III*, catalogo della mostra, Modena 1988, pp. 105-119.

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

KÜHN 1970
H. KÜHN, *Verdigris and copper resinate*, «Studies in Conservation», 15, 1970, pp. 12-36.

MENINI 1954-1955
C. MENINI, *Su di un ricettario attribuito a Michele Savonarola*, «Actae Medicae Historiae Patavinae», 1, 1954-1955, pp. 55-85.

MENINI 1955
C. MENINI, *La cosmesi alla corte estense in una raccolta di ricette della seconda metà del XVI secolo*, «Atti dell'Accademia delle Scienze di Ferrara», 32, 1955, pp. 1-19.

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

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

ORNA–LOW–JULIAN 1980
M.V. ORNA, M.J.D. LOW, M.M. JULIAN, *Synthetic blue pigments: ninth to sixteenth centuries. 2. Silver blue*, «Studies in Conservation», 25, 1980, pp. 53-63.

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.

POGLIANI–SECCARONI 2010
P. POGLIANI, C. SECCARONI, *Il mosaico parietale. Trattatistica e ricette dall'Alto Medioevo al Settecento*, Firenze 2010.

PSEUDO-SAVONAROLA/TORRESI 1992
PSEUDO-SAVONAROLA, *A far littere de oro. Alchimia e tecnica della miniatura in un ricettario rinascimentale*, a cura di A.P. TORRESI, Ferrara 1992.

RODELLA 2003
M. RODELLA, *Fortuna e sfortuna della biblioteca di Gian Vincenzo Pinelli: la vendita a Federico Borromeo*, «Bibliotheca. Rivista di studi bibliografici», 2, 2003, pp. 87-125.

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

SAXL 1954
H. SAXL, *An Investigation of the Qualities, the Methods of Manufacture and the Preservation of Historic Parchment and Vellum with a View to Identifying the Animal Species Used*, Leeds 1954.

SINGER 1930
D.W. SINGER, *Catologue of Latin and Vernacular Alchemical Manuscripts in Great Britain and Ireland dating before the 16th Century*, Bruxelles 1930.

TESTI 1980
G. TESTI, *Dizionario di alchimia e di chimica antiquaria. Paracelso*, a cura di S. Andreani, Roma 1980.

THOMPSON 1932
D.V. THOMPSON, *Cennino d'Andrea Cennini da Colle di Valdelsa, il Libro dell'Arte*, New Haven 1932.

THOMPSON 1935
D.V. THOMPSON, *Trial index to some unpublished sources for the history of medieval craftsmanship*, «Speculum», 10, 1935, pp. 410-431.

TOLAINI 1995
F. TOLAINI, '*Incipit Scripta Colorum'. Un trattato contenuto nel ms. 1075 della Biblioteca Statale di Lucca*, «Critica d'Arte», 3, 1995, pp. 54-68; 4, 1995, pp. 47-56.

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. 91-115.

TRAVAGLIO 2004-2005
P. TRAVAGLIO, *Il 'Liber colorum' di maestro Bernardo nel ms. Ambrosiano D 437 inf. (XVI sec.)*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Milano, A.A. 2004-2005.

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 Abbatia 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.

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

VILLELA-PETIT 2011
I. VILLELA PETIT, *Les recettes pour l'enluminure. Do Livro judaico-português de como se fazem as cores*, in «Medievalista», 9, 2011, consultabile sul sito
http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA9/petit9005 <ultimo accesso: 29 marzo 2016>.

VOCABOLARIO VENEZIANO 1796
Vocabolario veneziano e padovano co' termini e modi corrispondenti toscani, Padova 1796.

ZERDOUN BAT-YEHOUDA 1983
M. ZERDOUN BAT-YEHOUDA, *Les Encres Noires au Moyen Age (jusqu'a 1600)*, Parigi 1983.

ABSTRACT

L'articolo propone un nuovo studio del *Liber colorum secundum magistrum Bernardum*, un trattato di miniatura databile al XIII secolo, già oggetto di pubblicazione da parte di chi scrive nel 2008. Il recente rinvenimento di un ulteriore testimone manoscritto del testo (New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, ms. 986, XV secolo), che si va ad aggiungere ai tre codici noti (Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. D 437 inf., XVI secolo; Oxford, Bodleian Library, ms. Canonici Misc. 128, XVI secolo; Modena, Biblioteca Estense, ms. α T.7.3, XV secolo), ha reso necessaria una nuova edizione critica e traduzione italiana dell'opera. Precedono l'edizione una descrizione della tradizione manoscritta e un'analisi della struttura e dei contenuti del *Liber colorum*.

The paper deals with the *Liber colorum secundum magistrum Bernardum*, a treatise on illumination dated back to the 13th century published by the writer in 2008. The recent discovery of a new witness of the text (New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, 986, 15th c.), in addition to the three already known (Milan, Biblioteca Ambrosiana, D 437 inf., 16th c.; Oxford, Bodleian Library, Canonici Misc. 128, 16th c.; Modena, Biblioteca Estense, α T.7.3, 15th c.), has required a new critical edition and Italian translation of the work. The edition is preceded by a description of the manuscript tradition and an analysis of the structure and content of the *Liber colorum*.

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[1]. 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*[2] e il *Liber de coloribus diversarum rerum*[3]. 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[4].

La seconda sezione è a sua volta ricca di stratificazioni, riunendo materiali compositi 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[5]. A questo primo intervento compilativo, fanno seguito interventi e rimaneggiamenti successivi, in momenti diversi della tradizione, di cui la raccolta porta chiaramene 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[6].

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*.

---

[1] Si veda la descrizione del codice in Appendice al presente saggio.

[2] Torino, Biblioteca Nazionale, Ms. 1195, ff. 1r-79v.

[3] *Ivi*, ff. 80r-113v.

[4] 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).

[5] CAPROTTI 2006-2007; CAPROTTI 2008.

[6] 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][7].

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[8]. 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[9].

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*[10].

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.

---

[7] 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.

[8] 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.

[9] Sulla questione del destinatario dei ricettari medievali si veda TOLAINI 2003; TOSATTI 2007, pp. 1-26.

[10] 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 brasile 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 brasile, 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*)[11].

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. Genesi 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[12].

Innanzi tutto va precisato come il concetto stesso di 'testo d'autore' sia da usare con molta cautela nell'ambito dalla 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

[11] 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.

[12] 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 contradditori.

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'[13]. 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[14]. Le fonti della letteratura latina, ad esempio, seguono un criterio che privilegia i quattro colori allora dominanti: rosso, nero, bianco e giallo[15].

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[16].

---

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

[14] Sull'argomento si veda BARONI 1996 e TRAVAGLIO 2009-2010.

[15] 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: *sinopis*, terra rossa di Lemno, ocra rossa, terre bianche (*Paretonium Melinum*), cerussa, nero, porpora, indaco, azzurro; in Isidoro di Siviglia la gerarchia è: *sinopis*, *rubrica*, *siricum*, *minium*, *cinnabaris*, creta *viridis*, crisocolla, 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).

[16] 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 capzolam 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 extinguatur 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[17].

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-

[17] «Per fare un colore nero. Prendi una lucerna senza capsula e mettici 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[18]:

- 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 libre, 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[19].

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

[18] 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».

[19] 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[20].

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[21].

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 *silice*t 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[22].

---

[20] 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 proiiciatur 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».

[21] Il temine *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 **blawa-*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.

[22] 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[23]. 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:

Ferrara, Bibl. Ariostea, ms. Cl.II.147	**Torino, Bibl. Nazionale, ms. 1195**
(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 servari.	potest servari 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 auripigmento 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

[23] 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 azurrum: 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[24]. 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[25].

[24] Si veda CAFFARO 2003, pp. 76-81 e inoltre le ricette per la scrittura in oro in CAFFARO–FALANGA 2004, pp. 17-21.

[25] 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. Ἄνθος κνήκου, κόμμι λευκόν, ὠοῦ τὸ λευκὸν κεράσας εἰς κογχίον χολῇ χελώνης μίσγε πρὸς ὄφθαλμον, καθάπερ ἐπὶ τῶν χρωμάτων χρῶ. Ποιεῖ δὲ καὶ ἡ μοσχεία χολὴ κατάπικρος τῇ χρόᾳ». 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:* «Ἄλλη. Χρυσογραφία χωρὶς χρυσοῦ· ἐλυδρίου μέρος α, ῥητίνης καθαρᾶς μέρος α ἀρσενικοῦ χρυσίζοντος μέρος α ὅ ἐστιν σχιστόν, κόμμεως καθαροῦ, χολῆς χελώνης μέρος α ὠῶν τοῦ ὑγροῦ μέρη ε ἤτω δὲ τῶν ξηρῶν πάντων ἡ ὁλκὴ ς κ εἶτα ἐπέμ¨αλε τούτοις κρόκου κιλικίου ς δ. Ποίει δὲ οὐ μόνον ἐπί χάρτου ἤ διφθέρας, ἀλλὰ καὶ ἐπὶ μαρμάρου ἐστιλ ωμένου καὶ ἔαν τι ἄλλο καλὸν θέλῃς ὑποζωγραθῆσαι καὶ ποιῆσαι χρυσοειδές». 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[26].

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*[27].

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 Περὶ χρωμάτων:

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

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 C*ompositiones* 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 medievali può essere considerata, tra le altre, proprio la pratica artigianale dell'oro» (CAFFARO–FALANGA 2004, pp. 17-21).

[26] 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 (*Lampyris 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*, *Yarrella*, *Diaphus*, *Porichtys*, *Apogon*, *Parapriacanthus*.

[27] Lucca, Biblioteca Statale, ms. 1939.

[28] «Τὰ δ ἄλλα ἐκ τούτων τῇ κράσει καὶ τῷ μᾶλλον καὶ ἧττον γινόμενα πολλὰς καὶ ποικίλας ποιεῖ χρωμάτων θαντασίας» (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[29].

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*[30]; ancora troviamo *cerumine auris* e non *auricolae*[31], 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)[32].

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[33].

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.

---

[29] 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».

[30] 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.

[31] 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.

[32] 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*.

[33] L'etimo del termine stesso resta oscuro: 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[34]: 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)
Ad extrahendum oleum de carta.	**Quomodo extrahitur oleum.**
	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[35].

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 O*leum 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

[34] 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».

[35] 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:

Torino, Bibl. Nazionale, ms. 1195	**Milano, Bibl. Ambrosiana, ms. D 437 inf.**
(f. 82r, ric. 26)	(f. 7v, r. 13)
Ad extrahendum sepum de carta	**Quomodo extrahitur sepum**
	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

Torino, Bibl. Nazionale, ms. 1195	**Milano, Bibl. Ambrosiana, ms. D 437 inf.**
(f. 82r, ric. 27)	(f. 7v, r. 5)
Ad extrahendum ignem de carta	**Quomodo extrahitur ignis**
	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 antigrafi 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.

Torino, Biblioteca Nazionale, ms. 1195	**Ferrara, Biblioteca Ariostea, ms. Cl.II.147**	**Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. D. 437 inf.**
(f. 81v, ric. 16)	(f. 173r, ric. 534)	(f. 7r)
Color auri et dicitur aurum musicum	**De colore aureo.** 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 auffer ab igne
deinde infrigidetur	Deinde infrigidetur.	et permitte 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*[36].

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»[37], che accosta a informazioni squisitamente linguistiche alcune indicazioni relative alle pratiche artistiche[38].

Caratteristiche analoghe presenta anche il cinquecentesco ms. D 290 inf. della Biblioteca Ambrosiana[39], 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.

[36] 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».

[37] TOSATTI 1983.

[38] 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 operaciones 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).

[39] 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[40].

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 extrhaendum 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.

[40] 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 denomina *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 cuttunea* (dalla parola araba *kattan*, panno), o *carta pannucea*. A creare ulteriori possibili fraintendimenti, anche la parola latina *papyrus* subì, nel Tardo Medioevo e, soprattutto, nel Rinascimento, un trasferimento di significato, assumendo quello di carta; quest'uso è passato poi in alcune lingue moderna (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 *azurro*, 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 Badakschan (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*[41] tratti per un intero capitolo proprio di questo colore.

Se poco spazio viene dato agli azzurri, ben tre procedimenti descrivono invece la preparazione del brasile 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 trattatello, 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[42]. 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 giallolino[43].

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

[41] GUERRINI–RICCI 1887; MERRIFIELD 1849, II, pp. 323-600. In particolare si veda FERLA 2005-2006, e il più recente MUZIO 2012.

[42] BENSI 2009, pp. 169-170.

[43] *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 trattatello; 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[44].

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 *Crozofoera 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 *arzica* 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 luogho».

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 abitually 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[45].

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

[44] 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*.

[45] «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[46]: 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*)[47].

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[48].

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

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

[47] 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.

[48] 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»[49].

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[50], 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 *siccetur*, 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*[51]; 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 risaltenti 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 sessioni, dobbiamo allora ipotizzare che chi ha assemblato questi materiali, tanto eterogenei tra loro, vivesse 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[52]. 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.

---

[49] *DE ARTE ILLUMINANDI*/BRUNELLO 1992, p. 63.

[50] «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).

[51] «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).

[52] 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 preocedimenti 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[53] **qui ponuntur in carta**[54]

Color albus in carta fit de blaca[55] distemperata[56] cum albumine ovi[57], sine gumma et sine[58] aqua.

Color niger fit de raspatura[59] lebetis[60] cum atramento[61] distemperato simul.

---

[53] 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.

[54] 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. *Parchemin*».

[55] *DELI:* «il termine *biacca* deriva probabilente dal longobardo '*blaich*', pallido. Nella lingua italiana compare in Cecco Angiolieri av. 1313; la forma '*biacha*': sec. XIV, *El libro agrgà 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. *bleiweiss*; 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*.

[56] DU CANGE 1883-1887: «DISTEMPERARE, diluire, macerare, liquare»; attesta il termine nel *De Architectura* di Palladio.

[57] 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: «Nostri 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.

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

Color rubeus fit de cenapro[62] distemperato con[63] clara ovi sine alia re.
Color viridis fit de flore[64] eris[65], ruta[66] et croco[67] distemperatis cum pauca gumma.
Color viridis clarior fit eodem modo sed additur modicum blache.
Color azurri[68], vel blavus[69], fit de azurro posito in vase vitreo cum bono liscivio[70] per unam diem; deinde proiiciatur 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.

---

[59] 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 *Raspare*, vel Hispanico *Raspar*, *Radere*»; inoltre alla voce RASPA: «a Gallico *Rape*, Limae species, radula». NIERMEYER 1976 indica: «RASPARE: gratter S. XIII».

[60] 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».

[61] 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».

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

[63] L'alternanza delle forme *cum* e *con* fa pensare che l'autore scriva in latino contaminandolo con forme della lingua volgare.

[64] 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.

[65] *Flos aeris*, ossia 'verderame'. Nella lingua greca il verderame era detto ιὸς o ιὸς χαλκου, che significa letteralmente 'umore di rame', o anche ιὸς ξυστὸς, cioè 'umore raschiato', alludendo alla sua manifattura. Nel mondo latino il termine più frequentemente usato era *aerugo*, derivato dalla fusione dei termini *aes* e *rugo*, 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.

[66] Dal greco ῥὐτη, 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.

[67] 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 *za faran*, 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.

[68] *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 *lazaward* 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 parietes*». DU CANGE 1883-1887 lo attesta in Galvano Fiamma, citato dal Muratori.

[69] 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, bloius: color caeruleum, ex germanico blaw, nostri bleu dicunt»), sappiamo che *blavus* nel basso latino significava 'celeste'.

[70] 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 acqua cocto». *DELI:* «dall'agg. lat.

Nota quod[71] azurum melius servatur in cornu[72] stamneo[73].
(f. 81r)
Color croceus[74] fit de croco et arsica[75] distemperatis cum gumma arabica, distemperata cum aqua.
Color violateus[76] fit de pecia[77] madefacta in succo, tribus diebus, de torna sole[78] silicet de granis eius, et posita in aqua gummata.
Color braxilis[79] fit de braxili subtiliter raspato con latere[80] ciati[81] 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».

[71] 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.

[72] Il termine *cornu* indica, letteralmente, 'corna 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 inchiosto (atramento), il calamaio. FORCELLINI 1805: «CORNU: de plurimis instrumentis, quae ex cornibus facta, cornua dicta sunt».

[73] *Stagneus* o *stanneus*, 'fatto di stagno'. Attestato già in Plinio e Vitruvio.

[74] 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.

[75] 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 *zarqa*, 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 luogho». 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).

[76] 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*».

[77] DU CANGE 1883-1887 per il termine PECIA o PETIA indica genericamente: «Fragmentum, Frustum, Membrum: nostris *Piece*».

[78] 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 ubidienti, 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 *tornalsole* [...]». 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 saliatur cum pulvere aluminis de glacie vel de rocca[82], 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[83] servetur ad solem in paraxide[84] et istud quod remanet siccum in paraxide gubernetur, quia valet toto anno, et istud siccum distemperetur cum aqua pura recente[85].
Color rosete[86] fit de braxili preparato hic ante[87] ad solem, antequam velimus ipsum custodire, deinde recipe testas[88] ovorum mundas et pone eas ad solem ut bene sicentur 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[89] albe et coquatur donec sit spissum et ponatur super lapidem et fac pillulas et serva.
Color indicus[90] fit de succo mori[91], sicut[92] 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.

---

[79] Il termine *braxilis* o 'brasile' deriva dal nome arabo che designa questo legno (*Cesalpinia Sappan*), *albakam* o *bacam* o *bresil*; ques'ultima denominazione è nata probabilmente dal contatto degli Arabi con i Portoghesi per i quali *braza* 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»

[80] *Latus*, *lateris*: mattone, da cui l'aggettivo *latericius*, laterizio, fatto di terracotta o di mattoni.

[81] FORCELLINI 1805: *CYATUS*: «est genus vasis quod in conviviis bibendo inserviebat. Dal greco *kyathos*, coppa.»

[82] 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 zuccharino*, 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*.

[83] 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.

[84] 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».

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

[86] *Rosetta*. Il termine non è attestato nei principali vocabolari di lingua latina.

[87] *Hic ante*: si riferisce alla ricetta precedente

[88] 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*.

[89] 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.

[90] *Indicum*, dal greco Ινδικον. FORCELLINI 1805 lo attesta già in Plinio, *Historia Naturalis*, XXXIII.

[91] Nel testo «*moi' 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 fructicosus*), 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 *Crozofoera 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[93] cum pauca terra de creta[94]; trita[95] super lapidem et, si desicetur, potest servari diu.
Color alius viridis fit ex[96] indico ac auripigmento simul tritis et cum vino distemperat<i>s[97] et servatur in vase ereo et bullium[98] in eo ter cum mele crudo. Nota quod utile est ad omnes colores quod ipsi colentur in pecia.
Color auri et dicitur aurum musicum[99] cum quo scribi potest sicut cum atramento[100], et non debet teri sed ponitur in cornu cum aqua gummata. Recipe stamni uncias II, liquefiat, et super ipsum pone argenti vivi[101] unciam I et misce fortiter, deinde adde sulphuris vivi pulverizati unciam I, salis armoniaci triti uncias II; omnia misce et pone in urinali[102] et urinale ponatur in olla cum cineribus sub quo[103] fiat ignis per unam diem, deinde infrigidetur[104].
Color aureus fit de auripigmento et croco distemperatis cum fele capre.
Color viridis fit de gipso[105] combusto, distemperato cum succo morelle.
Color litere lucentis de nocte fit de fele tartuce[106].

---

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

93 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 abitually spoke Italian or French, because the *Solunum 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.

94 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.

95 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.

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

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

98 *Bullium*: *sic*

99 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 scritture 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'.

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

101 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').

102 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».

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

104 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*.

105 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.

106 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[107] non in die. Recipe fel canis, lignum sambuci putridi, vel radicis eius vel salicis, et vermiculos de nocte lucentes et sumas piscis[108] de nocte lucentis[109] 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[110]. Fit autem oleum predictum[111] sic: pone vermes in urceolo[112] et calefac ad ignem donec bulliant, et liquor egrediens misceatur cum argento vivo.

(ff. 81v-82r)
Nota quod[113] ex duobus vel pluribus possunt fieri diversi colores compositi secumdum plus et minus.

(f. 82r)
Folium auri[114] applicatur in carta sic: recipe gipsi et boli armeni ana.[115], vel minus de bolo armeno, terantur subtiliter et distemperentur cum <c>olla[116] subtili et modico cerumine[117]

[107] 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.
[108] *Piscis* sta per *pisces*.
[109] *Lucentis* sta per *lucentes*.
[110] 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.
[111] *Predictum*, ovvero *praedictum*. Nel significato di 'premettere', è attestato in Seneca, Velleio Paterculo, Plinio, Columella, Quintiliano.
[112] *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 securitattis, exarata sub Justiniano, apud Brissonium».
[113] 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.
[114] 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 stagneae petalae»; *Schedula* di Teofilo: «De modo colorandi tabulas stagneas […]»; *De coloribus et artibus Romanorum* di Eraclio: «De deauratura petulae stagni», etc.
[115] *an.*, abbreviazione di *ana.*, cioè 'in egual misura'. Questa espressione deriva, secondo le indicazioni del *DELI*, dal greco ανά, 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 voglion dire che delle cose, ovvero ingredienti mentovati, se ne deve prendere uguale quantità o peso».
[116] 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*.
[117] *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[118] 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 moltiplicata; deinde frica cum dente porci silvestris ita quod bene sit planum folium.
Color canardinus[119]. Recipe calcem muri antiqui et pauca grana thuris[120] 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[121] 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[122] de carta. Recipe peciam albam et pone super sepum, vel aliam pinguedinem[123], et super peciam pone subtilissimum pulverem gipsi calidum, et super gipsum pone aliam peciam et claude librum[124].
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[125].
Ad extrahendum ceram de carta[126], si transivit ex utraque parte, calefac duas tegulas[127] non multum et super pone; deinde firma librum parva hora, idem fac in papiro[128].

---

118 *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 *Pinsel*; Angl. *A painter's pencil*)».

119 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.

120 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. E' 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.

121 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.

122 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)».

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

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

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

126 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.

127 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».

128 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[129] 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[130]
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 brasile si fa di legno brasile 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 brasile 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 brasile 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 brasile 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 brasile 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.

[129] Qui il termine *carta* può avere il valore di 'pergamena' e, più genericamente, di 'foglio, carta' (due facciate).
[130] Il termine 'carta' è verosimilmente usato nel senso più ampio di 'supporto per la scrittura', carte.

Prendi due once 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 once 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[131]. 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 un pezza bianca e poni(la) sopra la carta da entrambe le parti e lascia(la) finché la carta non diventi umida; poi togli 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»[132].
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).

[131] Nella traduzione si conserva la voce 'carta' sebbene l'autore probabilmente si riferisca alla pergamena.
[132] 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 <ultimo accesso 31 marzo 2016>.

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

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 – Abruzzi*», Città del Vaticano 1965.

TLIO
Tesoro della Lingua Italiana delle Origini, Firenze, Opera del Vocabolario Italiano (Istituto del CNR), consultabile al sito http://tlio.ovi.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, *Invetriatura e colore nella ceramica medievale. Proposta per alcune revisioni*, in «Quaderni dell'Abbazia. Fondazione Abbatia 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 unpublisched 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 Gutemberg*, 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 Abbatia Sancte Marie de Morimundo 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-eracliana)*, 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.

MAPPAE CLAVICULA 2013
Mappae 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 XIIth 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 Abbatia Sancte Marie di Morimundo 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 Nrmale 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 distemeperari et temperari et confici': un inedito trattato duecentesco di miniatura*, in «Quaderni dell'Abbazia. Fondazione Abbatia 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 13th 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 accompained by a detailed technical and linguistic comment.

'TRACTATUS ALIQUORUM COLORUM'. UN ESEMPIO DI TRATTATO DI RUBRICATURA IN UN RICETTARIO A INTERPOLAZIONE

1. Introduzione

«Incipit tractatus aliquorum colorum et primo de cenabrio quia inter omnes alios colores plus in usum habetur» recita l'inizio di un breve testo[1] conservato presso la Biblioteca Ariostea di Ferrara, all'interno del ms. Antonelli 861[2]. Il codice, noto anche come *Taccuino Antonelli*, è parte del cospicuo fondo di manoscritti e libri a stampa appartenuto a Giuseppe Antonelli[3], direttore della biblioteca dal 1843 al 1862. È lo stesso possessore a fornirci una sommaria descrizione del manoscritto, che gli era stato donato da Luigi Napoleone Cittadella[4]: «Ricettario in italiano cart. in bel carattere colle rubriche in rosso, scritte in latino, sec. XV»[5].

Interamente pubblicato da Antonio P. Torresi nel 1993[6], il codice contiene un centinaio di ricette di interesse tecnico-artistico e di farmacopea.

Le considerazioni sulle modalità di formazione dei ricettari e sui diversi 'generi' di testi dedicati alla decorazione libraria, ampiamente discusse nel saggio introduttivo al volume, hanno reso necessario un ulteriore studio di questo manoscritto – a dire il vero ancora poco noto – e una nuova edizione del testo, si spera scevra delle numerose inesattezze della precedente.

L'analisi del ricettario ha infatti permesso non solo di riconoscervi un significativo esempio di 'ricettario a interpolazione' ma anche di individuarvi un breve testo, intitolato *Tractatus aliquorum colorum*, riconducibile al genere dei 'trattati di rubricatura'.

---

[1] Il presente contributo costituisce la rielaborazione e l'aggiornamento di quanto già presentato in TRAVAGLIO 2009-2010, pp. 203-253.

[2] Si veda la descrizione del manscritto in Appendice.

[3] Nato a Ferrara nel 1803, Giuseppe Antonelli studiò archeologia, numismatica e paleografia a Venezia, dove lavorò anche come bibliotecario presso la famiglia Morosini-Gattemburg. Nel 1826 fece ritorno a Ferrara, dove vestì l'abito sacerdotale e, nel 1843, fu nominato direttore della Biblioteca Ariostea, allora appartenente all'università. Sotto la guida di Prospero Cavalieri, redasse il primo catalogo dei manoscritti conservati presso la biblioteca, suddiviso in due parti: Catalogo dei manoscritti Classe I (terminato nel 1862 e contenente la descrizione di più di settecento codici di autori ferraresi, databili tra XI e XIX secolo) e Catalogo dei manoscritti Classe II (non terminato da Antonelli, riguarda i codici di autori non ferraresi, databili tra XIV e XIX secolo). Nel 1862, con la separazione della biblioteca dall'università, Antonelli fu rimosso dall'incarico e sostituito da Luigi Napoleone Cittadella. Antonelli si occupò anche della redazione del catalogo della propria collezione di manoscritti e libri a stampa, acquisita dal Comune di Ferrara nel 1884 (ANTONELLI 1884).

[4] Luigi Napoleone Cittadella nacque a Ferrara nel 1806. Terminati gli studi universitari in ingegneria civile, entrò dapprima nell'Ufficio del Genio civile e poi, nel 1827, si arruolò a Bologna nella cavalleria pontificia. Dopo un periodo in Francia, fece ritorno in Italia, dove riprese la carriera militare. Nel 1831 lavorò prima come fattore e poi come aiutante di un pittore, fino a quando nel 1834 fu assunto tra il personale amministrativo del Comune di Ferrara, dove fu anche segretario delle commissioni di Sanità e di Belle Arti e redattore degli inventari dell'Archivio Storico. Nel 1862 fu nominato direttore della Biblioteca Comunale di Ferrara in luogo di Giuseppe Antonelli, ruolo che ricoprirà fino al 1876. Morì a Ferrara l'anno successivo. Noto anche per aver lasciato alla sua città natale un'ampia raccolta di incisioni, scrisse numerose opere, incentrate soprattutto sullo studio delle arti a Ferrara. La più nota è *Notizie relative a Ferrara per la maggior parte inedite ricavate da documenti ed illustrate da Luigi Napoleone Cittadella* (Ferrara 1864).

[5] ANTONELLI 1884.

[6] TORRESI 1993.

2. Contenuto del manoscritto

Scritte parte in latino e parte in volgare, le ricette contenute nel *Taccuino Antonelli* si presentano senza soluzione di continuità ma risultano idealmente suddivisibili in tre sezioni: 1. ff. 1r-2v (ric. 1-8): otto ricette che descrivono la preparazione di inchiostri, in latino e in volgare; 2. ff. 2v-7v (ric. 9-55): *Tractatus aliquorum colorum*, seguito da una 'coda'[7], in latino con interpolazioni in volgare; 3. ff. 7v-12v (ric. 56-100): ricette varie di tecniche artistiche e farmacopea, prevalentemente in volgare.

Il *Taccuino Antonelli* inizia con otto ricette destinate alla fabbricazione di inchiostri 'ferrogallici' (o 'pirogallici')[8], composti da una sostanza tannica – il tannino – estratta dalle galle della quercia, e da solfato di ferro (vetriolo romano); al composto vengono poi aggiunte gomma arabica, allo scopo di rendere più fluido l'inchiostro e conferire un effetto tonalizzante, e un po' di vino bianco (o aceto), che serve a regolare l'acidità dell'inchiostro e a renderlo più scorrevole[9].

Come si è avuto modo di osservare[10], è piuttosto comune trovare procedimenti di questo genere anteposti a trattazioni destinate alla decorazione del libro[11], sia per affinità tematica, essendo le ricette destinate alla scrittura e quindi a un elemento complementare alla rubricatura o alla miniatura vera e propria, sia a causa di quel frequente fenomeno consistente nel riempimento dei fogli di guardia anteriori con prescrizioni erratiche, talvolta a struttura mnemotecnica che, copiate insieme al testo, si sono accumulate nel corso della tradizione anteposte al nucleo testuale originario. Spesso accadeva anche che il primo bifolio di un fascicolo venisse lasciato inizialmente bianco e utilizzato come una sorta di 'copertina' a protezione del fascicolo stesso privo di legatura, e che questo spazio venisse in seguito riempito con nuove acquisizioni di materiale.

Seguono ricette riguardanti la preparazione di pigmenti, leganti e colle, la scrittura in oro e argento, la riparazione di vetri rotti, la fabbricazione di inchiostri simpatici, alternate a ricette

[7] Riguardo alla questione delle 'teste' e delle 'code, 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».

[8] 1. *Ad faciendum atrimentum*; 2. *Item alio modo*; 3. *Item alio modo quod durat per totum annum*; 4. *Item a fare inchiostro fino cotto*; 5. *Item a fare inchiostro crudo fino*; 6. *Item alio modo*; 7. *Item ad faciendum cito bonum atrimentum*; 8. *Item alio modo.* È interessante osservare che la prima ricetta presenta un titolo in latino, nonostante sia scritta poi in volgare – come accade anche nel successivo *Tractatus aliquorum colorum* – mentre la seconda e la terza sono redatte in latino. Seguono due ricette probabilmente derivate dalla medesima fonte. La quinta, invece, mostra numerose analogie con una ricetta successiva (f. 8v, *A fare bono inchiostro crudo*), quasi si trattasse di due prescrizioni derivate dalla medesima fonte attraverso tradizioni differenti. La prima prescrizione, *Ad faciendum atrimentum*, si trova, con alcune varianti, nel ms. Cl.II.147 della Biblioteca Ariostea, noto come *Ricettario dello Pseudo-Savonarola* (f. 111r-v; MENINI 1954-1955; MENINI 1955; PSEUDO-SAVONAROLA/TORRESI 1992; TRAVAGLIO 2009-2010, pp. 255-549; si veda inoltre il contributo di Paola Travaglio, *'Ad faciendum azurrum': alcuni esempi di trattazioni sull'azzurro oltremare nel Ricettario dello Pseudo-Savonarola*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte»).

[9] Gli ingredienti principali per la preparazione di un inchiostro di questo tipo sono sintetizzati nella terza parte del manoscritto, a f. 9r (92r), nella formula: *Vitrioli quarta, media sit untia gume. Integra sit galle et addantur octo falerna.* Come si è già avuto modo di osservare nel saggio introduttivo, nel capitolo *Mnemotecnica e aspetti di oralità nei ricettari di tecniche dell'arte e dell'artigianato*, si tratta di una formula di carattere mnemotecnico, largamente diffusa a partire dal Basso Medioevo e presente in numerosi codici, spesso proprio nelle cosiddette 'code'. La prescrizione è addirittura preceduta dall'espressione *Unde versus*, come avviene ad esempio anche nel ms. Canonici Misc. 128 della Bodleian Library di Oxford (XVI secolo), quasi a dare alla formula una valenza poetica.

[10] Si veda in particolare 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».

[11] Un esempio simile è riscontrabile, ad esempio, nel ms. D 437 inf. della Biblioteca Ambrosiana di Milano, uno dei quattro testimoni del *Liber colorum secundum magistrum Bernardum*. Il trattato di miniatura è infatti qui preceduto proprio da tre ricette destinate alla preparazione di inchiostri. In proposito si veda, in questo volume, il relativo contributo.

di carattere medico destinate principalmente all'approntamento di unguenti e preparati contro la febbre e la perdita di memoria.

A una prima osservazione il codice sembra contenere un 'ricettario informe': prescrizioni di diverse epoche e scritte in latino e in volgare si susseguono senza una logica apparente, talvolta riprendendo le medesime tematiche, spesso invece mescolando argomenti completamente differenti.

In realtà, il *Taccuino Antonelli* è sì una raccolta di ricette miscellanee di carattere compilativo, ma mostra – almeno nelle prime due parti – una logica piuttosto chiara nella distribuzione delle prescrizioni. Come anticipato, si tratta di un perfetto esempio di 'ricettario a interpolazione'[12], formatosi cioè inserendo nel testo che si sta copiando ricette o estratti di altri testi con affinità tematica, oppure traducendo (in questo caso dal latino al volgare italiano) le prescrizioni della fonte copiata, a creare così una continua alternanza tra le due lingue.

Terminate le ricette sugli inchiostri, infatti, troviamo prescrizioni per colori, distinguibili in 'blocchi', almeno nella prima parte: otto ricette per il cinabro, quattro sui leganti (chiara d'uovo e acqua gommata), otto per l'azzurro, sei per l'oro, sei riguardanti rimedi per guasti di scrittura, sette sulla produzione di colle. In ogni blocco tematico sono presenti ricette in latino e in volgare: nella maggior parte dei casi, le ricette latine precedono quelle in volgare, secondo un ordine abbastanza preciso. Lo stesso avviene nel gruppo di prescrizioni riguardanti l'approntamento di inchiostri, dove le prime cinque ricette in latino sono seguite da altre due in volgare[13].

Occorre fare un'ultima considerazione riguardo al manoscritto nel suo complesso e al suo anonimo copista. Questi certamente non doveva avere una buona conoscenza del latino e dei procedimenti tecnici che trascriveva, viste le numerose parole erroneamente trascritte e quindi non pienamente comprese, a partire dallo stesso incipit dell'opera. Non mancano inoltre alcuni tipici errori di copiatura, come diplografie e omissioni di parole. È facile quindi dedurre che il copista del *Taccuino Antonelli* non sia né l'autore dell'opera né il responsabile delle interpolazioni, ma che abbia semplicemente copiato un testo già così formato da un redattore precedente[14].

---

[12] 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».

[13] La terza parte del codice contiene una quarantina di ricette di farmacopea, scritte parte in latino e parte in volgare, tra le quali sono inserite, senza un ordine preciso, quattordici ricette in volgare di carattere tecnico artistico: *A fare lettere che non se vedano* (f. 7r); *A temperare lo minio e a fare verde* (f. 8v); *A fare bono inchiostro crudo* (ff. 8v-9r); *Unde versus* (f. 9r); *A fare colore rosso da scrivere* (f. 9r); *A fare vergino da tratezare* (f. 9v); *A fare letere d'oro over d'argento* (f. 9v); *A fare aqua gumata* (f. 9v); *A temperare lo cenaprio* (ff. 9v-10r); *A fare aqua gumata per azuro* (f. 10r); *A fare gialo da ingialare capiversi* (f. 10v); *A temperare l'azuro* (ff. 10v-11r); *A fare la chiara per lo cinaprio o per altro* (f. 11r); *A fare bono verzino da scrivere* (f. 12r). Molte di queste descrivono ancora procedimenti destinati alla rubricatura dei manoscritti e furono quindi probabilmente inserite dal compilatore per similitudine di argomento o interesse di utilizzo.

[14] Di altro parere Torresi, secondo il quale invece il «ricettario Antonelli […] è un trattato originale e non una trascrizione compilativa da altri testi», tra l'altro «certamente ascrivibile ad area ferrarese, per la presenza di numerose piante, che qui trovano il loro habitat più naturale» (TORRESI 1993, p. 14. Come nel caso del cosiddetto *Ricettario dello Pseudo-Savonarola*, anch'esso conservato presso la Biblioteca Ariostea di Ferrara (ms. Cl.II.147), Torresi ipotizza la provenienza del codice da una biblioteca conventuale, «avvalorata dalla scansione temporale affidata alla durata di un Miserere (c. 91v), di uno o più Paternostri (cc. 84r-v), di alcune Ave Marie (cc. 84v, 86v) e dai riferimenti al Papa Urbano VI e a vari santi del calendario e, infine, da quell'Amen (cc. 84v, 85r-v, 91r-v, 95r) col quale finiscono alcune ricette» (*Ivi*, p. 13), e sostiene che, attraverso l'analisi delle ricette che vi sono contenute, sia possibile ricostruire l'assetto di uno *scriptorium* monastico della prima metà del Quattrocento. Si vuole tuttavia precisare che le citate scansioni temporali non erano certamente prerogativa dei soli monaci e che, in ogni caso, non è possibile ricostruire l'origine di un manoscritto o di un ricettario nel suo complesso sulla base degli elementi interni alle singole ricette. In proposito si veda il contributo di Paola Travaglio, *'Ad faciendum azurrum': alcuni esempi di trattazioni sull'azzurro oltremare nel Ricettario dello Pseudo-Savonarola*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

3. Il Tractatus aliquorum colorum

Se si considerano le sole prescrizioni latine sui colori della 'seconda sezione'[15], immaginando di estrarle dal ricettario, è possibile riconoscervi un testo coerente e ben strutturato, dotato di un incipit («Incipit tractatus aliquorum colorum et primo de cenabrio quia inter omnes alios colores plus in usum habetur»)[16] – ma privo di un vero e proprio explicit – e dedicato a un argomento specifico: la decorazione a penna dei manoscritti o rubricatura, ossia l'esecuzione di rubriche, titoli, ritocchi delle maiuscole e iniziali filigranate.

Il testo, infatti, presenta tutte le caratteristiche riconducibili a questo genere di trattazioni.

Innanzitutto, è piuttosto breve, comprendendo solo diciassette ricette:

1. Incipit tractatus aliquorum colorum et primo de cenabrio quia inter omnes alios colores plus in usum habetur
2. De macinatione et temperatione cenabrii
3. Item in alio modo
4. Item in alio modo
5. Qualiter distemperetur cenabrium in yeme sive in estate
6. Item in alio modo
7. Ad faciendum cenabrium sive blacham
8. De açuro et primo quomodo fit açurum ultramarinum
9. De macinatura alçuri ultramarini
10. Quomodo lavatur alçurum ultramarinum
11. Item de distemperatione alçuri ultramarini sive de lavatione
12. Qualiter agnoscitur alçurum ultramarinum ab aliis
13. De distemperatione alçuri ytalici, yspanici et franciosi
14. Ad faciendum bonum alçurum
15. Ad scribendum cum auro liquefacto
16. Ad idem
17. Ad faciendum litteras aureas in carta

Lo stesso titolo, *Tractatus aliquorum colorum*, in realtà ricavabile per congettura[17], indica che l'opera tratterà di alcuni colori e non di tutti, compiendo quindi una scelta ben precisa. Nel trattato, infatti, sono descritti pochi colori (rosso, azzurro e – in misura minore – oro), con una particolare preminenza del rosso già a partire dall'incipit («primo de cenabrio quia inter omnes alios colores plus in usum habetur») e dalla prima ricetta («Quia cenabrium plus quam alios colores habetur in usum, ita dignum est ut de ipso primo vel prius dicati»), dove appunto il cinabro è definito come il colore maggiormente in uso rispetto a tutti gli altri.

Anche i pigmenti atti a realizzarli sono pochi: cinabro per il rosso, lapislazzuli e azzurrite per l'azzurro. Dei pigmenti si parla con uno schema logico comune: come questi si facciano o siano (*facere-sit*), come si macinino (*macinatio*), come si rafforzino tonalmente (per addizione di coloranti: *temperatio*; per lavaggio o raffinazione: *lavatio*), come si stemperino (*distemperatio*).

Inoltre, non compare mai l'uso del pennello, ma appaiono ripetute note caratteristiche che chiaramente rimandano all'uso della penna, alla scrittura, all'esecuzione di lettere: «ad faciendum corpora litterarum et ad faciendum flores» (ric. 9); «[…] et non rendit in calamo» (ric. 9); «ad scribendum cum auro liquefacto» (ric. 15); «[…] ex qua fiunt littere sicut auree» (ric. 15); «[…] eo sic preparato scribe» (ric. 15); «cum ipso scribatur» (ric. 16); «ad faciendum litteras aureas in carta» (ric. 17). Infine, si pone costante attenzione alla conservazione del

[15] Ferrara, Biblioteca Ariostea, Ms. Antonelli 861, ff. 2v-6r.
[16] *Ivi*, f. 2v.
[17] Il manoscritto, infatti, riporta *Incipit maeratus aliquorum celorum*.

legante o del colore temperato nell'alternanza di stagioni (inverno-estate): «Qualiter distemperetur cenabrium in yeme sive in estate» (ric. 5); «[…] in tempore estatis […] sed in yeme» (ric. 8).

Come anticipato, le ricette in latino non si susseguono in modo continuo, ma sono inframmezzate da prescrizioni scritte in volgare, che in genere seguono quelle latine, con le eccezioni della ricetta relativa alla chiara d'uovo (prima «A fare la chiara de l'ovo», poi «Item in alio modo») e di quella in volgare sull'oro (*Ad idem*). Non si tratta, però, di volgarizzamenti delle ricette latine, ma di prescrizioni che semplicemente riguardano i medesimi argomenti[18].

Riprendendo l'indice del *Tractatus aliquorum colorum* presentato poco sopra e inserendovi in corsivo i titoli delle ricette in volgare nell'ordine in cui effettivamente appaiono nel manoscritto, inframmezzate a quelle in latino, si ottiene il seguente indice:

1. Incipit tractatus aliquorum colorum et primo de cenabrio quia inter omnes alios colores plus in usum habetur
2. De macinatione et temperatione cenabrii
3. Item in alio modo
4. Item in alio modo
5. Qualiter distemperetur cenabrium in yeme sive in estate

5a. *Item in alio modo*
5b. *Quomodo temperetur cinabrium sive alçurum ut melius et pulcrius cavat in calamo et quomodo teneatur ne distruetur*
5c. *Item che modo tu de havere cum li colori quando tu non lavori che non si corumpano*
5d. *A fare la chiara del ovo*

6. Item in alio modo

6a. *Item a fare aqua de guma arabicha*
6b. *A fare optimo gialdo per ingialare li capiversi*

7. Ad faciendum cenabrium sive blacham
8. De açuro et primo quomodo fit açurum ultramarinum
9. De macinatura alçuri ultramarini
10. Quomodo lavatur alçurum ultramarinum
11. Item de distemperatione alçuri ultramarini sive de lavatione
12. Qualiter agnoscitur alçurum ultramarinum ab aliis
13. De distemperatione alçuri ytalici, yspanici et franciosi
14. Ad faciendum bonum alçurum

14a. *A fare bono alçuro*

15. Ad scribendum cum auro liquefacto
16. Ad idem

16a. *Ad idem*

17. Ad faciendum litteras aureas in carta

17a. *Item a fare lettere d'oro*
17b. *Item in altro modo a fare letere d'oro*

Il testo costituisce quindi un chiaro esempio di 'ricettario a interpolazione'[19].

Queste interpolazioni sembrano inoltre confermare l'ipotesi che l'opera in questione sia effettivamente un trattato di rubricatura. Anche le ricette in volgare, infatti, presentano caratteristiche che rimandano alla decorazione a penna dei manoscritti e non alla miniatura

[18] Due delle ricette in volgare sul cinabro (5a, *Item in alio modo*, 5d, *A fare la chiara del ovo*) si trovano una a seguito dell'altra nel ms. 985 della Beinecke Rare and Manuscript Library (Yale University Library, New Haven, 1450-1460, ff. 12v-13r, *Affare chiara d'ovo bona al cenabrio* e *Come se macina lu cinabrio*), testimoniando così la presenza di interpolazioni all'interno del *Tractatus aliquorum colorum*.

[19] Nel *Taccuino Antonelli* troviamo alcune ricette in volgare precedute da un titolo in latino: in questi casi è possibile ipotizzare che il titolo rappresenti una traccia dell'originale testo latino della prescrizione, tradotta in volgare italiano durante la copia.

vera e propria, a testimonianza di come evidentemente il trattato fosse letto, interpretato e recepito:

ric. 5a	Ma quando il volesse *per fiorire*, macinalo senza torlo. Vole essere doi tanti la tempera che'l cenabrio *a fare li corpi o a scrivere* (f. 3r)
ric. 5b	Volio ti insegnare uno inzegno acciò che lo cenabrio e l'açuro te *corrano melio in su la penna* (f. 3v) […] fallo melio *rendere nella penna* (r. 19)
ric. 6b	A fare optimo gialdo *per ingialare li capiversi* (f. 4r)
ric. 16a	[…] cum esso se poterà molto ben *scrivere* (f. 5v)
ric. 17a	Item a *fare lettere* d'oro (f. 6r) […] poi *scrivi* cum questa materia *in su la carta* (r. 8)
ric. 17b	Item in altro modo a *fare letere* d'oro (f. 6r) […] cum la ditta materia *scrive* (r. 12)

Il riferimento è sempre alla scrittura, alla realizzazione di lettere, alla penna.

Uno schema può a questo punto essere utile per comprendere la composizione del trattato e per osservare l'alternanza latino/volgare:

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

Accantoniamo per il momento la problematica relativa alle interpolazioni e soffermiamoci sui contenuti del *Tractatus aliquorum colorum*, analizzando quindi le sole prescrizioni latine.

La prima ricetta è accostabile al nutrito gruppo di prescrizioni che, tra tarda antichità[20] e Rinascimento, testimoniano una delle pratiche più significative dell'alchimia storica, ossia la preparazione del cinabro artificiale mediante la combinazione di zolfo e mercurio[21]. Le prescrizioni immediatamente successive mostrano invece alcune particolarità. La seconda ricetta, che descrive la macinazione e il temperamento del cinabro, sembra in realtà accorpare tre differenti prescrizioni di simile contenuto: nel primo caso (fino a *poteris laborare*), il cinabro è macinato e temperato con acqua e cerume delle orecchie, con l'eventuale aggiunta di chiara d'uovo; nel secondo (da «Ipso igitur diligenter trito a plus et melius erit»), il pigmento è macinato ripetutamente con acqua e poi stemperato con chiara d'uovo, cerume delle orecchie, zafferano e lattice di fico; nel terzo caso, invece, (da «et tamdiu iterum ducas» al termine della ricetta), il cinabro è macinato e stemperato con la chiara. Le due ricette successive ripetono i medesimi procedimenti in forma più concisa e sintetica, mentre la quinta suggerisce un differente stemperamento del cinabro a seconda della stagione (in inverno con chiara d'uovo, in estate con vino) e come distinguere il pigmento di buona qualità (di colore intenso e brillante) da quello difettoso (fine, bruciato e arido). La sesta ricetta descrive infine come preparare uno dei principali materiali impiegati per stemperare il cinabro, la chiara d'uovo, con una breve formula che ricorda quelle di carattere mnemotecnico ampiamente diffuse per la produzione degli inchiostri[22].

A questo punto troviamo una prescrizione che riguarda la preparazione del rosso e del bianco di piombo (minio e biacca), probabilmente frutto di un'aggiunta posteriore poiché inserita a seguito delle interpolazioni in volgare sul cinabro. L'inclusione di questa ricetta nella 'sezione' relativa al cinabro è evidentemente giustificata dalla nota confusione terminologica che accompagna questo pigmento fin dall'antichità[23]: se in antico, infatti, il cinabro era indicato con il termine *minium* (da non confondersi con il rosso di piombo, che era invece in genere chiamato *cerussa usta*), troviamo qui, al contrario, il lemma *cenabrium* a indicare il vero e proprio minio. Il testo della ricetta, inoltre, trova corrispondenza con la settima prescrizione del *De coloribus et mixtionibus*, indicata con il titolo *De minio* in uno dei suoi principali testimoni[24].

Seguono quattro ricette dedicate all'azzurro oltremare. Il procedimento di preparazione del pigmento, ampiamente descritto dalla letteratura tecnica[25], prevede la raffinazione mediante un 'pastello' composto da ragia di pino, resina mastice e cera. Una volta estratto,

[20] Ricette per il cinabro artificiale appaiono, ad esempio, in testi come *Mappae clavicula* e le *Compositiones* che – come ormai ampiamente dimostrato dagli studi – non sono opere medievali ma risalgono, nella loro stesura originaria, alla tarda antichità (*MAPPAE CLAVICULA* 2013).

[21] In questo caso nelle due varianti proporzionali: zolfo-mercurio 1-2 e 2-1. In proposito si veda THOMPSON 1933a.

[22] Si pensi, ad esempio, alla già citata formula *Quarta vitrioli, media sit uncia gumi, integra sit galla, mediantibus octo falerni*. In proposito 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».

[23] Ad esempio, Plinio, *Naturalis historia*, XXXIII, 116.

[24] Corning, Museum of Glass, ms. Phillipps 3715, XII secolo, f. 2r: «De minio. Si vis facere minium rubeum vel album, accipe ollam novam et mitte in eam tabulas plumbeas et imple ipsam ollam fortissimo aceto et ita cooperies et sigillabis et mitte ipsam ollam in calido loco et ita dimitte usque ad unum mensem; et postea accipe ollam et discooperies et quod fuerit in circuitu tabularum plumbearum excuties in alio vase fictili et sic pones ad ignem et semper movebis ipsum colorem et quando videbis ipsum colorem effectum album sicut nix, tolles de illo quantum tibi placuerit et ipse color vocatur cerussa. Reliquum vero dimittes ad ignem et semper movebis usque quo sit factus rubeus sicuti aliud minium, et ita tolles de igne et dimittes in ipso vase refrigerare».

[25] In proposito si veda il contributo di 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*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte»..

nelle sue diverse qualità, l'azzurro oltremare deve essere macinato delicatamente sulla pietra con acqua e chiara d'uovo, così da potere essere impiegato per 'realizzare i corpi delle lettere e fiorire'. Le ultime due ricette spiegano infine come lavare il pigmento con acqua semplice o acqua gommata e come stemperarlo con chiara d'uovo o acqua gommata (di gomma arabica: «aqua gumata de guma ultramarina»), aggiungendovi una goccia di brasile per conferire una tonalità più violacea.

Segue una prescrizione in cui l'autore si rivolge direttamente al lettore («Volo igitur ut scias, prudentissime lector […]») perché apprenda a distinguere l'azzurro oltremare dalla meno preziosa azzurrite, definita con i termini *alçurum ytalico*, *yspanico* o *francioso*[26]. La parte finale della ricetta, in cui si consiglia di mescolare l'azzurro con il *folium* per ottenere un colore purpueo, trova corrispondenza con una sezione della tavola di mescolanza conservata nello *Scripta colorum*[27]. La ricetta successiva descrive proprio come utilizzare l'azzurrite, evitando di macinarla per non incorrere in un cambiamento del colore, lavandola in acqua semplice o temperandola con acqua gommata e una goccia di brasile, e infine stemperandola con chiara d'uovo e acqua. Chiude la 'sezione' relativa all'azzurro una ricetta sulla preparazione del cosiddetto azzurro d'argento, ottenuto esponendo delle lamine d'argento – evidentemente contenenti impurità di rame – ai vapori dell'aceto. Il testo trova nuovamente corrispondenza, quasi *verbum de verbo*, con la seconda prescrizione del *De coloribus et mixtionibus* (*De lazorio*)[28].

Le ultime tre prescrizioni riguardano la realizzazione di dorature e scritture con inchiostri d'oro. La doratura, descritta nell'ultima ricetta, si esegue applicando la foglia d'oro su una preparazione a base di sale ammoniacolo (cloruro di ammonio) e aceto, mentre gli inchiostri sono ottenuti a partire dal metallo prezioso macinato con una miscela di miele e liscivia oppure con una terra dura bianca (*apocarpium*). Una prescrizione simile si trova in *Mappae clavicula* (XXXIII, *Aurum solvere*), dove l'*opocarpason* o *arborinum* nel quale 'dissolvere' l'oro è indicato però come il 'succo del carpaso' e non come una terra, sebbene entrambi i testi ne riconoscano l'origine in Egitto[29].

Anche questa ricetta, come le precedenti derivanti dalla tradizione del *De coloribus et mixtionibus*, testimonia dunque il tentativo da parte dell'assemblatore del trattato di dare autorevolezza alla propria composizione rifacendosi a testi più antichi. Queste *auctoritates* hanno tuttavia subito significativi interventi di modifica e adattamento (fino a veri e propri fraintendimenti), non solo linguistici ma anche contenutistici, secondo quelle operazioni di destrutturazione-ristrutturazione tipiche di molte trasmissioni letterarie medievali[30]. Occorre inoltre sottolineare che le prime sette prescrizioni sulla preparazione di pigmenti del *DCM*, che seguono gli esametri iniziali e precedono la vera e propria tavola di mescolanza, costituiscono una breve trattazione di rubricatura, cui probabilmente andarono in seguito ad addossarsi le

[26] Le ricette 11 e 12 del *Tractatus aliquorum colorum* trovano corrispondenza con l'ultima sezione del testo *Color sit fit* (ms. 1939 della Biblioteca Statale di Lucca, f. 28r: *Ad distemperandum azurum ultramarinum*). Si veda il contributo di Isabella Della Franca, *Color sic fit*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

[27] Lucca, Biblioteca Statale, ms. 1075: *Azurum misce cum folio et habebis purpureum colorem ignotum optimum*. Si veda TOLAINI 1995, 4, p. 54.

[28] Corning, Museum of Glass, ms. Phillipps 3715, XII secolo, f. 1v: «De lazorio. Si vis facere lazorium optimum, accipe ollam novam que nunquam fuit in opus, et mitte in eam laminas purissimi argenti, quantas vis, et sic cooperi ollam et sigilla, et mitte ipsam ollam in vindemia quae est projecta de torculari, et illic bene cooperi de ipsa vindemia, et serva bene usque ad XV dies; et sic aperies ipsam ollam, et illum florem qui est in circuitu laminarum argenti excuties in nitidissimo vase. Quod si amplius volueris habere, iterum fac quod supra scriptum est».

[29] *Mappae clavicula*, ric. XXXIII : «Aurum solvere. Opocarpason, id est arborinum, quod est lacrima quasi gummi arboris in qua arborinum nascitur. Aliqui autem volunt herbam vel arborem esse in Aegypto ex qua arborinum nascitur. Hoc mitte in aurum ut solvatur» (*MAPPAE CLAVICULA* 2013, p. 94).

[30] In proposito si veda il contributo di Sandro Baroni, *Ricettari: struttura del testo e retorica*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

altre porzioni testuali[31]. Presente in più di sessanta testimoni manoscritti, si trattava insomma di uno dei testi più diffusi e autorevoli su questa particolare tipologia di decorazione libraria. Oltretutto, la presenza di tre ricette provenienti dal *DCM* nel *Tractatus aliquorum colorum* costituisce – insieme al cosiddetto *Scripta colorum* individuato da Francesca Tolaini come il primo *DCM* di area italiana[32] – un'ulteriore testimonianza della presenza di questo testo in Italia, dove tra l'altro fu profondamente modificato nel corso della tradizione fino ad arrivare a veri e propri volgarizzamenti[33].

Il *Tractatus aliquorum colorum* termina con quella che è stata definita 'coda', ossia con un primo gruppo di ricette di carattere tecnico-artistico di argomento vario, scritte in latino con interpolazioni in volgare sempre legate, per stretta affinità di argomento, alla prescrizione precedente: due ricette, una in latino e l'altra in volgare, che descrivono la preparazione di un'acqua utile a eliminare le lettere dalla carta (*Ad faciendum aquam que litteras de carta elevat*; *Item*); quattro prescrizioni sull'estrazione di macchie grasse dai fogli di scrittura, la prima in latino e le altre tre in volgare (*Ad exitandum oleum de carta*; *Item in alio modo*; *Item in alio modo*; *Item alio modo*)[34]; due ricette in latino per togliere macchie grasse dal tessuto e per lavare il velluto (*Ad telendum oleum de panno quantumcumque antiqum*; *Ad lavandum velutum seu quae pannum vis sciricum*); sette prescrizioni relative ad adesivi e collanti di vario impiego, tutte in latino ad eccezione della prima; una ricetta per comporre ceralacca destinata all'approntamento di sigilli, in latino (*Ad faciendum ceram rubeam sive viridem*).

Questo gruppo di ricette è seguito da una ricetta in volgare, *A fare lettere che non se vedano*, e da altre quattro prescrizioni, tre in volgare e una in latino, che riprendono la tematica degli adesivi già trattata precedentemente (*A fare colla da picchare le prete insema molto bene*, *Ad incolandum vitrum*, *Item a saldare vetrio*, *Item a indurare vetrio*). Si tratta evidentemente di ricette aggiunte nelle trascrizioni del trattato per addossamento, o forse originate da riempimento di spazi di scrittura residui alla fine del testo latino, secondo un procedimento assai comune nella tradizione dei trattati tecnici[35].

4. Alcuni confronti

Molte delle ricette del *Tractatus aliquorum colorum* e, soprattutto, delle sue interpolazioni in volgare trovano corrispondenza con quelle contenute in altri testi noti. Si tratta in particolare dei ricettari di Bartolomeo da Siena e di Ambrogio di Ser Pietro da Siena, rispettivamente conservati nei mss. L.XI.41 e I.II.19 della Biblioteca degli Intronati di Siena ed entrambi databili alla seconda metà del XV secolo.

A lungo considerate come due opere d'autore autonome e originali[36], i due testi mostrano in realtà molte ricette in comune, sebbene con significative varianti e diversa

[31] BOREA D'OLMO 2011-2012. E in preparazione uno studio del *DCM* da parte di chi scrive e di Paola Borea d'Olmo, con edizione critica del testo.

[32] TOLAINI 1995.

[33] 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».

[34] Anche in questo caso è visibile il meccanismo di interpolazione: la ricetta *Ad exitandum oleum de carta*, redatta in latino, è seguita da tre prescrizioni in volgare riguardanti il medesimo argomento (*Item alio modo, Item in alio modo*, *Item alio modo*).

[35] 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».

[36] Così THOMPSON 1933b secondo il quale il testo sarebbe «a work of original composition based immediately upon workshop practice». Di diversa opinione, invece, WALLERT 2013 che riconosce la discendenza dei due testi da una fonte comune.

consecutio[37]. Entrambi, inoltre, sono destinati più alla scrittura e rubricatura dei codici che alla miniatura vera e propria, con particolare riguardo alla preparazione di rosso-azzurro-oro e allo stemperamento dei pigmenti a seconda dei diversi usi, analogamente a quanto avviene nel *Tractatus aliquorum colorum*. Già Daniel V. Thompson riconosceva in Ambrogio di Ser Pietro da Siena un amanuense e non un miniatore[38]; nel caso dell'altro ricettario è lo stesso Bartolomeo a definirsi nell'incipit, prima che miniatore[39], 'grande scrittore' («Incipiunt experientie magni scriptoris fratris Bartolomei de Senis ordinis cartusiensis»).
Tornando alle corrispondenze tra i testi, anche le ricette in comune tra i due codici senesi e il *Taccuino Antonelli* non risultano mai perfettamente identiche, ma presentano numerose varianti che possono riguardare intere frasi, singole parole (ad esempio, varianti nell'indicare il nome dei materiali, come *scudella/catinella*, *gruogo/crocho*) o più semplicemente forme grafiche (ad esempio, *uovo/ovo*, *fresco/frescho*, *ampolla/ampola*).

Soltanto due ricette in latino del *Tractatus aliquorum colorum*, la 1 e la 10, trovano corrispondenza nei ricettari senesi (rispettivamente con le ricette 5 di Bartolomeo e 16 di Ambrogio e con la ricetta 9 di Bartolomeo), dove si presentano in forma volgarizzata. Se nel secondo caso la prescrizione 9 del testo di Bartolomeo da Siena sembra effettivamente la traduzione letterale di quella latina testimoniata dal manoscritto ferrarese, nel primo caso si tratta di testi simili ma non identici[40]. In proposito occorre anche precisare che questa ricetta per la preparazione del cinabro artificiale – come già segnalato da Daniel V. Thompson[41] – costituisce una delle prescrizioni più diffuse della letteratura tecnico-artistica, sia nella forma originale latina che in diversi volgarizzamenti. Tra l'altro, le due ricette dei codici senesi sono più vicine alla versione maggiormente nota del procedimento[42], con l'indicazione dei vapori azzurrini, gialli e rossi che fuoriescono dall'ampolla come metafora dei passaggi della materia, assenti invece nella prescrizione del *Tractatus aliquorum colorum*.

BARTOLOMEO DA SIENA	**AMBROGIO DI SER PIETRO**	**TACCUINO ANTONELLI**
(ric. 5)	(ric. 16)	(ric. 1)
El modo di fare el cinabro d'ariento vivo et solfo.		**Incipit tractatus aliquorum colorum et primo de cenabrio quia inter omnes alios colores plus in usum habetur**
		[…] Si vis facere cenabrium,
Piglia una parte d'ariento vivo et due parti di solfo, biancho o giallo, non inporta niente,	Tolle una parte d'ariento vivo et solfo, bianco o giallo, due parti	accipies sulfuris vivi crocei coloris partem unam optime triti et pulverizati, argenti vivi partes duas
et mettelo	et mecte	et pone
in uno vaso di vetro che sia facto studiosamente acciò.	in una ampolla,	in poçça vitrea optime luctata

[37] TRAVAGLIO 2009-2010, pp. 551-672.
[38] «His chief concerns with the materials and method of pen craftsmanship», THOMPSON 1933b, p. 341. Più recentemente, Arie Wallert annota che «both texts deal exclusively with the recipes that are of interest for the maker of 'iniziali filigranate'» (WALLERT 2013, p. 112).
[39] L'explicit recita invece «Finite le ricepte di donno Bartolomeo da Siena dell'ordine di Certosa, el quale è grandissimo miniatore e scriptore, le quali ricepte sorno tucte provate».
[40] La medesima ricetta volgarizzata si trova, ad esempio, nel ms. Palatino 941 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (ff. 21v-22r) e nel *Manoscritto Bolognese* (Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 2861, ff. 136v-137r).
[41] THOMPSON 1933a; THOMPSON 1933b, p. 340.
[42] Si veda ad esempio la prima prescrizione nel *DCM*, dal titolo: *De vermiculo.*

Et chuoprelo bene di terra da fare orciuoli,	la quale sia bene intrisa di terra daffare orciuoli mescolata con cimatura di panni.	
poi lo mette nel fornello et comincia affarvi fuocho leggiermente.	Dapoi mectela affuoco leggiere	et ponatur intus carbones vivos
Et chuopre la boccha del vaso chor una teghola	et cuopre con la tegola la bocca dell'ampolla	et cooperiatur os eius cum tegula ne fumus exeat et mox cum incipitur calefieri et audire stridore et ignis sit lentiriis,
et, quando tu vedi che n'essce el fummo giallo,	et, quando tu vedi uscire dell'ampolla el fumo giallo,	
lassalo stare coperto tanto che vegha uscire el fummo rosso et quasi vermiglio.	tiella tanto cuperta che tu veghi escirne el fumo rosso et quasi vermiglio.	et quando videris fumus vermiculum et sub intus assare,
Allora non fare più fuocho, lassalo fredare, poi rompel vaso et	Allora levala dal fuoco	extrahe ab igne et frange ampulam
chautamente ne chava fuori el cinabro.	et troverai nell'ampolla perfecto cinabro.	et habebis intentum […].

BARTOLOMEO DA SIENA	**TACCUINO ANTONELLI**
(ric. 9)	(ric. 10)
Come si lava et divide el sopradetto aççurro	**Quomodo lavatur alçurum ultramarinum**
Quando vuoi lavare et dividere el detto aççurro,	Quando vis lavare alçurum ultramarinum vel dividere,
fa sempre con l'acqua chiara	fac semper cum aqua clara
la quale sia un poco tiepida,	quae sit modicum calida,
et poi fa con la gelata.	deinde cum aqua gumata.
Et ghuarda non facessi con ranno caldo o con acqua forti,	Et cave semper quod non laves eum cum lisciva calida,
però che si guastarebbe.	quia destruetur.
Bene si può mettere nell'acqua un poco di mele biancho.	Deinde mitte in aquam parum mellis albi.

Quattro delle interpolazioni del *Tractatus aliquorum colorum* trovano corrispondenza nei ricettari di Ambrogio e Bartolomeo da Siena: si tratta della ricetta 5a (*Item in alio modo*) sulla preparazione del cinabro naturale (corrispondente alle ricette 6 e 17 di Bartolomeo e Ambrogio)[43]; della ricetta 5c (*Item che modo tu de havere cum li colori quando tu non lavori che non se corumpano*) sulla conservazione dei pigmenti (corrispondente alle ricette 15 e 11 di Bartolomeo e Ambrogio); le ricette 5d (*A fare la chiara de l'ovo*) e 6a (*Item a fare aqua de guma arabicha*) sulla

[43] La ricetta del *Taccuino Antonelli* trova una corrispondenza ancora più stretta con la prescrizione *A preparare el cinabrio per adoperare a penna e fare corpi* del *Manoscritto Bolognese* (f. 154r-v).

preparazione della chiara d'uovo e della gomma arabica (corrispondenti alle ricette 18 e 14 di Ambrogio). Ulteriori corrispondenze sono riscontrabili tra alcune prescrizioni sulla eliminazione delle lettere e dell'olio dalla carta del *Taccuino Antonelli* (*Ad faciendum aquam que litteras de carta elevat* e *Item in alio modo*: inc. *Tolli l'osso Nongioso* […]) e le prescrizioni dei due codici senesi (rispettivamente, con le ricette 21 e 22 di Bartolomeo, e 22 e 20 di Ambrogio).

BARTOLOMEO DA SIENA	**AMBROGIO DI SER PIETRO**	**TACCUINO ANTONELLI**
(ric. 6)	(ric. 17)	(ric. 5a)
Come si concia el cinabro a volerlo adoperare appenna		**Item in alio modo**
Tolle el cinabro roço	Tolle el cinabro sodo che sia bene rosso	Toli lo cinabrio roççço
et macinalo molto bene asciutto et	et macinalo in sul porfido a secco	e ponelo su lo porferitico e macinalo a secco.
poi el macina con l'acqua chiara molto bene	 coll'acqua piovana che si ricolta all'aiere. Non è buona quella della grondaia, però che fa il cinabro bruno. Et così coll'acqua el macina	E poi macinalo cum l'aqua piovana che sia ricolta a l'aere, però che non è bona quella delle gronde, bagnalo diligentemente
et ancho lo lassa assciughare senpre sul porfido, o in sul marmo, due volte.	et lassalo seccare in sul porfido due o tre volte.	e lascialo secchare due o tre volte in su lo porferitico
E poi la terça volta el macina	Et l'ultima volta el macina um poco sodecto	e l'ultima volta macinalo subito
	et tolle poi la stecca et con essa piglia el cinabro così macinato et mectelo in sur uno mactone nuovo che non sia stato bagnato. Mectelo su in questo modo: percuote la stecca in sul mactone	E poi pilia la stecha e cum lei pilia lo cenabrio così macinato e ponelo in su uno matone
	sicché non facci panetti piccini et lassalo in sul mactone ben seccare in capo di tre overo quatro dì. Et tu il mecte in uno bossolino che sia necto e è facto. Quanto più sta nel bossolino, più doventa bello.	che ne faççi ponelini picolini, e lassialo sicchare in sul matone molto bene. E poi in capo di doi o di tre o di quatro dì e poi levalo e metalo in uno bussolo. Quando bene è netto e diroççato et è fatto, e quando più sta nel bussolo più diventa bello.
	Quando ne vuoi adoperare, pigliane quello che ti pare	Quando tu il volesse macinare per lavorare,
con la chiara dell'uovo che sia bene rocta con la spongna, o con la scopa, et con lactifiggio del fico.	et macina col la chiara.	habi della chiara e macinalo cum lui molto bene
Et poi lo mette nel cornello.		

Settu lo vuoi per fare corpi, mettevi alcuno poco di tuorlo d'uovo,	Et, se volessi fare i corpi, mectevi um poco di tuorlo d'huovo,	e, se'l volesse per fare corpi, metelie el torlo del ovo.
ma settu vuoli scrivare, o fiorire, non vi mettere lo tuorlo dell'uovo.	ma quando il volessi per fiorire, macinalo sença tuorlo.	Ma quando il volesse per fiorire, macinalo senza torlo.
	Et sappi che, quando lo temperi, vuole essere due tanto la tempera che'l cinabro affare corpi delle lectere et a scrivere, et affiorire vuole essere tanto l'uno quanto l'altro. Ogni volta che macini el cinabro con la chiara, mectevi un poca di cera d'orecchia.	Vole essere doi tanti la tempera che'l cenabrio a fare li corpi o a scrivere. Ma a fiorire vole essere ughuale parte e, ogni volta che macino el cinabrio cum la chiara, macina uno poccho di cerume di horechia cum lui.
Massettu lo vuoi un poco lustroso mette un poco di çaffarano nella chiara et farattelo lustroso. Et, se fuxe troppo lustroso, gitta quella chiara via et mettevi dela nuova dove non sia çaffarano, o tu vi mette un poco di ranno che non sia troppo forte.		

BARTOLOMEO DA SIENA	**AMBROGIO DI SER PIETRO**	**TACCUINO ANTONELLI**
(ric. 15)	(ric. 11)	(ric. 5c)
El modo di tenperare l'açurro d'adoperallo con penna		**Item che modo tu de havere cum li colori quando tu non lavori che non se corumpano**
		Tutti li colori che se metteno cum penelo se voliano macinare cum la guma e cum essa temperarli, salvo che'l verçino che se disfa cum la chiara del ovo.
	Quando lavori a pennello, si vuole mectare la sera um poca d'acqua in sul nicchio dentro et la mactina gictarla fuore e mectarvi um poca di tempera, ecepto el verçino, el gruogo non si vuole innacquare.	E quando lavori a penello, habbi in memoria che la sera se vole mettere un poccho d'aqua in sul nichio. La matina buttala fori e mettevi un poccho di tempera, excepto el verçino e il crocho non se voliano adaquare.
Quando vuoi fare corpi con l'açurro,	Similmente, quando lavori a penna,	Simelemente, quando lavori a penna,
mettene sempre el dì dinançi in mollo nel cornello.	mecte la sera um poca d'acqua nel cornello et mescola insieme col colore	metti la sera uno pocho d'aqua nel corneto e mescola insieme
Poi la sera gitta quella acqua, poi la mattina vi mette la chiara,	et la mactina gicta fuore l'acqua et tempera el colore.	e la matina butala fori e retemperalo.
tanto chautamente che tu vi possa mettere due ghocciole di colla di quelle de le branche		

molto lena, o vuovi mettere quattro ghocciole d'acqua ghommata. Nota: non lavare mai con la cholla sola, né con la ghomma sola, ma con l'acqua chiara sola puoi lavare. Et io, in questo mio libro quale io scrivo, non ci aopero niente se non chiara.		
	Questo si fa d'istate, di verno li puoi lassare l'acqua due dì nel cornello dell'aççurro. In quello del cinabro si può lassare tre o quatro dì innançi che'l mescoli o lavi.	E intende d'estate che in verno, poi lassiare doi dì nel corneto del açuro, e del cenabrio poy lassiare tre dì o quatro inançi che tu lo cavi.

AMBROGIO DI SER PIETRO	**TACCUINO ANTONELLI**
(ric. 18)	(ric. 5d)
	A fare la chiara del ovo
	Quando voy fare la chiara del ovo,
Tolle la chiara dell'uovo fresco	tolli la chiara del ovo frescho
et mectela in una scudella vetriata.	e mettela in una catinella invitriata
Et abbi una spogna necta	e habi una spongia netta
et viene premendo la chiara insieme,	e veni premendo asay,
tanto chell' eschi et entri della spogna a modo d'acqua	tanto fa così che la chiara entra e escha de la sponga a modo de aqua
et la schiuma si consumi.	e la spuma se consuma.
Et poi la mecte in una ampolla, mectendovi dentro alcuno peçço di risalgallo	Poi la metti nel ampola cum alcuno peçço de rasagallo overo arsinecho
et lassa stare tre o quatro dì,	e lassiare tre dì o quatro
tanto che si riposi al fondo ogni bructura.	tanto che si riposa al fundo ogni brutura che vi fosse dentro.
Poi la cola et mectela in una ampolla necta	Poi la cola e mettela in una ampola netta
et tiella in luogo che sia fresco e asciutto,	e tenela in locho che sia frescho e siuto
et tiene l'ampolla scuperta, cioè la bocca,	e tene l'ampola scoperta
et manterrassi a questo modo longo tempo.	e mantegarasse a questo modo longo tempo.

AMBROGIO DI SER PIETRO	**TACCUINO ANTONELLI**
(ric. 14)	(ric. 6a)
	Item a fare aqua de guma arabicha
Tolle la gommarabica	
et mectela in uno bicchiere la quantità che tu vuoli	Metti la guma arabicha in uno bichere la quantità che voi
et lavala coll'acqua ghiaccia due o tre volte,	e lavala cum l'aqua frescha due volte o tre,

tanto che doventi biancha.	tanto che la diventa ben chiara,
Poi la mecte nell'ampolla	e poi la metti nel ampolla
et mectevi dentro dell'acqua tiepida et lassala disfare.	e metivi su de l'aqua tepida e lasciala disfare.
Poi vi mecte su della fresca et ponla al sole.	E poi metti su de la aqua frescha e mettela al sole.
Se tolli un meço bicchiere di gomma,	Se tu tolesse meço bichero di guma,
vuole essere il bicchiere pieno d'acqua:	vole essere pieno de aqua.
questa è la misura.	

5. Un nuovo testimone: alcune note conclusive

Allo stato attuale degli studi, non è possibile ricostruire con certezza l'origine delle interpolazioni del *Tractatus aliquorum colorum*. È tuttavia probabile che sia esistito un altro trattato di rubricatura latino, ampiamente circolante e oggetto di differenti volgarizzamenti, di cui resta traccia nelle nostre interpolazioni e nei due ricettari conservati a Siena.

L'esistenza di un trattato latino, se non identico quantomeno vicino al qui 'ricostruito' *Tractatus aliquorum colorum* conservato dal *Taccuino Antonelli*, per il quale si propone una prudenziale datazione alla metà del Trecento[44], è confermata da un altro codice recentemente individuato[45]. Si tratta del ms. Lat. 18515 della Bibliothèque Nationale de France (XVI secolo), nel quale sono individuabili molte delle prescrizioni del nostro trattato.

Il manoscritto parigino conserva effettivamente un testo di carattere tecnico-artistico intitolato proprio *Tractatus aliquorum colorum* (f. 1r), che inizia con la prima prescrizione sul cinabro del testimone ferrarese e con le parole «et primo de cenabrio quia inter omnes alios colores magis in usum habetur». Si tratta però di una raccolta piuttosto ampia, che svolge una più completa trattazione sia della rubricatura che della miniatura, configurandosi più propriamente come una 'forma mista' similmente al *De clarea* o al *De arte illuminandi*[46].

Allo stato attuale degli studi, sembra possibile ipotizzare che l'opera testimoniata dal codice parigino si sia formata a partire da un trattato latino inerente la decorazione a penna (il *Tractatus aliquorum colorum*, appunto), che diede quindi origine a entrambe le testimonianze. Come avviene nel caso del *De coloribus et mixtionibus*, il nucleo dei trattati di rubricatura ben si prestava a meccanismi di ampliamento.

Il confronto tra i due testimoni apre tuttavia una serie di problematiche, a cui non è possibile in questa sede dare risposta. In primo luogo, tre prescrizioni in volgare che costituiscono l'interpolazione al trattato ferrarese (5b, «Quomodo temperetur cenabrium sive alçurum […]»; 6a, «Item a fare aqua de guma arabicha»; 16a, «Ad idem») compaiono nel codice parigino, curiosamente però nella forma latina probabilmente originaria. Potrebbe quindi

[44] Ciò soprattutto in ragione del fatto che le corruzioni testuali e le interpolazioni presenti nella versione testimoniata dal *Taccuino Antonelli* (XV secolo) e i successivi volgarizzamenti presenti in altri codici, anch'essi quattrocenteschi, fanno presupporre una copia almeno a medio scarto rispetto alla redazione del testo originale. Allo stesso tempo, anche alcuni elementi legati ai procedimenti tecnici descritti sembrano confermare questa datazione, come l'impiego di una modalità già elaborata di trattamento del lapislazzuli (ad esempio, i due bastoni arrotondati utilizzati per rimestare il 'pastello' ed estrarre l'azzurro).

[45] Si ringrazia Sandro Baroni per la segnalazione del manoscritto.

[46] In proposito si veda il contributo 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»..

essere questo il caso di un ricettario a interpolazione formatosi anche per meccanismo di parziale traduzione avvenuta contestualmente alla copia. D'altra parte, però, la maggior parte delle prescrizioni in volgare riportate dal *Taccuino Antonelli* non trova riscontro nel manoscritto parigino e non pare neppure pertinente l'originario profilo del trattato di rubricatura.

In secondo luogo, il testimone di Parigi riporta un'ampia sezione di testo dedicata al colore verde, completamente assente invece nel testimone di Ferrara. È tuttavia probabile che alcune di queste ricette, anche per caratteristiche lessicali e formali interne, siano riconducibili all'originario trattato di rubricatura, che poteva quindi verosimilmente sviluppare un numero ristretto di colori (*aliquorum colorum*) coincidenti così con le quattro tonalità della rubricatura.

Allo stato attuale, la parte del trattato meglio individuabile è quella iniziale relativa al rosso e, in misura minore, all'azzurro, in cui peraltro le due testimonianze coincidono in modo relativamente lineare.

In vista di uno studio più specifico sulla tradizione testimoniata dal codice parigino e dell'auspicabile ritrovamento di altre testimonianze, che possano rendere ragione, da una parte, del profilo originario del testo latino di rubricatura e, dall'altra, della complessa tradizione di volgarizzamenti, si pubblica qui soltanto il testo riportato dal *Taccuino Antonelli*, prima testimonianza che ci ha permesso di identificarlo, consapevoli però di trovarsi dinnanzi a un'opera dai confini ancora in parte incerti.

6. Criteri di edizione del testo

Di seguito si propone la trascrizione del *Tractatus aliquorum colorum* conservato nel ms. Antonelli 861 della Biblioteca Ariostea di Ferrara, condotta a partire dal manoscritto originale. La numerazione delle ricette e delle carte, indicata tra parentesi tonde, è di chi scrive.

Per rendere più agevole la lettura e la comprensione del testo, ci si è limitati ai seguenti interventi:

- scioglimento delle abbreviature;
- uso delle lettere maiuscole e minuscole secondo l'uso moderno;
- inserimento della punteggiatura secondo l'uso moderno;
- inserimento di accenti e apostrofi secondo l'uso moderno;
- divisione delle parole secondo l'uso moderno;
- correzione delle parole errate che rendono incomprensibile il testo, segnalandole in nota[47];
- eventuali integrazioni al testo, segnalate tra parentesi quadre ([ ]).

Per rendere ragione di come il testo appare nel testimone ferrarese e del meccanismo di interpolazione cui è stato sottoposto, si è scelto di mantenere le ricette in volgare segnalandole però in corsivo per distinguerle dal testo latino.

In nota sono indicati i paralleli latini individuabili nel ms. Lat. 18515 della Bibliothèque Nationale de France, con indicazione di foglio e titolo della prescrizione.

Di seguito è presentata la traduzione italiana, che si è scelto di mantenere il più possibile sul piano letterale al fine di conservare l'immediatezza e la funzionalità caratteristiche del linguaggio delle ricette.

[47] Si ringrazia la Prof.ssa Luciana Montali per il prezioso aiuto nello scioglimento di alcuni termini e passaggi dubbi.

Legenda:
add. : addidit
ante corr.: ante correctionem
post corr.: post correctionem
bis scriptum: diplografia
recte: correzione dell'editore
in rasura: parola cancellata dal copista
[…]: integrazione dell'editore
P: Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 18515

7. Trascrizione

1. (f. 2v, r. 15) **Incipit tractatus aliquorum colorum**[48] **et primo de cenabrio quia inter omnes alios colores plus in usum habetur**[49]
Quia cenabrium plus quam alios colores habetur in usum, ita dignum est ut de ipso primo vel prius dicati. Si vis facere cenabrium, accipies sulfuris vivi crocei[50] coloris partem[51] unam optime triti et pulverizati, argenti vivi partes duas, et pone in poçça vitrea optime luctata et ponatur intus carbones vivos et cooperiatur os eius cum tegula ne fumus exeat et mox cum incipitur calefieri et audire stridore et ignis[52] sit lentiriis, et quando videris fumus vermiculum et sub[53] intus assare, extrahe ab igne et frange ampulam et habebis[54] intentum. Aliqui ponunt partes duas sulfuris et unam argenti vivi. Aliqui ponunt equaliter.
2. **De macinatione et temperatione cenabrii**[55]
Terre cenabrium diligenter sicum super lapidem porfiriticum, vel serpentinum, vel marmoreum. Deinde cum aqua clara et cerumine aurium ipsum tempera, movendo eum satis supra petram. Deinde pone in cornu et, si necesse fuerit, iunge claram et statim poteris laborare. Ipso igitur diligenter trito, distempera eum cum modica aqua, ipsum ducendo et movendo cum lapide parvo super lapidem magnum admodum large[56] diligenter politum eo igitur ducentem ablua et aquam super eum ponendo, ita quod videatur aqua quasi recedere de lapide. Quo facto, tamdiu retene aquam super lapidem quod cenabrium asetetur. Ipso quoque asetato, everte aquam de lapide et permitte siccari super lapidem ad solem. Deinde distempera cum modica clara et cum cerumine aurium et, si miscueris (f. 3r) cum eo croci et parum lac fici, plus et melius erit, et tamdiu[57] iterum ducas et moveas cum lapide super lapidem eundem ut supra quod quasi sicchetur. Ita fac bis vel ter, ponendo super eum nempe una quaque vice paucam claram. Ipso igitur ducto optime caleficato, iunge claram et pone in cornu, si necesse fuerit, et habebis clarum et lucidum cenabrium et ut autem ductus cenabrium tibi fiat clarissimum.
3. **Item in alio modo**[58]
Terre cenabrium diligenter sicum super lapidem porfiriticum, vel serpentinum, vel marmoreum. Deinde cum aqua clara et cum cerumine aurium tempera et in cornu pone. Ipso

[48] *recte* tractatus aliquorum colorum: *in ms.* maeratus aliquorum celorum.
[49] *P*, f. 1r, *Qualiter fit cinabrium.*
[50] *recte* crocei: *in ms.* cornei.
[51] *post* partem: ua *in rasura.*
[52] *recte* ignis: *in ms.* ignus.
[53] *recte* sub: *in ms.* sunt.
[54] *recte* habebis: *in ms.* habetis.
[55] *P*, f. 1r-v, *Alio modo de distemperatione cinabrii.*
[56] *recte* large: *in ms.* lasce.
[57] tamen diu *post corr.:* tamdiu *ante corr.*
[58] *P*, f. 1r, *De macinatione et temperatione cinabrii.*

quoque asetato, eice aquam illam. Deinde vero pone intus claram et, si spumam fecerit, mitte de cerumine aurium.

4. **Item in alio modo**

Terre optime super lapidem cum aqua clara. Deinde colige et pone ad ignem in aliquo vase et tantum stet quod aqua evaneschat. Deinde terre et distempera cum clara ovi tinta cum parum croci et erit valde pulcrum.

5. **Qualiter distemperetur cenabrium in yeme sive in estate**[59]

Cenabrium in yeme distempera cum clara ovi et in estate cum vino et in plumbeo vase servabis. Illud namque cenabrium bonum est quod est altum, lucidum et rubeum. Illud namque pessimum est quod est subtile et[60] cumbustum et[61] arsum.

5a. ***Item in alio modo***. *Toli lo cinabrio roççọ e ponelo su lo porferitico e macinalo a secco. E poi macinalo cum l'aqua piovana che sia ricolta a l'aere, però che non è bona quella delle gronde, bagnalo diligentemente e lascialo secchare due o tre volte in su lo porferitico e l'ultima volta macinalo subito. E poi pilia la stecha e cum lei pilia lo cenabrio così macinato e ponelo in su uno matone che ne façci ponelini picolini, e lassialo sicchare in sul matone molto bene. E poi in capo di doi o di tre o di quatro dì e poi levalo e metalo in uno bussolo*[62]*. Quando bene è netto e diroççato et è fatto e quando più sta nel bussolo più diventa bello. Quando tu il volesse macinare per lavorare, habi della chiara e macinalo cum lui molto bene e, se'l volesse per fare corpi, metelie el torlo del ovo. Ma quando*[63] *il volesse per fiorire, macinalo senza torlo. Vole essere doi tanti la tempera che'l cenabrio a fare li corpi o a scrivere. Ma a fiorire vole essere ughuale parte e, ogni volta che macino el cenabrio cum la chiara, macina uno poccho di cerume di horechia cum lui.*

5b. ***Quomodo tempe[re]tur cenabrium sive alçurum, ut melius*** (f. 3v) ***et pulcrius cavat in calamo et quomodo teneatur ne distruetur***[64]*. Volio ti insegnare uno inzegno acciò che lo cenabrio e l'açuro te corrano melio in su la penna. Tene questo modo quando tu lavi lo cenabrio overo l'açuro, e havi messe dentro l'aqua nel corneto, meschola ogni cosa molto bene cum lo fusello. E poi sta uno pocho del dire de un'Ave Maria e metti la mità del cenabrio overo açuro che è nel corneto, çioé la parte di sopra, la quale è più sottile; mettila nel cornetto vodo e lassialo riposare e temperalo nel dito modo. E quella parte che tu ay messa nel corneto vodo servala per fiorire cum esso, però che è più sottile e rendarati melio, e l'altra parte che rimane nel primo corneto poi fare corpi, perché non muta tropo se non è tropo sottile. E quando voi adoperare el cenabrio overo l'açuro che è nel corneto, temperalo cum la chiara del ovo. E quando l'ay adoperato, non vi lassiare dentro la chiara secchare, ma lavalo cum l'aqua e mescola ben insieme. E quando è ben riposata l'aqua, trala fori e tene coperto el cenabrio overo l'açuro, e quando non l'adoperi, però che la polvere el guasta. E quando temperi l'açuro cum la chiara, volese mettere alquanta guma, çioé IIII o sey goçioline, però che li dà più bello colore e fallo melio rendere nella penna.*

5c. ***Item che modo tu de havere cum li colori quando tu non lavori che non se corumpano.*** *Tutti li colori che se metteno cum penelo se voliano macinare cum la guma e cum essa temperarli, salvo che'l verçino, che se disfa cum la chiara del ovo. E quando lavori a penello, habi in memoria che la sera se vole mettere uno poccho d'aqua in sul nichio. La matina buttala fori e mettevi uno poccho di tempera, excepto el verçino e il crocho non se voliano adaquare. Simelmente, quando lavori a penna, metti la sera uno pocho d'acqua nel corneto e mescola insieme e la matina butala fori e retemperalo. E intende d'estade che in verno*[65]*, poi lassiare doi dì nel corneto del açuro, e del cenabrio poy lassiare tre dì o quatro inançi che tu lo cavi.*

5d. ***A fare la chiara del ovo***. *Quando voy fare la chiara del ovo, tolli la chiara del ovo frescho e mettela in una catinella invitriata e habi una spongia netta e veni premendo asay; tanto fa così che la chiara entra e escha*

---

[59] *P*, f. 1v, *Et nota quod si vis semper habere pulcrum cinabrium*…; f. 2r, *Qualiter agnoscatur bonum cinabrium a malo*.

[60] *recte* et: *in ms.* cum.

[61] *recte* et: *in ms.* cum.

[62] *post* bussolo: *add.* più diventa bello.

[63] quando: *bis scriptum.*

[64] *P*, f. 4v-5r, *Item de distemperatione azuri utriusque sive cinabri ut melius et pulcrum currat in calamo et quo modo teneatur ne destruitur.*

[65] *recte* verno: *in ms.* vetrio.

de la sponga a modo de aqua e la spuma se consuma. Poi la metti nel ampola cum alcuno peçço di rasagallo overo arsinecho e lassiare tre dì o quatro tanto che si riposa al fundo ogni brutura che vi fosse dentro. Poi la cola e mettela in una ampola netta e tenela in locho che sia (f. 4r) *frescho e siuto e tene l'ampola scoperta e mantegarasse a questo modo longo tempo.*

(f. 4r, r. 2) 6. **Item in alio modo**

Clara ovi sit quarta pars, vini intus ponitur et ea distemperetur cenabrium.

6a. ***Item a fare aqua de guma arabicha***[66]. *Metti la guma arabicha in uno bichere la quantità che voi e lavala cum l'aqua frescha due volte o tre, tanto che la diventa ben chiara, e poi la metti nel ampolla e metivi su del aqua tepida e lasciala disfare. E poi metti su de la aqua frescha e mettela al sole. Se tu tolesse meço bichero di guma, vole essere pieno de aqua.*

6b. ***A fare optimo gialdo per ingialare li capiversi***. *Tolli uno ovo e cavane l'albume e mette questo albumo in uno vasello invetriato e mettevi suso tanto çeferano quanto saria capace questo spacio, cioè ---- overo pocho più. E habi uno mescolino di legno e vieni disbatando tanto che la chiara se disfacia e diventa bel gialda. Poi habi uno cendalo e cola in una scutella invitriata. Poi ponela al sole a secchare e poi cavela fuora e servela e, quando lavori, maçinala cum uno poccho de aqua e alcuna goççiolina di chiara.*

7. **Ad faciendum çenabrium sive blacham**

Accipe ollam novam et in ea plumbeas tabulas mitte cum aceto fortissimo usque ad unum mensem et quod est igiro tabulorum excutias in vase fictili et ponas ad ignem, semper movens ipsum colorem. Et quando fuerit color albus sicut nix, tolle de eo quantum vis et erit blacha fina, et reliqua mitte ad ignem ut fiat rubeus et erit çenabrium et tunc tolles ad refrigerandum eum.

8. **De açuro et primo quomodo fit açurum ultramarinum**[67]

Si vis facere alçurum ultramarinum, accipe lapidislaçuri libram unam et terre ipsum in uno vaso ereo. Cum vero trivisti[68], stacia pulverem per aliquam partem linei panni in uno vase circumquaque clauso ne pulvis vadat extra. Deinde terre ipsam pulverem subtilissime in uno lapide porfiritico vel serpentino. Quo facto, mitte dictam pulverem in uno panno lineo sup[er] aliquod vas tereum ac vitriatum, ut collatur; que pannus sit sotilis et pulverem quae est colata dimitte ire ad fundum. Et postea habeas unam spongiam valde mundam et cum illa accipe aquam desuper, et postea dimitte siccare dictam pulverem et, quando est valde sicca, pulveriza dictam pulverem sutiliter et, cum habueris tantam pulverem quanta sit quantitas unius libre, fac pastam (f. 4v) de infra scriptis rebus. Primo accipe rassine pini oncias V, masticis integre oncias III, cere nove incise sutiliter oncias III. Et postea accipe unam labetem quae vulgariter dicitur pignatam novam et mundam et mitte ipsam super carbones vivos prope[69] ignem et prius mitte intus rassinam pini et dimitte liquefacere ipsam continue miscendo cum uno parvo baculo. Deinde mitte i[n]tus ceram novam, deinde masticem et valde dimitte lique[face]re et, quando dicte res sunt valde liquefacte, paratum habeas unum bacile mundum medium aqua munda. Deinde habeas unam partem panni linei quae sit valde munda et mitte ipsum pannum supra dictum baçile et super pannum mitte supradictas res, ut coletur in aqua quae est in baçile. Deinde spreme dictas res extra pannum cum uno baculo fixo[70]. Deinde accipe dictas res colatas de panno in baçile in tuis manibus, ita quod veniant in uno pastillo ad modum unius panis, semper hinc et hinc per manus miscendo; et aliqua vice unge manus de oleo seminis lini et tantum misce illud pastillum hinc et hinc per manus quod veniat humile ad modum cere calide. Quo facto, accipe dictam pulverem lapislaçuri et ipsam paulatim incorpora in dicto pastillo, semper miscendo dictum pastillum cum manibus; unge manus aliqua vice cum predicto oleo seminis lini sic supra dictum est. Etiam cum valde omnes res supradictas

[66] *P*, f. 6r, *Qualiter fit aqua gumme arabice.*
[67] *P*, f. 2r, *Dicto de cinabrio, dicendum est de azuro, et primo qualiter fit ultramarinum.*
[68] *recte* trivisti: *in ms.* trevisti.
[69] *recte* prope: *in ms.* proprie.
[70] fixo: *bis scriptum* (fisso).

incorporasti, mitte pastillum in uno vase terreo vitriato, id est quod dictum vas sit unctum de predicto oleo, et dimitte manere dictum pastillum in dicto vase octo dies vel decem. Et quando vis extrahere alçurum extra de pastillo, accipe unum vas terreum vitriatum. Deinde habeas duos baculos parvos valde ritundos in grossiori latere et mitte in dicto vase pastillum et modicam aquam receptam[71] in tempore estatis. Sed in yeme mitte aquam tepidam vel lisivum dulce[72] et clarum, et misce valde bene dictum pastillum cum predictis baculis in dicta aqua, tantum quod extrahas modicum alçurum, et, cum extrahisti modicum alçurum, mitte ipsum cum modica aqua in una scutella terrea vetriata et sic fac in pluribus et pluribus scutellis, et fac tantum sic quod extrahisti totum alçurum extra. Tunc iunge modicam aquam calidam et misce sicut superius fecisti quod totum extrahisti. Deinde dimitte pausare in dictis scutellis tantum quod dictum alçurum quiescat in fundo et aqua quae super est in dictis scutellis mitte in uno alio vase lapideo [vel] vitreato, ut si aliqua substantia alçuri rimaneret non perdat. Et mitte illud quod est in scutellis tantum quod efficiatur clarum. Deinde accipe quatuor (f. 5r) vel quinque scutellis primas et mitte alçurum quod est in illis primis scutellis simul et primum melior alio quod in aliis scutellis. Et ita fac de aliis scutellis sequentibus illis. Tunc quae erunt ultime simul et sic fac tres partes: prima pars erit optimum, secunda pars erit mediocre, tertia pars vero erit tamquam cinis.

9. **De macinatura alçuri ultramarini**

Alçurum ultramarinum oportet macinare leve et hinc ducendo[73] cum lapide parvo in lapide magno, quod utrique sit bene politi, quia terrendo ipsum fortiter amittit colorem. Et est terrendum cum clara et aqua et similiter recoligere alçurum cum dicta aqua et clara et mitte in uno cornu parvo et misce simul et sine pausare. Deinde extrahe aquam et mitte tantam[74] claram quantum est alçurum et sic est bonum ad faciendum corpora litterarum et ad faciendum flores. Et quando vis operare alçurum ad quaslibet, duas penatas vel tres penatas oportet miscere quia alçurum est grave et libenter querit fundum. Et, a mense may usque ad mensem septembris, per spacium duorum dierum lava ipsum cum aqua, quia tenendo ipsum ultra clara efficitur non bona et alçurum efficitur pravum in colore et non rendit in calamo. In alio vero tempore tene claram usque per spacium quatuor dierum et postea lava ipsum.

10. **Quomodo lavatur alçurum ultramarinum**

Quando vis lavare alçurum ultramarinum vel dividere, fac semper cum aqua clara quae sit modicum calida, deinde cum aqua gumata. Et cave semper quod non laves eum cum lisciva calida, quia destruetur. Deinde mitte in aquam parum mellis albi.

11. **Item de distemperatione alçuri ultramarini sive de lavatione**

Alçurum quod dicitur ultramarinum partibus terre cum clara vel cum aqua gumata cum cerumine aurium, si fecerit spumam, et pone in cornu vel in coclea. Ipsoque asetato, eice ipsam claram vel aquam et pone de alia et lava bis vel ter cum clara vel cum aqua gumata de guma ultramarina et cum gutta brasilii et erit pulcrum.

12. **Qualiter agnos[c]itur alçurum ultramarinum ab aliis**[75]

Volo igitur ut scias, prudentissime lector, qualiter agnos[c]itur alçurum ultramarinum ab ytalico, yspanico et francioso. Alçurum ultramarinum non mutat colorem in trituratione sua. Alçurum nempe ytalicum, yspanicum et franciosum mutat colorem et efficitur quasi luteum. Illud igitur est bonum alçurum ultramarinum et bonum alçurum ytalicum, yspanicum et franciosum quod non est nec nimis brunum nec album neque nimis lividum[76]. Nota quod, si posueris alçurum ultramarinum supra ferrum ardentem, non comburetur. Ytalicum,

[71] *recte* receptam: *in ms.* raceptam.
[72] *recte* dulce: *in ms.* culce.
[73] *recte* ducendo: *in ms.* dulcendo.
[74] *post* tantam: tan *in rasura*.
[75] *P*, f. 4v, *Qualiter agnoscitur azurum ultramarinum ab alis et qualiter agnoscitur bonum a malo.*
[76] *ante* lividum: lilidum *in rasura*.

yspanicum et franciosum, si posueris, comburetur et ita probatum est. Item nota quod invenitur aliqui in utraque alçuro petruncule parvissime et terra cave tibi ab illo. (f. 5v) Item nota quod sunt qui vendunt[77] alçurum quod est simul alçuro pro finissimo alçuro et optimo, habet enim colorem quasi indegnum. Alçurum misce cum foliis et habebis purpureum colorem ignotum et optimum.

13. **De distemperatione alçuri ytalici, yspanici et franciosi**

Alçurum itaque quod efficitur in Ytalia, vel in Yspania, vel in Francia non debes terre, quia si terris mutatur colorem et habebit colorem quasi luteum. Sed lava ipsum in coclea, vel in cornu, vel vasse vitrio fricando[78] ipsum cum digito in vase. Ipso quoque purgato et purificato, sine sicari in vase ad solem. Deinde tempera ipsum cum aqua gumata, vel cum gutta brasilii, vel fac stare ipsum per octo dies vel novem in aqua clara. Et muta omnia die bis vel [ter] aquam, fricando[79] et lavando ipsum cum digito. Eo igitur[80] lavato et purificato, in vase tempera cum clara et aqua aliquantula et labora.

14. **Ad faciendum bonum alçurum**

Accipe ollam novam et mitte in ea la[min]as argenteas et imple ollam açeto fortissimo et operi ollam et sigilla et mitte in vendemia quae proiecta est de torculari et bene cooperies, et cum sigillo bulla et serva diebus quindecim et operi ollam et florem que est circha lami[n]am excute in vase vitrio.

14a. ***A fare bono alçuro***. *Inprimamente tolli indigo e verderamo e molto late de torto malio e mescola le ditte cose insieme e incorporale bene. E poi si li mette al sole e lasiale stare infino a tanto che elle no sieno secche e lascialo stare almancho per tre dì e poi si lo lava e sarà fatto.*

15. **Ad scribendum cum auro liquefacto**[81]

Accipe apocarpium id est terram egiptiacham ex qua[82] fiunt littere sicut auree quae reperitur in Alamania, est similis gisso, et mitte in vespero in cornu plumbeo cum aqua et dimitte stare usque mane. Postea extorque fortiter cum panno et terra quae remanserit in pano repone tantum inde extorque. Extorta, pone quodlibet aurum integrum[83] et statim liquefietur. Deinde cum missis et eo sic preparato scribe.

16. **Ad idem**[84]

Accipe modicum mellis et pone super lapidem porfiriticum vel marmoreum ad solem, ut propter solem lapis caliefiat et mel liquefiet. Et, liquefacto melle, super ipsum ponentur folia auri. Et postea terrantur super lapidem illa folia donec totaliter liquefiant et bene terrentur cum illo melle. Et facto, recipiatur aurum simul cum melle in aliquo vasculo et super ipsum mittatur unum modicum de lisivio et bene misceatur cum melle et auro. Postea sinetur ut aurum pausetur in fundo vasculi et, cum bene pausatum fuerit, aurum proiciatur simul cum melle in lisivium et hoc fiat pluribus vicibus donec mel totaliter extrahatur ab auro et mundum remanet aurum. Et postea illud aurum temperetur cum aqua guma arabici et cum ipso scribatur.

16a. ***Ad idem***[85]. *Tolli folie de genevero e pestale e trane lo sugo e in questo sugo metti la*[86] *limatura del oro puro, o voli d'argento puro, e lascia stare tre dì e tre notte, e in questo modo cum esso se poterà molto ben scrivere.*

---

[77] *recte* vendunt: *in ms.* vedunt.
[78] *recte* fricando: *in ms.* frigendo.
[79] *recte* fricando: *in ms.* frigendo.
[80] *post* igitur: lavando *in rasura.*
[81] *P*, f. 18v, *Ad liquefiendum aurum alio modo.*
[82] *recte* qua: *in ms.* aqua.
[83] *recte* integrum: *in ms.* et tegrum.
[84] *P*, f. 18v-19r, *Ad liquefiendum aurum alio modo sepe probatum.*
[85] *P*, f. 19r, *Ad liquefiendum aurum alio modo.*
[86] la: *bis scriptum.*

8. Traduzione

1. **Inizia il trattato di alcuni colori e in primo luogo del cinabro, che tra tutti gli altri colori è maggiormente in uso**
Poiché il cinabro è più utilizzato rispetto agli altri colori, è conveniente che si tratti di lui per primo o anteriormente. Se vuoi fare il cinabro, prendi una parte di zolfo di colore giallo, ottimamente macinato e polverizzato, e due parti di mercurio e mettili in un'ampolla di vetro molto ben sigillata con luto. Si metta dentro a dei carboni accesi e si copra la bocca dell'ampolla con una tegola, affinché il fumo non esca. Poi, quando comincia a scaldarsi e a crepitare, si riduca il fuoco, e quando vedrai un fumo rosso e sotto all'interno arrostire, togli dal fuoco, rompi l'ampolla e avrai ciò che cerchi. Alcuni mettono due parti di zolfo e una di mercurio. Alcuni ne mettono in eguali proporzioni.
2. **Sulla macinazione e sul temperamento del cinabro**
Macina accuratamente il cinabro secco su una pietra di porfido, di serpentino o di marmo. Quindi temperalo con acqua limpida e cerume delle orecchie, muovendolo abbastanza sulla pietra. Poi mettilo in un cornetto e, se fosse necessario, aggiungi della chiara d'uovo e subito potrai metterti all'opera. Quando dunque è ben macinato, stemperalo con un po' di acqua, passandolo e muovendolo molto con una piccola pietra sulla pietra grande; dopo averlo levigato per bene accuratamente e poi passando lavalo via da lì, aggiungendovi dell'acqua, così che si veda l'acqua quasi retrocedere dalla pietra. Fatto ciò, mantieni l'acqua sulla pietra tanto a lungo quanto ne può assorbire il cinabro. Una volta imbevuto il cinabro, rovescia l'acqua dalla pietra e lascia seccare sulla pietra al sole. Quindi stempera con un po' di chiara e di cerume delle orecchie e, se vi mescolerai dello zafferano e un po' di lattice di fico, sarà di più e migliore. E di nuovo così a lungo passalo e muovilo con la pietra sopra la stessa pietra come prima, finché quasi si secchi. Fai così due o tre volte, aggiungendovi poca chiara proprio ogni singola volta. Ricavato dunque questo ottimamente scaldato, aggiungi la chiara d'uovo e metti in un cornetto, se fosse necessario, e avrai un cinabro splendente e brillante, e ti diventa brillantissimo così preparato.
3. **Similmente in altro modo**
Macina con cura il cinabro secco su una pietra di porfido, di serpentino o di marmo. Quindi temperalo con acqua limpida e con cerume delle orecchie e mettilo in un cornetto. Quando è imbevuto a sufficienza, tira via l'acqua. Allora mettici dentro la chiara d'uovo e, se facesse la schiuma, aggiungi del cerume delle orecchie.
4. **Similmente in altro modo**
Macina ottimamente il cinabro sulla pietra con acqua limpida. Quindi raccoglilo e mettilo in un contenitore al fuoco, lasciandovelo fino a quando l'acqua evapori. Allora macina e stempera con chiara d'uovo tinta con un po' di zafferano, e sarà molto bello.
5. **Come si stempera il cinabro in inverno o in estate**
Il cinabro in inverno si stempera con chiara d'uovo e in estate con il vino, e si conserverà in un contenitore di piombo. Il cinabro è proprio buono quando è intenso, brillante e rosso. È invece pessimo quando è fine, bruciato e arido.
6. **Similmente in altro modo**
La chiara d'uovo sia la quarta parte, si aggiunga del vino e così si stemperi il cinabro.
7. **Per fare il cinabro o la biacca**
Prendi una pentola nuova e mettici dentro delle lamine di piombo con aceto fortissimo, per un mese. Fai cadere ciò che è attorno alle lamine in un vaso fittile e metti al fuoco, sempre mescolando lo stesso colore. Quando sarà di colore bianco come la neve, prendine quanto ne vuoi e sarà biacca fine. La parte restante mettila al fuoco affinché diventi rossa e sarà cinabro. Allora togli e lascia raffreddare.
8. **Dell'azzurro e in primo luogo in che modo si prepara l'azzurro oltremare**

Se vuoi fare l'azzurro oltremare, prendi una libbra di lapislazzuli e macinalo in un vaso di rame. Quando l'hai macinato, setaccia la polvere attraverso un panno di lino in un contenitore chiuso tutt'intorno, affinchè la polvere non scappi fuori. In seguito macina molto finemente la polvere su una pietra di porfido o serpentino. Fatto ciò, metti la polvere in un panno di lino sopra un contenitore di terra o invetriato affinché si filtri; che il panno sia fine e la polvere che è filtrata lasciala andare sul fondo. Poi abbi una spugna molto pulita e con quella preleva l'acqua da sopra e poi lascia seccare detta polvere. Appena è ben secca, polverizza finemente la polvere e, quando avrai tanta polvere quanta è la quantità di una libbra, prepara una pasta fatta con le seguenti cose. Innanzitutto prendi cinque once di resina di pino, tre once di mastice senza alterazioni, tre once di cera nuova tagliata finemente. Poi prendi un vaso – che volgarmente è detto pignatta – nuovo e pulito e mettilo sopra ai carboni accesi vicino al fuoco. Prima metti dentro la resina di pino e lasciala liquefare mescolando continuamente con un piccolo bastone. Quindi metti dentro la cera nuova, poi il mastice, e lascia ben liquefare. Quando le dette cose sono ben liquefatte, tieni preparato un bacile pulito pieno per metà di acqua pulita. Allora abbi una parte di una pezza di lino che sia molto pulita e mettila sopra il detto bacile; sopra il panno metti le cose dette prima, affinché si filtrino nell'acqua che si trova nel bacile. Quindi spremi le dette cose fuori dal panno con un bastone rigido. In seguito prendi nelle tue mani dette cose filtrate attraverso il panno nel bacile, in modo che diventino un 'pastello' come una pagnotta, sempre mescolando con le mani da una parte e dall'altra; e una volta ungi le mani di olio di semi di lino e mescola il 'pastello' con le mani da una parte e dall'altra tanto che diventi malleabile come cera calda. Fatto ciò, prendi la polvere di lapislazzuli e incorporala a poco a poco nel 'pastello', sempre mescolando il 'pastello' con le mani; ungi le mani ogni volta con l'olio di semi di lino come è stato detto sopra. Inoltre, quando hai incorporato bene tutte le cose suddette, metti il 'pastello' in un vaso di terra invetriata, cioè che il detto vaso sia unto con il predetto olio, e lascia il 'pastello' nel detto vaso per otto o dieci giorni. Quando vuoi estrarre l'azzurro dal 'pastello', prendi un vaso di terra invetriata. Quindi abbi due piccoli bastoni arrotondati nel lato grosso e metti nel detto vaso il 'pastello' e un po' di acqua raccolta d'estate. Ma in inverno metti dell'acqua tiepida o della liscivia dolce e limpida, e mescola molto bene il 'pastello' con i predetti bastoni nella detta acqua, tanto che tu estragga abbastanza azzurro. E quando hai estratto abbastanza azzurro, metti lo stesso con un po' d'acqua in una scodella di terra invetriata e fai così in più e più scodelle, e fai così tanto da estrarre tutto l'azzurro. Allora aggiungi un po' di acqua calda e mescola come hai fatto prima che hai estratto tutto. In seguito lascia riposare nelle dette scodelle tanto che l'azzurro riposi sul fondo, e l'acqua che è sopra in dette scodelle mettila in un altro vaso di pietra o invetriato, affinché non si perda una qualche sostanza azzurra rimasta. E metti ciò che è nelle scodelle tanto che diventi limpido. Poi prendi le prime quattro o cinque scodelle e metti insieme l'azzurro che si trova in quelle prime scodelle; il primo è migliore di quello che c'è nelle altre scodelle. Fai così con le altre scodelle successive. Poi infine metti insieme quelle che rimarranno e così fai tre parti: la prima parte sarà ottima, la seconda parte sarà mediocre, la terza parte sarà come cenere.

9. **Sulla macinazione dell'azzurro oltremare**

È opportuno macinare l'azzurro oltremare delicatamente e quindi passarlo con la pietra piccola sulla pietra grande (e che entrambi siano bene puliti), poiché macinandolo fortemente perde colore. Bisogna macinare con la chiara d'uovo e l'acqua e similmente raccogliere l'azzurro con la detta acqua e la chiara. Metti in un piccolo cornetto, mescola insieme e lascia riposare. Quindi estrai l'acqua e metti tanta chiara quanto è l'azzurro e così risulta buono per fare i corpi delle lettere e per fiorire. Quando vuoi utilizzare l'azzurro per qualsiasi cosa, occorre mescolare due o tre volte, poiché l'azzurro è pesante e volentieri cerca il fondo. Dal mese di maggio al mese di settembre, lavalo con acqua per due giorni, poiché tenendolo di più

la chiara risulta non buona e l'azzurro cattivo nel colore e non rende a penna. Negli altri momenti tieni la chiara fino a quattro giorni e poi lavalo.

10. **Come si lava l'azzurro oltremare**

Quando vuoi lavare o ripartire l'azzurro oltremare, fallo sempre con acqua limpida che sia abbastanza calda, poi con acqua gommata. Sta' sempre attento a non lavarlo con la liscivia calda, perché si distrugge. In seguito metti nell'acqua un po' di miele bianco.

11. **Similmente sullo stemperamento o sul lavaggio dell'azzurro oltremare**

Macina l'azzurro che è detto oltremare per parti con la chiara o con l'acqua gommata, con cerume delle orecchie se facesse la schiuma, e mettilo nel cornetto o nella conchiglia. Quando è ben imbevuto, tira via la chiara o l'acqua e mettine dell'altra e lava due o tre volte con la chiara o con l'acqua gommata di gomma oltremare e con una goccia di brasile e sarà bello.

12. **In che modo si riconosce l'azzurro oltremare dagli altri**

Voglio dunque che tu sappia, accortissimo lettore, in che modo si riconosce l'azzurro oltremare dall'italico, dall'ispanico e dal francese. L'azzurro oltremare non cambia colore con la macinazione, invece l'azzurro italico, ispanico e francese cambia colore e diventa quasi giallastro. Dunque è un buon azzurro oltremare e un buon azzurro italico, ispanico e francese quello che non è né troppo bruno né bianco né troppo scuro. Nota che, se mettessi l'azzurro oltremare su un ferro incandescente, non brucierebbe. L'italico, l'ispanico e il francese, se li mettessi, brucerebbero ed è provato. Similmente nota che si trovano in entrambi alcune pietruzze piccolissime [residuo] della terra: guardatene. Parimenti nota che vi sono alcuni che vendono un azzurro che ha un colore quasi indegno per azzurro finissimo e ottimo. Mescola l'azzurro con tornasole e avrai un colore purpureo mai visto e ottimo.

13. **Sullo stemperamento dell'azzurro italico, ispanico e francese**

Pertanto l'azzurro che si trova in Italia, o in Spagna, o in Francia non deve essere macinato, perché se macinato muta colore e darà un colore quasi giallastro. Ma lavalo nella conchiglia o nel cornetto o in un vaso di vetro sfregandolo con il dito nel vaso. Quando è purgato e purificato, lascialo seccare nel vaso al sole, quindi temperalo con acqua gommata, o con una goccia di brasile, o lascialo stare per otto o nove giorni in acqua limpida. E cambia ogni giorno l'acqua due o tre volte, sfregandolo e lavandolo con il dito. Allora quando è lavato e purificato, temperalo nel vaso con la chiara e un po' di acqua e mettiti all'opera.

14. **Per fare un buon azzurro**

Prendi un tegame nuovo e mettici dentro delle lamine d'argento. Riempi il tegame con aceto fortissimo, coprilo e sigillalo. Metti nella vinaccia che è espulsa dal torchio, e sia bene sotterrato e con un sigillo di metallo. Conservalo per quindici giorni, apri il tegame e fai cadere in un vaso di vetro il fiore che si trova attorno alla lamina.

15. **Per scrivere con l'oro liquefatto**

Prendi l'*apocarpium*, cioè la terra egizia dalla quale si fanno le lettere come dorate che si trova in Germania, è simile al gesso. Mettila la sera in un cornetto di piombo con acqua e lasciala stare fino al mattino. Poi stringila fortemente con un panno e metti via la terra che rimane nel panno e spremila fortemente da lì. Una volta stretta, metti qualsivoglia oro integro e subito si liquefa. Allora mettilo da parte e con questo così preparato scrivi.

16. **Per lo stesso**

Prendi un po' di miele e mettilo al sole su una pietra di porfido o di marmo, affinché vicino al sole la pietra scaldi e il miele liquefi. Sciolto il miele, vi si mettano sopra delle foglie d'oro. Poi quelle foglie siano macinate sulla pietra fino a quando siano totalmente sciolte e si macinino bene con il miele. Fatto ciò, si raccolga l'oro insieme al miele in un vasetto, vi si metta sopra un po' di liscivia e si mescoli bene con il miele e l'oro. Poi si lasci affinché l'oro riposi sul fondo del vasetto e, quando sarà ben riposato, si getti l'oro con il miele nella liscivia. Si faccia questo più volte fino a che il miele sia totalmente estratto dall'oro e l'oro rimanga pulito. Poi si temperi quell'oro con gomma arabica e si scriva con esso.

17. **Per fare lettere d'oro sulla carta**
Prendi del sale ammoniacolo e dissolvilo con aceto. Con esso scrivi ciò che vuoi e sopra il sale ammoniacolo metti la foglia d'oro e la tratterrà bene.

APPENDICE

Descrizione del manoscritto Antonelli

Il ms. Antonelli 861 è un codice cartaceo, databile al XV secolo, composto da un unico fascicolo di dodici carte, con due fogli di guardia anteriori e uno posteriore (ff. II-12-I). Le carte presentano una numerazione a inchiostro non originale, in numeri arabi, collocata a destra del margine inferiore, sul solo recto di ciascuna carta. La numerazione procede correttamente dal numero 86 al 95 e ciò, unitamente alla parola *finis* scritta al termine di f. 95v (attuale f. 12v), indica chiaramente che il fascicolo in questione era collocato a conclusione di una raccolta più ampia, oggi perduta. Il f. 84v (attuale f. 1r) presenta anche una seconda numerazione a inchiostro, in alto a destra, indicante il numero 861, corretta successivamente a matita. I fogli misurano mediamente 210x158 mm, mentre lo specchio di scrittura, suddiviso in 40-42 righe su un'unica colonna, misura 17/170/27x24/105/30 mm. Una leggera rigatura, realizzata a inchiostro, è ben visibile in tutte le carte. Lo spazio tra le righe è di circa 4 mm.

Nel codice sono presenti due tipi di filigrane. La prima raffigura una testa di bue, con corna e orecchie ben delineate ma priva di occhi, naso e bocca, ed è collocata a circa metà dell'altezza del foglio, in corrispondenza della linea di piegatura: una parte è quindi visibile a f. 88 (attuale f. 5), mentre la seconda a f. 91 (attuale f. 8). La filigrana è molto simile a quelle indicate da Briquet ai numeri 15235 e 15238[87], entrambe riscontrabili in codici di area germanica (Memmingen, Costanza, Norimberga) e databili alla metà del XV secolo. La seconda filigrana rappresenta una corona, molto simile a quelle indicate da Briquet ai numeri 4802, 4803 e 4804. In tutti i casi si tratta di filigrane veneziane, databili all'ultimo decennio del XV secolo[88].

Il codice è scritto in gotica tarda e sembrano distinguersi tre differenti mani: la prima scrive da f. 1r a metà f. 8v (r. 15), dove avviene anche un evidente cambio di inchiostro e di penna; la seconda scrive, invece, la restante parte del manoscritto e, probabilmente, le glosse di f. 7v, vergate con lo stesso inchiostro nero riscontrabile ai ff. 8v-9v; la terza mano è individuabile nell'ultima carta.

Sembra che il codice sia stato scritto utilizzando quattro diverse tonalità di inchiostro ferrogallico: uno bruno, da f. 1r a metà f. 8v (r. 15); uno nero, da metà f. 8v a metà f. 9v (r. 9); uno nero più chiaro, da metà f. 9v a f. 11v; uno bruno chiaro, a f. 12. Con inchiostro rosso sono invece interamente vergati i titoli delle ricette, mentre sono soltanto ripassate in rosso la lettera iniziale della prima parola di ogni prescrizione e le lettere maiuscole all'interno del testo. Nel margine di f. 7v sono presenti tre glosse, i cui inserimenti nel testo sono evidenziati con leggeri segni di colore rosso.

Non è presente alcun tipo di ornamentazione. I titoli delle ricette sono semplicemente preceduti da una lettera C maiuscola (*capitulum*) vergata in inchiostro rosso, che in alcuni casi presenta anche due o tre leggere righe e un motivo decorativo alla sommità.

La legatura è composta da piatti in cartone ricoperti di pergamena ed è frutto di un restauro realizzato dalla Soprintendenza Bibliografica di Modena nel 1965, come indicato in un'etichetta incollata al contropiatto anteriore. Quest'ultimo riporta anche il timbro della legatoria che si occupò del restauro (*Legatoria artistica con laboratorio di restauro, fondata nel 1802, Gozzi Cav. Uff. Rolando & figlio Pietro, Modena via Farini 23*) e l'etichetta della Biblioteca Ariostea indicante la segnatura del codice (COLL.ANT.861), presente anche sul dorso. All'intervento di rilegatura si devono anche il primo foglio di guardia anteriore e quello posteriore. Il

[87] BRIQUET 1907, p. 765.
[88] BRIQUET 1907, p. 292.

manoscritto conserva un secondo foglio di guardia anteriore, di carta leggera color grigio-azzurro e di dimensioni ridotte rispetto al resto del codice, sul quale Antonelli ha annotato: «Ricettario in italiano, cartaceo del sec. XV in bel carattere colle rubriche in rosso scritte in latino. La prima ricetta Ad faciendum atramentarium principia. L'ultima ricetta è […] Codicetto cedutomi da Luigi Cittadella nel 1858 in permuta di incisioni». Sul medesimo foglio si trovano anche, vergati a matita, i numeri 861 e 8 (riscontrabili anche a f. 1r) e la parola *Ferrara*. Il manoscritto si presenta in buono stato di conservazione, nonostante alcune macchie di umidità riscontrabili nella linea di piegatura dei fogli e l'evidente imbarcatura di entrambi i piatti di legatura.

BIBLIOGRAFIA

ANTONELLI 1884
G. ANTONELLI, *Indice dei manoscritti della Civica biblioteca di Ferrara del canonico Giuseppe Antonelli*, Ferrara 1884.

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

BRIQUET 1907
C.M. BRIQUET, *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier*, Parigi 1907.

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

MENINI 1954-1955
C. MENINI, *Su di un ricettario attribuito a Michele Savonarola*, «Actae Medicae Historiae Patavinae», 1, 1954-1955, pp. 55-85.

MENINI 1955
C. MENINI, *La cosmesi alla corte estense in una raccolta di ricette della seconda metà del XVI secolo*, «Atti dell'Accademia delle Scienze di Ferrara», 32, 1955, pp. 1-19.

PSEUDO-SAVONAROLA/TORRESI 1992
PSEUDO-SAVONAROLA, *A far littere de oro. Alchimia e tecnica della miniatura in un ricettario rinascimentale*, a cura di A.P. TORRESI, Ferrara 1992.

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

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

TOLAINI 1995
F. TOLAINI, '*Incipit Scripta Colorum', un trattato contenuto nel ms. 1075 della Biblioteca Statale di Lucca*, «Critica d'arte», 3, 1995, pp. 54-68 e 4, 1995, pp. 47-56

TORRESI 1993
A. P. TORRESI, *Il taccuino Antonelli. Un ricettario ferrarese del Quattrocento di tecnica artistica e fitoterapia*, Ferrara 1993.

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.

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

ABSTRACT

L'articolo intende presentare l'analisi ed edizione del *Tractatus aliquorum colorum* contenuto nel cosiddetto *Taccuino Antonelli* (Ferrara, Biblioteca Ariostea, ms. Antonelli 861, ff. 2v-6, XV secolo). Si tratta di un testo composto da circa quindici ricette in latino riguardanti tre soli colori (rosso, azzurro e oro) destinati alla rubricatura dei manoscritti. Le prescrizioni non costituiscono una sequenza continua, ma risultano interpolate da altre ricette di argomento analogo redatte in volgare italiano, caratterizzando quindi parte del codice come un esempio di 'ricettario a interpolazione'. Alcune ricette trovano inoltre corrispondenza con quelle contenute in altri testi noti, come i ricettari di Ambrogio di Ser Pietro e Bartolomeo da Siena, e in una più ampia raccolta dedicata alla miniatura recentemente individuata (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 18515, XVI secolo).

The paper aims to present the analysis and edition of the *Tractatus aliquorum colorum* included in the so-called *Taccuino Antonelli* (Ferrara, Biblioteca Ariostea, Antonelli 861, fol. 2v-6, 15th c.). This text is made up of almost fifteen recipes in Latin regarding three colours (red, blue and gold), collected with a specific purpose: the rubrication of manuscripts. The recipes do not form a continuous sequence, but are interpolated by other recipes on the same topics in Italian vernacular, thus characterizing the work as an 'interpolated recipe book'. Moreover, some of them could be found with variants in other well-known texts on practical arts, such as the recipe-books by Ambrogio di Ser Pietro and Bartolomeo da Siena, and in a wider work on illumination recently discovered (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Lat. 18515, 16th c.).

'MODUS PREPARANDI COLORES PRO SCRIBENDO'

Oggetto del presente contributo è il trattato di rubricatura *Modus preparandi colores pro scribendo*[1], identificato nel manoscritto 1939 conservato alla Biblioteca Statale di Lucca[2].

Il codice 1939 presenta, nella numerazione antica, 2143 ricette (di queste 169 sono oggi perdute) riguardanti vari argomenti, tra cui medicina, alchimia, tecniche artistiche, rimedi domestici di carattere vario e cura del corpo. All'interno del manoscritto è stato possibile individuare numerose ricette per la produzione di colori destinati alla produzione libraria[3], tra le quali si è potuto isolare due trattati di rubricatura: *Modus preparandi colores pro scribendo* e *Color sic fit* [4].

Il manoscritto è interamente redatto in lingua latina, eccezione fatta per due ricette in francese[5] e per la carta di guardia e l'ultima pagina (recto e verso) che presentano scritture posteriori, parte in latino e parte in volgare. La grande varietà dei temi riscontrati nel testimone porta a ricondurlo alla tipologia letteraria del ricettario, opera di carattere compilativo e redazionale realizzata tramite l'assemblaggio di ricette e di diverse opere letterarie tratte da altre fonti.

I (ff. 1r/v)	Ars sive doctrina sapientissimi phylosophi catholici cristiani de transmutatione omnium metallorum
Ms. 1075, ff. 11v-12r, Lucca.	
II (ff. 1v/2r)	Capitulum hermetis de arbore quod dicitur borissa
Ms. 1075, ff. 13v-14v, Lucca; Ms. 740, f. 10v, Riccardiana.	
III (ff. 2r/v)	Queritur utrum unum metallum possit venire ad aliud et transmutare
Ms. 15, ff. 71-74, National Library of Medicine.	
IV (f. 2v)	Hec sunt virtutes aque vite
Ms. 1075, ff. 41r-43r, Lucca; Taddeo Alderotti in G. Nardi, *I Consilia*, trascritti dai codici Vat. Lat. 2418 e Malatestiano DXXVI, 3 Torino, 1937, pp. 236-238.	
V (ff. 2v/3r)	Aqua vite alia simplex alia composite
Sloane 1754, XIV sec., ff. 16v-17r, 33r-35r; Manoscritto Palatino 1242, XV sec., ff. 190v-192v; Codex Latinus Monacensis 444, XV sec., f. 217vb, Bayerische Staats-Bibliothek.	
VI (ff. 3r/v)	Aqua vite bona sana et multum utilis
Ms. 1075, ff. 41r-43r, Lucca; Sloane 75, ff. 170-171, British Museum.	
VII (f. 3v)	Virtutes aque in prima distillation
Ms. 1075, ff. 41r-43r, Lucca.	

[1] Il testo è stato convenzionalmente intitolato *Modus preparandi colores pro scribendo* in base agli incipit delle due ricette che lo compongono.

[2] Si veda la descrizione del codice nel § 3.

[3] Tra queste è stata identificata una raccolta di ricette per la produzione di colore azzurro e un breve testo legato alla pratica della crisografia.

[4] Il secondo trattato di rubricatura, *Color sic fit*, è oggetto di uno specifico contributo cui si rimanda.

[3] Oltre a queste due ricette (rispettivamente l'ultima a c. 26v e la prima a c. 27r) troviamo nel testo altri termini francesi; tra i più ricorrenti la parola *dans*, che si ripete per ben tre volte nelle prime carte del manoscritto (c. 6v, c. 8v, c. 11v).

VIII (f. 4r)	Hec sunt virtutes rosmarini
Gaddi reliq., ms. 137, inizi XV sec., f. 2v ; 'Ambix', V, 1956, p. 96.	
IX (ff. 4r/v)	Potus et unctis faciens dormire *
Trattato sui sonniferi; le ricette, poste in sequenza, presentano il medesimo argomento introdotto da termini costanti quali *potus faciens dormire*, *pulchra saporatio*, *sonniferum*, *aqua faciens dormire*.	
X (ff. 4v/8v)	Aqua que ferrum dissoluit
Raccolta di ricette relative alle acque.	
XI (ff. 8v/9v)	Balsamum ita sophisticatur
Raccolta di ricette relative ai balsami.	
XII (ff. 9v/10v)	Oleum aliud balsami sic fit
Raccolta di ricette relative agli oli.	
XIII (f. 10r)	Species ignis cum quo alexander plurimas hostium combussit regiones *
Breve trattato sui 'fuochi di Alessandro'; l'ultima ricetta è presente anche in Ms. Palatino 1176, f. 196vb.	
XIV (f. 12v)	Pulvis quo potest uti loco esce
XV (f. 12v)	Aurum musicum cum quo scribi potest sicum cum atramento *
Breve trattato riguardante la produzione di oro musivo.	
XVI (f. 15r)	Aqua que statim colligit litteras de carta *
Trattato sugli artifici della scrittura. Il testo presenta una struttura ben organizzata: ad una prima parte più discorsiva segue un elenco di otto diversi modi di creare lettere visibili solo con determinati accorgimenti.	
XVII (f. 18r)	Medicamen contra morsum canis rabidi *
Trattato sui morsi organizzato in tre ricette complementari: la prima contro i morsi di cani rabbiosi, la seconda contro i morsi di cani rabbiosi verso l'uomo e la terza contro i morsi di cani non rabbiosi, uomini e lupi.	
XVIII (f. 27r/v)	Ad faciendum azurum
Raccolta di precetti destinati alla produzione di colore azzurro	
XIX (f. 28r)	Color albus sic fit *
Trattato di rubricatura	
XX (f. 28r/v)	Ad faciendum colorem granem *
Trattato sulla colorazione dei panni; le cinque ricette presentano il medesimo incipit *Ad faciendum colorem…*	
XXI (f. 29r)	Ad faciendum sclopum
XXII (f. 29v)	Ad faciendum encaustum
Gruppo di ricette, non continuative, sulla produzione di inchiostro.	

XXIII (ff. 31r/34v)	Quoniam vinum album inter cetera est humano corpori consonum
Trattato *De vinis* attribuito ad Arnaldo di Villanova (o secondo alcuni a Mino Mainardi) già presente in ms. 61, XV sec., ff. 169r-172va, Wiesbaden Landesbibliothek; ms. Palatino 1265, XV sec., ff. 116ra-121vb; ms 5300, XV sec., ff. 133r-140v, National-Bibliothek di Vienna e già citato dalla Singer alla voce 1002, iii.	
XXIV (f. 37v)	In nomine altissimo creatoris *
Trattato sulla marchesita con tipico *incipit* con invocazione a Dio. La struttura appare coerente: abbiamo quattro ricette che presentano procedimenti a base di questo minerale e un'ultima con indicazioni su dove è possibile reperirlo.	
XXV (ff. 49r/v)	Modus preparandi cinabrium pro scribendo *
Trattato di rubricatura sul colore rosso ed azzurro.	
XXVI (f. 50v)	Ad distemperandum azurum italicum ispanicum et francigeno
Ms. Antonelli 861, f. 5v, Ferrara.	
XXVII (f. 51v)	Temperies perfecta ferri
Gruppo di ricette abbastanza coerenti legate al procedimento di tempra del ferro.	
XXVIII (f. 51v)	Ad faciendum lignum nigrum ad modum ebani
Gruppo di ricette sulla colorazione del legno e dell'ebano.	
XXIX (f. 51v)	Colla pro cucurbita
XXX (f. 51v)	Ad faciendum argillam
XXXI (f. 51v)	Ad extrahendum formam de cera
XXXII (f. 51v)	Ad faciendum colores quos potes ponere sicut smaltum
XXXIII (ff. 52r/53r)	Ad fundendi cristallum cito et facile
Ms. 128 Canonici, XVI sec, Bodleian Library, Oxford; ms. α T.7.3, XV sec, Biblioteca Estense, Modena.	
XXXIV (f. 54r)	Capitulum hoc est ex libro artephi
Estratto dal *Libro di Artefio*.	
XXXV (f. 54r)	Ad faciendum ambram
XXXVI (f. 57r)	Ad faciendum viridem colorem
XXXVII (f. 58r)	Nota quod quando facis purpurinam
XXXVIII (f. 61v)	Coloratio cere *
Breve trattato sulla produzione e sulla colorazione della cera.	
XXXIX (f. 62v)	Lacha quaesita ita fit
XL (ff. 63v/64r)	Aurum de quo scribere cum penna sic preparatur *

Breve trattato sulla scrittura in oro	
XLI (f. 64r)	Ad faciendum safirum *
Trattato abbastanza coerente sulla contraffazione di pietre preziose.	
XLII (f. 67r)	Purpurinam sic fit
XLIII (f. 67v)	Lacha ita fit
XLIV (f. 67v)	Terremotus sagiptarum et balotarum
Gruppo di ricette non contigue sulla produzione di polvere da sparo per bombarda.	
XLV (f. 69r/v)	Est sal masse *
Trattato di media lunghezza sulle qualità di vari sali. Le ricette presentano una struttura molto simile: una descrizione fisica a cui segue l'indicazione dei luoghi dove possono essere trovati i sali e i loro usi.	
XLVI (f. 70v)	Aqua nigra cum qua potest dipingi *
Trattato abbastanza coerente sulla produzione di acque per la colorazione dei panni.	
XLVII (f. 70v)	Ad faciendum aquam ardentem
Gruppo di ricette legate alla tradizione di Alberto Magno.	
XLVIII (ff. 72v/73r)	Magister Jacobe amice carissime dudum me rogastis ut secretum
Littera de sanguine di Arnaldo da Villanova. Già citata nel III volume di *History of magic and experimental science*, p. 671, in *Histoire litteraire de la France* e dalla Singer, v. 230[6].	
XLIX (f. 73r)	Ad venena *
Trattato di considerevole lunghezza sui veleni.	
L (ff. 73v/74r)	Ad faciendum azurum optimum
Raccolta di ricette per la produzione di colore azzurro	
LI (f. 77v)	Ad faciendum bonam et perfectissimam lacham
LII (f. 78r)	Collige triticeis medicine pondera granis
Il testo è stato individuato da S. De Renzi in *Compendium Aromatariorum* di Saladini Asculani. È inoltre presente in: Ms. E29, XIII sec., foglio vagante del St. John's College; ms. 178, XIII sec., p. 202r del Peterhouse College; Sloane 3468, XIV sec., f. 145; ms. latino 6988A, XIV sec., f. 50v della Bibliotèque Nationale di Parigi; ms. 147, XIV sec., p. 62 del Gonville and Caius College; ms. VII.27, XIV sec., ff. 61-62 della Biblioteca Marciana di Venezia (catalogo Valentinelli XIV, 41); ms. Ashmole 191, XV sec., f. 193r della Bodleian Library di Oxford; ms. 3175 della Wolfen Büttel Landesbibliothek; ms. 5313, f. 142v e nel 5358, XV sec., f. 124v della National-Bibliothek di Vienna; in *Collectio Salernitana* di S. De Renzi, vol. V, cap. III, p. 44. Se ne trova anche una citazione in *Repertorium Bibliographicum* di Ludwig Hain, 1826-1839, p. 6167.	

[6] Si veda anche THORNDIKE–KIBRE 1963, col. 842.

Gran parte delle ricette contenute nel manoscritto qui analizzato è preceduta da un titolo che ne riassume l'argomento (*Ad faciendum*) e presenta una simile struttura: un verbo in forma iussiva (*Recipe*, solitamente), che introduce la lista degli ingredienti da prendere e il relativo procedimento. Altro dato, comune a tutte le ricette del codice, è la rubricatura della lettera iniziale di ogni prescrizione, procedimento che veniva realizzato in un secondo momento in spazi lasciati vuoti dal copista.

A una prima analisi gli argomenti del codice potrebbero sembrare posti in ordine sparso. In realtà uno studio più approfondito porta a individuare la presenza di gruppi tematici, legati spesso l'uno all'altro per affinità; a seconda dei casi le ricette possono essere connesse fra di loro da un argomento simile[7] o anche solo da una parola in comune[8].

Le prescrizioni di carattere medico, che occupano quasi la metà della trattazione, si presentano in netta prevalenza rispetto alle altre, a questo gruppo ho ricondotto anche le ricette inerenti le acque e i vini.

Il raggruppamento relativo alle ricette alchemiche, anch'esse in numero considerevole, ha invece al suo interno, oltre a procedimenti di vera e propria alchimia, prescrizioni relative alla lavorazione dei metalli, alla produzione di polvere da sparo e a quella che oggi definiremmo 'chimica tecnica'.

Per quanto riguarda le tecniche artistiche troviamo una grande varietà di pratiche: la fabbricazione di pigmenti, la tintura delle stoffe, la produzione di gemme artificiali e smalti, la colorazione dell'avorio, dell'osso e delle pelli, la doratura e la scrittura su ferro, la descrizione delle tecniche per fare l'inchiostro e altre ancora.

Un ultimo gruppo è composto da ricette di carattere pratico utili alla vita quotidiana, come la produzione di candele e saponi, la disinfestazione da mosche e serpenti, la fabbricazione di veleni, i metodi per smacchiare carta e stoffa; seguono ricette di magia naturale, strettamente legate all'immaginario dell'uomo medioevale, quali il far cantare un gallo morto o il far passare un uovo intero attraverso una bottiglia o ancora il far saltare il pane sul tavolo[9]. Tra queste troviamo precetti per la decolorazione del viso, rimedi per favorire la crescita dei capelli e per la loro colorazione, prescrizioni per l'eliminazione dei peli o per favorirne la crescita.

Il codice 1939 è attualmente conservato presso la Biblioteca Statale di Lucca, dove è pervenuto nel 1877, anno in cui la biblioteca dei chierici Regolari della Madre di Dio fu a essa accorpata a seguito della soppressione del convento di Santa Maria Corteorlandini. Poco sappiamo dei precedenti possessori, fatta eccezione per la presenza di una nota di possesso apposta sulla carta di guardia, dove è citato il nome di Fabio Marchini, e di tre scritte, poste nel margine superiore dei ff. 39r, 56v e 65r, effettuate dal cardinale Jacopo Boncompagni.

La presenza nel codice di numerose ricette di carattere medico fa pensare che questo sia stato composto da un attento raccoglitore pratico di questo settore, che disponeva di testi di medicina circolanti nell'ambiente universitario di stampo medico-scientifico.

Le nove ricette per la produzione di sonniferi riscontrabili nelle prime pagine del manoscritto portano a stabilire un collegamento con Teodorico Borgognoni (Lucca 1205-Bologna 1298), medico domenicano attivo a Bologna, a cui è attribuito il primo utilizzo dell'anestesia per operazioni chirurgiche. L'interesse per l'alchimia, e in particolare per l'acqua vite e i sali, evidente all'interno del testo, sembra avvalorare l'ipotesi che una parte delle ricette

[7] Ne costituisce un esempio la presenza a f. 71r-v, e quindi in testa alla *Littera de sanguine* (f. 72v), di ricette mediche relative al sangue.

[8] Come si può vedere a f. 8v, dove il passaggio tra acque e balsami è introdotto dalla ricetta *Aqua quasi balsamum*.

[9] Questa tipologia di ricette, così come grandi frazioni di questo genere di raccolte, sono riconducibili alla tradizione dei *Grimoires* attribuiti ad Alberto Magno. Questi testi vanno a costituire un'opera, considerata apocrifa, tramandata in due libri: uno, denominato *Piccolo Alberto*, raccoglie i trattati di magia naturale; l'altro, denominato *Grande Alberto*, quelli riguardanti i 'segreti' femminili e le virtù di erbe, pietre preziose e animali.

del codice siano a lui riconducibili. Tra gli scritti del Borgognoni se ne possono individuare infatti tre, conservati alla Biblioteca Riccardiana di Firenze, che trattano di argomenti affini: uno sull'acqua vite, il *Tractatus de virtutibus aquae vitae*, uno sull'arsenico, il *Tractatus de sublimatione arsenici*, e uno sui sali, il *Tractatus episcopi Cerviensis de aluminibus et salibus*. Un suo discepolo, Henry de Mondeville, cita inoltre un piccolo libretto medico *Dei segreti*, a noi non pervenuto[10].

Il codice viene segnalato agli studiosi di tecniche artistiche per la prima volta in un articolo di Johnson apparso su «Speculum»[11]; il manoscritto non è però preso in considerazione nella sua totalità, ma in quanto contiene al suo interno tre ricette (ff. 29v, 58v, 59r) appartenenti alla tradizione di *Mappae clavicula*.

Solo alla fine degli anni Settanta, con gli studi di Romano Silva, si arriverà finalmente a un'analisi più approfondita del codice e delle sue ricette apparsa sulla rivista 'Critica d'Arte'. Nell'articolo lo studioso prese in considerazione il ruolo del testo in rapporto ad altri manoscritti di periodi precedenti e successivi e i suoi aspetti linguistici[12].

Cinque anni più tardi appare un altro breve contributo di Silva[13], in cui vengono riprese in modo abbastanza riassuntivo le notizie date nell'articolo precedente. Apporto innovativo è la citazione, tra i più illustri esponenti nel campo scientifico-tecnologico legati al convento di S. Romano tra XIII e XIV secolo, delle figure di Teodorico Borgognoni e di Tolomeo Fiadoni.

Procedendo cronologicamente nella rassegna degli studi relativi al manoscritto qui in esame pare opportuno citare il saggio di Francesca Tolaini sullo *Scripta colorum*[14], un breve trattato contenuto nel ms. 1075 della Biblioteca Statale di Lucca, riguardante la produzione e la preparazione dei colori e composto da diciannove ricette diverse ordinate secondo la preziosità dei materiali. All'interno della trattazione la studiosa propone un confronto tra questo manoscritto e il 1939, evidenziando la presenza di numerosi testi riscontrabili in entrambi i testimoni e ipotizzandone di conseguenza la derivazione da un antenato comune. Viene esclusa la derivazione di uno dall'altro per la presenza, nel trattatello pseudo-ermetico *Ars sive doctrina Hermetis* […] riscontrabile in entrambi i testi, del disegno esplicativo di

[10] CECCARELLI 1961, I, p. 16.

[11] La prima indicazione del codice a noi nota è contenuta nella scheda manoscritta del catalogo della Biblioteca Statale di Lucca compilata nel 1877, anno dell'acquisizione del testo dal bibliotecario Leone del Prete. Nella descrizione viene indicata la segnatura del codice, la materia di cui è composto, il numero di carte, l'*incipit* e l'*explicit* e il titolo attribuito al manoscritto (*Hermetis ars sive doctrina de transmutatione omnium metallorum*). Il contenuto viene definito come «una raccolta di precetti chimici e di ricette medicinali»; viene anche indicata la presenza di «una grande littera incipiale miniata» (DEL PRETE 1877, p. 107). All'inizio del Novecento viene effettuato dal Mancini (MANCINI 1900, p. 247) un primo studio sul manoscritto: ne vengono indicati l'incipit e l'*explicit*, le misure, la composizione e la provenienza. Segue una rapida delineazione del contenuto, riassunta in *Praecepta alchimiae vel artis medicae*, e la descrizione di una coperta con illustrati alcuni miracoli legati ad una reliquia di S. Domenico, oggi perduta. Quattro anni più tardi compare una breve notizia anche su «La Rassegna Lucchese» in cui vengono riproposte le informazioni fornite dal Mancini e viene sottolineata l'importanza del codice e la necessità di una sua trascrizione (SILVA 1978, p. 30; JOHNSON 1937, p. 91).

[12] Il manoscritto viene considerato da Silva come anello intermedio tra le più antiche testimonianze tecnologiche carolingie, rappresentate dal trattato conosciuto come *Compositiones ad tingenda musiva* contenuto nel ms. 490 della Biblioteca Capitolare di Lucca, e quelle tardo medioevali contenute nel *Manoscritto Bolognese*. La presenza a Lucca di questi testi sarebbe quindi, a parere di Silva, la testimonianza dell'ininterrotta trasmissione di tecniche artistiche e scientifiche passate attraverso la tradizione classica, bizantina e carolingia.

[13] SILVA 1983, pp. 248-249.

[14] In questo testo, dotato di una buona organizzazione interna, si possono distinguere cinque ricette concernenti l'uso dell'oro, cinque relative all'azzurro, sei riguardanti toni di rosso, una sul verde, una molto rara che descrive un procedimento per ottenere il realgar dall'orpimento (ovvero un tono giallo-arancio da un colore giallo), una per produrre e stemperare quattro diversi tipi di nero ed infine un'ultima riguardante i leganti (chiara d'uovo, gomma arabica, lattice di fico), si veda TOLAINI 1995.

un'ampolla[15] presente solo nel 1075 (presente in entrambi è il disegno di un filtro, sempre legato alla medesima ricetta).

Nello stesso anno vengono pubblicati gli atti delle Giornate di Studi promosse dall'Istituto Storico Lucchese e dalla Scuola Normale di Pisa tenutesi a Lucca dal 5 al 6 maggio 1995, con argomento «Il colore nel Medioevo», in cui tre contributi trattano del manoscritto 1939[16].

Il trattato di rubricatura *Modus preparandi colores pro scribendo*, individuabile alla carta 49, si compone di due lunghe e articolate ricette, una relativa alla preparazione del rosso, l'altra dell'azzurro. La presenza di questi due colori è un chiaro indizio della destinazione dell'opera; dalla fine del XII secolo in poi, infatti, si riscontra in modo crescente l'utilizzo alternato del rosso e dell'azzurro nella rubricatura dei capilettera, come si può vedere nello stesso manoscritto qui in esame. Le due ricette, pur non presentando *incipit* ed *explicit*, sono tra loro affini sia a livello testuale che contenutistico e svolgono la totalità dell'argomento; possiamo quindi ipotizzare che tali prescrizioni siano state scritte dal medesimo autore, pur forse sulla base di materiale preesistente. Ulteriore fattore aggregante è la posizione delle ricette, che sono infatti inserite tra materiale informe relativo ad altri argomenti.

L'organicità dei due testi, la loro completezza, la loro coerenza interna e la posizione di isolamento in cui si trovano rispetto alle altre prescrizioni sono tutti elementi che sembrano confermare la loro natura di trattazione autonoma.

Analizzando nel dettaglio le unità testuali di cui è composto il trattato, è possibile ricostruire uno schema comune per le due ricette:

Ric. 1311	**Ric. 1312**
➢ *Modus preparandi cinabrium pro scribendo* (r. 30) ➢ Modalità di preparazione (rr. 31-2) ➢ Modalità di preparazione legante (rr. 2-8)	➢ *Modus distemperandi azurrum pro scribendo* (r. 30) ➢ Modalità di preparazione (rr. 10-23) ➢ Modalità di preparazione legante (rr. 23-29)

In entrambe le prescrizioni è specificato nell'*incipit* della trattazione lo scopo dei procedimenti, ovvero la preparazione di colori per scrivere. Riferimenti alla scrittura, caratteristici per questo genere di letteratura, si possono riscontrare anche all'interno dello svolgimento letterario; nella ricetta 1311 troviamo ancora il termine 'per scrivere' e il riferimento alle 'lettere'.

La specificazione dell'uso dei colori è una caratteristica peculiare dei trattati di rubricatura[17]; è comune infatti trovare indicato che le ricette sono destinate alla fabbricazione di colori per scrivere tramite l'utilizzo di termini come *Pro scribendo* o anche *Ad scribendum cum penna,* mentre è assente ogni indicazione relativa all'uso del pennello. La distinzione tra miniatura e rubricatura risulta essere quindi già chiaramente definita[18].

Comune alle nostre due ricette è, inoltre, la presenza del termine *cornixello*, un piccolo corno, solitamente di capra o camoscio, che veniva comunemente posto a fianco del tavolo in

[15] TOLAINI 1996, p. 33.

[16] Brevi citazioni del manoscritto appaiono anche in CLARKE 2001; BORDINI 1991, p. 29. Si veda anche BINDANI 2007-2008.

[17] 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».

[18] Tale distinzione è messa in luce anche in PETOLETTI 2010, in cui vengono analizzati alcuni manoscritti conservati nella Biblioteca Ambrosiana di Milano.

un'apposita staffa. L'uso di un recipiente così grande sembrerebbe escludere un utilizzo legato alla miniatura (per cui venivano usati recipienti più piccoli, per esempio conchiglie, da tenere sul tavolo) e confermare l'ipotesi di ricette finalizzate alla rubricatura.

Nella prima ricetta viene usato il termine 'preparare', di per sé abbastanza insolito all'inizio di una ricetta, e nella seconda il termine 'distemperare'; in entrambe mancano indicazioni sulla fabbricazione del pigmento. Le prescrizioni sono quindi pensate per un rubricatore a cui servono, una volta acquistati i pigmenti già lavorati, delle indicazioni su come prepararli e predisporli per la scrittura.

Il procedimento usato per il cinabro prevede che questo sia macinato sopra una pietra di marmo[19] con acqua di chiara d'uovo, poi lasciato seccare al sole e di nuovo macinato con acqua di chiara e cerume delle orecchie (usato per eliminare le bolle d'aria) e quindi conservato. Subito dopo troviamo indicazioni per prepararlo in estate: specificazioni di questo genere sono legate, da una parte, a necessità conservative, dall'altra, a questioni legate alla fluidità del colore, elemento di fondamentale importanza in rubricatura dal momento che, a differenza della miniatura in cui veniva utilizzato un pennello, si doveva scrivere con una penna e quindi utilizzare densità particolari di impasto.

Per lo stemperamento dell'azzurro si prevede invece che questo sia macinato su una pietra di marmo e poi messo in un vaso con acqua di chiara; una volta depositato al fondo, viene buttata l'acqua rimasta in superficie. Dopo aver ripetuto per sette[20] volte il procedimento, l'azzurro è stemperato con acqua di gomma e conservato per l'utilizzo.

Alla descrizione delle regole di preparazione dei due colori seguono alcune indicazioni per approntare i leganti, rispettivamente chiara per il rosso e acqua di gomma per l'azzurro. Questa divisione mostra una grande consapevolezza nell'uso dei leganti; solo dal XII secolo si inizia, infatti, a stemperare il cinabro, per motivi legati al suo peso specifico e alla carica elettrica delle sue molecole, con la chiara e l'azzurro con la gomma (che gli conferisce, grazie al suo alto indice di rifrazione, un colore più saturo e brillante). Nel XV secolo si arriverà poi alla perdita dell'uso della chiara d'uovo, che si conserverà solo in ambiti legati alla rubricatura per il cinabro. Nei trattati più antichi è attestato invece l'utilizzo della sola chiara per entrambi i colori.

Nella ricetta 1311 vengono descritte due modalità per la preparazione della chiara: la prima mischiando l'albume dell'uovo con le cime lattee dei fichi e la seconda lavorando l'albume con una spugna. La ricetta si interrompe con il termine *recipe* (prendi); si può quindi ragionevolmente affermare che la prescrizione originaria presentava la descrizione di un altro metodo, probabilmente quello di sbattere la chiara e poi lasciarla depositare.

Nella ricetta 1312 viene invece descritto un metodo per ottenere l'acqua di gomma: la gomma arabica viene posta all'interno di un panno di lino, poi immerso in un contenitore con acqua fino al completo scioglimento[21].

L'analisi delle due ricette porterebbe a ipotizzare per la prima stesura del testo una datazione ascrivibile alla seconda metà del XIII secolo. Gli elementi che portano a collocare il testo dopo la prima metà del Duecento sono molteplici: la grande specializzazione nell'uso dei leganti e l'utilizzo di materie prime come la gomma arabica e la mirra (che presuppongono il ripristino dei commerci con l'Oriente) o come il latte di fico (introdotto in epoca tarda).

[19] È possibile che in questo caso l'autore non intendesse marmo, ma pietra; il cinabro (come il lapislazzulo) sono materiali più duri del marmo e quindi, macinati su di esso, si mischierebbero a polvere bianca.

[20] Le indicazione numeriche, presenti in questo genere di ricette hanno per lo più valenza simbolica; in questo caso il sette potrebbe far riferimento ai giorni della Creazione o ai giorni precedenti la resurrezione di Cristo.

[21] Seguendo le indicazioni proposte nelle due prescrizioni si è provato a distemperare il cinabro e l'oltremare prima in acqua di chiara e poi in acqua di gomma. Entrambi i colori si sono rivelati più accesi se uniti con la gomma, per il suo più alto indice di rifrazione. A una prova di stesura con penna, però, il colore ottenuto dall'unione di cinabro e chiaro d'uovo è risultato più fluido e scorrevole rispetto al cinabro stemperato con gomma arabica. Non si sono riscontrate differenze notevoli, invece, per quanto riguarda l'azzurro oltremare.

La brevità del testo e la scarsità dei materiali trattati (relativi allo stemperamento di due soli colori) non permettono, purtroppo, una più precisa collocazione.

1. Trascrizione

(f. 49r, col. II, ric. 1311)

Modus preparandi cinabrium pro scribendo. Teras[22] ipsum subtilissime super lapidem marmoreum, postea adde aliquantulum aque clare et cum ea tere et sic permitte postea ad solem siccare. Et primo exiccato iterum distempera cum aliquantulo clare preparate et ad huc siccari permitte. Deinde iterum distempera cum dicta clara super dicto lapide secum, miscendo aliquantulum desuper fluitate auris ad hoc ut eius pustule aeree removeantur et inde in cornexello repone et usui reserva. Nam color isti cinabrii erit lucidus et pulcher. Et si volueris ipsum in estate preparatum teras cum eo aliquantulum mirre ut esset unum granum lenticule et hoc secum comisceas in fine tercie triture ipsi cinabrii quoniam prefuat litteras a muscis, ne eas exiccent. Et cum videris ipsum corrumpi in dicto cornixello, sic que scribi non potest eo quo facit silum et fetet, proice aliquantulum vini in dicto cornixello et concutias aliquantulum et permitte residere et eicias claram[23]. Et hoc facias ter donec clara predicta corrumpta et caetera fuerit extracta. Deinde iterum pone modicum de vino in dicto cornixello et dimittas donec uti volueris eo et tunc eicias vinum et pone claram vel aquam gummatam et utere. Etsi foret cinabrium fortiter exiccandum (f. 49v) pone super lapidem marmoreum et teras et prépara sic suprascriptum est. Clara autem sic preparatur: recipe claram ovi cum modico vitelli et pone intus de ficibus[24] vel de cimis latticiniis ficuum minute incisis et aliquantulum simul concutias et utere. Vel sic: recipe spongiam optime lotam et infundas in claram ut eam capiat. Deinde exprime sepe donec spumam et viscositatem amittat et utere. Vel sic: recipe... [sic].

(f. 49v, col. I, ric. 1312)

Modus distemperandi azurrum pro scribendo. Teras ipsum aliquantulum tamen non multum super lapidem marmoreum. Deinde pone ipsum in una parasside vitreato vel in uno ciato et in eo pone aliquantulum aque clare et cum digito tuo agita. Deinde residere permittas et eicias aquam turpem super natantem. Et hoc fac septies vel plus si expedit donec aqua supernatans efficiatur pulchrior et clarior que primo erat. Hoc facto exicta extra aquam quem melior potes et postea ponas super dictam lapidem et iterum subtilius teras incorporando cum aqua gummi. Deinde repone in cornixello et residere permittas et postea eicias dictam aquam supernatantem. Hoc facto iterum adde de alia aqua gumme et utere. Aqua vero gumata sic preparatur: recipe gumarabicum et pone in una pecia panni lini sottilis et liga intus. Postea pone in uno cornixelo et impleas ipsum aqua et intus dimittas donec fuerit dissolutum gummi quo solo visu et tactu scire poteris eo quo invenies ipsum aliquantulum tenax et tunc utere.

2. Traduzione

Metodo di preparazione del cinabro per scrivere. Macina questo in modo molto sottile sopra una pietra di marmo[25], poi aggiungi un pochino di acqua di chiara e con questa macina e poi lascia così a seccare al sole. E dopo averlo prima seccato distemperalo con un pochino di chiara preparata e lascia che si attacchi a questo. Quindi di nuovo distempera con

[22] *recte* teras : *in ms.* terat.
[23] *recte* claram : *in ms.* clarum.
[24] *recte* ficibus : *in ms.* ficubus.
[25] pietra di marmo: essendo il lapislazzulo una pietra più dura del marmo, l'unica possibilità è che esso sia da considerare già in polvere.

la suddetta chiara sulla pietra sopra citata, mescolandoci un pochino di cerume delle orecchie[26] affinché siano rimosse le bollicine d'aria di questo e poi metti in un cornicello e conserva per l'uso. E certamente il colore di questo cinabro sarà lucido e bello. Quand'anche vorrai che sia pronto in estate macina con questo un pochino di mirra quanto è un chicco di lenticchia e mescolalo con il resto in una fine terza tritura di questo cinabro poiché proteggerà le lettere dalle mosche, in modo che non le strappino via. E quando lo vedrai nel detto cornicello, così alterato da non poter scrivere con questo che fa un filamento e puzza, metti dentro al detto cornicello un pochino di vino e scuoti un pochino e lascia sedimentare e togli la chiara. E fai questo tre volte finché la chiara corrotta sopradetta e le altre cose verranno estratte. Poi di nuovo metti un poco di vino nel detto cornicello e lascialo finché vorrai usarlo e quindi togli il vino e metti della chiara o acqua gommata e utilizzalo. Quand'anche il cinabro sarà fortemente seccato mettilo sopra una pietra di marmo e macina e preparalo così come è scritto sopra. La chiara invece si prepara così: prendi l'albume dell'uovo con un pochino di tuorlo e metti dentro dei fichi o delle cime lattee dei fichi tagliate minutamente e agita un pochino insieme e utilizza. Oppure così: prendi una spugna ottimamente lavata e immergi nella chiara e tirala fuori. Poi spremi spesso finché la schiuma e la viscosità se ne vanno e utilizza. Oppure così: prendi… (sic).

Metodo di preparazione dell'azzurro per scrivere. Macinalo un pochino ma non molto sopra una pietra di marmo. Poi mettilo in un vaso di vetro o in un piatto e in esso metti un pochino di acqua di chiara e mescola con il tuo dito. Poi lascialo depositarsi e butta via l'acqua sporca che sta in superficie. E fai questo sette volte o più se serve finché l'acqua che sta in superficie diventi più pulita e chiara di come era prima. Fatto ciò toglilo dall'acqua come meglio puoi e dopo metti sopra la citata pietra e di nuovo macina in modo più sottile incorporando con acqua di gomma. Poi riponi in un cornicello e lascia sedimentare e dopo getta via la citata acqua che sta in superficie. Fatto ciò di nuovo aggiungi dell'altra acqua di gomma e utilizza. In vero l'acqua gommata si prepara così: prendi la gomma arabica e mettila in un pezzo di stoffa di lino sottile e legala dentro. Poi mettilo in un cornicello e riempilo di acqua e lascialo dentro finché sarà disciolto con la gomma e potrai sapere solo alla vista e al tatto se troverai questo abbastanza tenace e allora utilizza.

3. Descrizione del manoscritto 1939 della Biblioteca Statale di Lucca

Il manoscritto 1939 è un codice membranaceo attualmente conservato nella Biblioteca Statale di Lucca. I fogli misurano mediamente 312x220 mm; lo specchio di scrittura, che misura nel complesso 210x155 mm, è diviso in due colonne di 210x75 mm l'una.

Presenta, allo stato attuale, una legatura in pergamena decorata sul piatto frontale da una lettera 'd' filigranata e provvista di tre cuciture, poste a riparazione di alcuni strappi. Lo stile di scrittura della lettera porta a ipotizzare una datazione posteriore per la coperta, tra XV e XVI secolo. Avvalora questa ipotesi la grandezza inferiore dei piatti della legatura rispetto alla misura dei fogli (310x215 mm); essa sembra quindi adattata al manoscritto e non creata con esso.

Originaria sembra invece essere la cucitura alla greca, in nervo di bue. Nella descrizione che di questo codice ci fornisce il Mancini troviamo delle notizie relative a un'altra coperta, oggi non più presente. Questa, che misurava mm. 404x270, era composta da due fogli messi a *loco custodiae* che presentavano, oltre ad alcune decorazioni, la narrazione scritta su due colonne di alcuni miracoli relativi alle reliquie di S. Domenico. Sulla parte inferiore del dorso (che

[26] cerume: materiale a cui era attribuito un potere antischiuma; era usato spesso nelle tempere per abbattere la schiuma della chiara d'uovo sbattuta. La materia grassa del cerume, agendo sulla tensione superificiale dell'albume, fa sì che le pellicole di liquido che formano le celle d'aria si rompano e che la schiuma scompaia.

misura 15 mm) è applicata un'etichetta cartacea che reca la scritta: «Biblioteca Governativa Lucca, Manoscritti 1939»; un'altra etichetta con l'indicazione «Pub. Biblioteca di Lucca, Manoscritti, N°1939» si trova sulla controguardia anteriore. Le etichette, entrambe relative alla Biblioteca Statale, ne testimoniano la storia; essa infatti, originariamente chiamata 'Pubblica', ha cambiato la sua denominazione in 'Governativa' col R. D. n.3464 del 1885 per poi diventare 'Statale' nel 1967.

All'interno del manoscritto sono individuabili anche alcuni timbri, uno della Biblioteca Pubblica di Lucca (c. 1r), due della Biblioteca Governativa (c. 6v e 78v) e tre della Biblioteca di Santa Maria in Corteorlandini (c. 1r e 78v). Nell'angolo in basso a sinistra della controguardia si possono intravedere dei numeri (29, 1200, 1300, 1562) parzialmente coperti dal risvolto della pergamena, forse rimandi a delle ricette del codice.

Il manoscritto, che non è stato finora sottoposto a interventi di restauro, era originariamente composto da 78 carte; di queste 8 carte (la 35, 36, 43, 44, 45, 46, 47 e 48) risultano oggi perdute. La numerazione delle pagine, posta in fondo a ogni foglio, si interrompe infatti una prima volta alla carta 34v per ricominciare alla carta 37r (allo stesso modo quella delle ricette si ferma alla numero 802 per ripartire alla numero 836) ed una seconda alla carta 42v per ricominciare alla carta 49r (quella delle ricette si ferma alla numero 1058 per ripartire alla numero 1295). In aggiunta a queste troviamo, subito dopo la controsguardia della coperta, un foglio di guardia cartaceo aggiunto in un momento successivo, privo di filigrana. Le carte sono organizzate in due colonne di 50 righe ciascuna, con rigatura a punta di penna.

L'inchiostro è di colore bruno, in alcuni punti svanito; dalla grande omogeneità della scrittura del testo si può ipotizzare sia stato opera di un solo copista. Il manoscritto è interamente redatto in scrittura gotica, a eccezione della carta di guardia e del recto e verso dell'ultima carta, la 78, che presentano scritture corsiveggianti di epoche posteriori. Nel recto della carta 78 si possono notare, oltre alle due ricette finali e all'*explicit* con invocazione a Dio, altri tre gruppi di scritte. Il primo, in volgare, sembrerebbe una dedica composta all'inizio del XVI secolo mentre gli altri due, in lingua latina, presentano alcune ricette aggiunte in un momento successivo, probabilmente verso la fine del XVI secolo. Nel verso della carta, provvisto di rigatura originaria come la precedente, si possono notare alcuni numeri e altri gruppi di scritte. In alto troviamo cinque colonne di numeri, probabilmente ricette contenute nel codice, con apposto sopra un simbolo di natura alchemica (è ancora possibile distinguere una luna, usata per indicare l'argento, e il simbolo alchemico del mercurio); altre indicazioni relative a ricette del manoscritto si possono notare nell'angolo in alto a destra e in basso. Nella parte centrale troviamo poi tre gruppi di scritte; i primi due, in lingua latina, sono di difficile interpretazione a causa della scrittura molto rovinata mentre il terzo, in volgare, è meglio conservato. In ogni gruppo è ben visibile una data, probabilmente quella di stesura, ovvero 1529 nel primo, novembre 1489 nel secondo e 7 giugno 1533 nel terzo. All'interno del manoscritto è stato inoltre possibile individuare, alla carta 39r, 56v e 65r, altre tre scritte in latino di epoca posteriore, riconducibili allo stesso autore, presumibilmente da identificarsi con Giacomo Boncompagni (1652-1731).

I capilettera delle varie ricette sono rubricati in rosso e in blu in lettere capitali con alcune varianti e sono stati eseguiti in un secondo momento rispetto alla scrittura del testo. Le pagine presentano tre diverse numerazioni. Le due più antiche, a penna, si trovano una in alto a destra e l'altra nel centro del margine inferiore del recto di ogni foglio; la numerazione centrale, in certe pagine svanita, è probabilmente della stessa mano che ha numerato le ricette da 1 a 2143, ovvero quella di Fabio Marchini, uno dei possessori del manoscritto.

La numerazione in alto a destra è sempre in inchiostro bruno mentre quella moderna, in basso a sinistra, è in lapis. Le prime due numerazioni vanno da 1 a 78 e presentano dei salti corrispondenti alle pagine mancanti, mentre quella moderna va da 1 a 70; se ne deduce quindi

che le pagine perdute fossero ancora presenti al tempo della prima numerazione. Considerando corretta la collocazione temporale attribuita al Marchini, ovvero il XVIII secolo, possiamo affermare che la perdita dei quattro bifogli dovette avvenire in un momento successivo, forse a seguito dello spostamento dovuto alla soppressione, avvenuta nel 1877, dalla Biblioteca dei Chierici Regolari della Madre di Dio dove era conservato.

Il codice presenta un formato in-folio (è ovvero costituito da fogli piegati una sola volta lungo il lato minore) ed è composto da otto fascicoli di cui sette quinioni (fascicolo composto da cinque fogli e quindi dieci carte) e un quaternione finale (composto da quattro fogli e quindi otto carte). Le mancanze sopra evidenziate sono relative a quattro bifogli (quello centrale del quarto quinione e i tre interni del quinto), probabilmente staccatesi dal manoscritto. Alla fine di ogni fascicolo sono presenti dei richiami, in totale sette; nell'ottavo fascicolo non è presente alcun richiamo, proprio perché pensato per concludere la raccolta.

Il codice presenta un numero esiguo di decorazioni, limitate alla coperta e alla prima pagina. Sul piatto membranaceo della copertina è disegnata una lettera 'd' in inchiostro bruno che presenta una decorazione filigranata, ovvero composta da fili che si intrecciano fra loro creando delle forme geometriche. Sulla prima pagina (c. 1r) troviamo poi due iniziali miniate, una 'i' e una 'p', che presentano delle decorazioni geometriche ad intreccio nei colori rosso, blu, verde e oro; la pittura risulta in certi punti rovinata, forse a causa di una caduta o di un'abrasione dovuta allo sfregamento con le altre pagine. Lo stile delle due miniature sembra essere più antico di quasi due secoli rispetto alla scrittura gotica in cui sono scritte le ricette; sembra infatti essere molto vicino a caratteri stilistici propri di decorazioni di fine XII – inizio XIII secolo. Si può quindi ipotizzare che il copista, o forse il rubricatore, abbia copiato due miniature presenti nei testi originali a lui affidati (ipotesi che porterebbe a datare i testi pseudo-ermetici posti all'inizio del codice a questo periodo) o che abbia inserito, con gusto arcaicizzante, dei motivi da lui visti in altri manoscritti di cui conservava memoria. La scansione cromatica delle lettere si muove nell'ambito dei colori usati in rubricatura, ovvero rosso, azzurro, verde e giallo (in questo caso sostituito dall'oro). Sono inoltre riscontrabili, alle carte 18v, 19r, 30v, 31r, 34r, 42r, 55r, 64r, 72v e 77r, dei capilettera che presentano delle decorazioni a racemi, alcuni in inchiostro blu su lettera rossa, altri in inchiostro rosso su lettera blu. L'intreccio si dispone all'esterno della lettera occupando, nella maggior parte dei casi, uno spazio considerevole del foglio. Sono presenti inoltre tre capilettera con decorazioni inscritte all'interno, in tutti tre i casi una 'c', come si nota alle carte 31r e 42r. Sebbene non del tutto ascrivibili alla categoria delle ornamentazioni, ho ritenuto opportuno segnalare anche due disegni, di carattere esplicativo, posti all'interno del testo di due ricette. Il primo, alla carta 1r, è il disegno di un filtro, definito in linguaggio tecnico 'manica di Ippocrate', da utilizzare in un procedimento per trasformare il piombo in oro mentre il secondo, alla carta 16r, di un altro utilizzato per produrre un'acqua per schiarire la pelle delle donne. Sono presenti inoltre, a carta 7r e 52r, i disegni di due mani, denominate in linguaggio tecnico *manicula*, il cui indice indica l'iniziale di due ricette. Artefici di questo genere, volti ad attirare l'attenzione del lettore, sono comuni in questo genere di manoscritti.

BIBLIOGRAFIA

BINDANI 2007-2008
D. BINDANI, *Fabbricazione dei colori e tecniche artistiche nel manoscritto 1939 (prima metà del XIV secolo) della Biblioteca Statale di Lucca*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Pisa, A.A. 2007-2008.

BORDINI 1991
S. BORDINI, *Materia e immagine. Fonti sulle tecniche della pittura*, Roma 1991.

CECCARELLI 1961
U. CECCARELLI, *La tradizione medico-chirurgica lucchese*, Pisa 1961.

CLARKE 2001
M. CLARKE, *The art of all colours. Mediaeval recipe books for painters and illuminators*, Londra 2001.

DEL PRETE 1877
L. DEL PRETE, *Repertorio generale ossia catalogo descrittivo di tutti i manoscritti della Biblioteca Pubblica di Lucca con indice tripartito*, manoscritto, Lucca 1877.

JOHNSON 1937
R. P. JOHNSON, *Some continental manuscripts of the mappae c*lavicula, «Speculum», 12, 1937, pp. 84-103.

MANCINI 1900
A. MANCINI, *Index codicum latinorum. Bybliothecae publicae lucensis*, Firenze 1900.

PETOLETTI 2010
M. PETOLETTI, *'Littera de penna, littera de pennello'. Storie di manoscritti ambrosiani miniati*, in *Come nasce un manoscritto miniato*, a cura di F. Flores d'Arcais, F. Crivello, Modena 2010, pp. 137-150.

SILVA 1978
R. SILVA, *Chimica tecnica e formule dei colori nel manoscritto lucchese 1939 del secolo XIV*, «Critica d'Arte», 43, nuova serie, 1978, pp. 27-43.

SILVA 1983
R. SILVA, *Ars sine doctrina Hermetis sapientissimi phylosophi et catholic crhistiani de transmutatione omnium metallo rum*, in *Il secolo di Castruccio. Fonti e documenti di storia lucchese*, a cura di C. Baracchini, Lucca 1983, pp. 248-249.

THORNDIKE–KIBRE 1963
L. THORNDIKE, P. KIBRE, *A catalogue of incipits of medieval scientific writings in Latin*, Cambridge 1963.

TOLAINI 1995
F. TOLAINI, *Incipit Scripta Colorum, un trattato contenuto nel ms. 1075 della Biblioteca Statale di Lucca*, «Critica d'arte», n.s., 3, 1995, pp. 54-68 e 4, 1995, pp. 47-56.

TOLAINI 1996
TOLAINI, *Tre ricettari lucchesi e tanti problemi*, in *Scultura lignea dipinta. I materiali e le tecniche*, a cura di C. Baracchini, Firenze 1996, pp. 29-36.

ABSTRACT

Il trattato di rubricatura *Modus preparandi colores pro scribendo*, individuabile alla carta 49 del ms. 1939 della Biblioteca statale di Lucca, si compone di due lunghe e articolate ricette, una relativa alla preparazione del rosso, l'altra dell'azzurro. La presenza di questi due colori è un chiaro indizio della destinazione dell'opera funzionale appunto alla realizzazione a penna di capilettera decorati. Oltre a una inedita, ampia e dettagliata, classificazione delle opere presenti nel manoscritto si analizza in questo studio il breve trattato fornendo la trascrizione del testo dell' operetta ed una traduzione italiana.

The treatise on rubrication entitled *Modus preparandi colores pro scribendo*, preserved at fol. 49 of the ms. 1939 in the Biblioteca Statale of Lucca, is made up of two long and articulate recipes regarding red and blue pigments. The presence of these only colours is a clear evidence of the purpose of the text, devoted to the making of decorated initials made with pen. The analysis and trascription of the work, with Italian translation, is preceded by a wide and detailed classification of the other texts preserved in the manuscript.

'CAPITULUM DE COLORIBUS AD SCRIBENDUM'. UNA TRATTAZIONE DI RUBRICATURA DI TRADIZIONE SASSONE

Il breve testo contenuto alla carta 216 del manoscritto della British Library di Londra, Additional 41486 può, senza troppi dubbi, essere ascritto alla tipologia delle trattazioni di rubricatura.

Concorrono a questa attribuzione molti elementi che – si è già visto – sono spie caratteristiche di tale 'genere': brevità, una ristretta gamma di colori (nel caso: viola, giallo-verde, rosso-azzurro), riferimento esclusivo alla penna e all'uso dei colori per la scrittura[1], stemperamento differenziato di alcuni pigmenti in relazione alla stagione estiva o invernale[2]. Non vi è neppure dubbio che le brevi note costituenti il testo siano nel complesso opera di un unico autore. Costante e caratteristica è l'insolita attenzione posta a evitare che i pigmenti restino troppo a lungo in contatto con l'acqua gommata o con la chiara, preparati quali leganti per la scrittura[3]. Ricorrenti sono poi lemmi o espressioni di uso comune, ma qui intesi con valenza particolare e specifica, quali *lucidus*[4], *sucum, eiecta aqua*. Questi sono utilizzati nella cornice di una lingua considerevolmente buona rispetto a quella che mediamente caratterizza molte ricette medievali. Un dettato che non risparmia aggettivi e avverbi, pur comuni nella lingua latina, che però difficilmente o raramente costellano lo scarno e spesso monocorde linguaggio delle prescrizioni per colori.

La sensazione è quella che ad aver prodotto il testo sia stata una persona colta, scevra da consistenti debiti verso la tradizione letteraria corrente per questo genere di scritti, sia a livello di struttura delle ricette – il testo sembra quasi un promemoria – sia, più generalmente, riguardo la gerarchia o organizzazione della scala cromatica e quindi dello svolgimento della breve opera.

La trattazione è priva di qualsiasi nota incipitaria, così come di un chiaro explicit. Si trova tuttavia ben isolata nel codice testimone, in un foglio posto al principio di un fascicolo, ed è preceduta e seguita da ampi spazi privi di scrittura. Il manoscritto che la conserva è dettagliatamente descritto nell'ottima scheda di catalogo della British Library, a cui si rimanda, e contiene anche altri testi di argomento attinente la tecnica delle arti o della decorazione del libro, oltre che *Mappae clavicula* e le *Compositiones* (in una linea che lo apparenta ad altri noti codici di questa tradizione)[5], frammenti della *Schedula* di Teofilo, il *De coloribus et artibus Romanorum* di Eraclio e il *DCM*.

Per una curiosa scelta del raccoglitore, anche questi trattati sono privi dei propri incipit o prologhi, oppure questi appaiono singolarmente spostati in fondo al codice, staccati e posposti alle opere di pertinenza. Si può così pensare che il centro delle attenzioni del raccoglitore-copista fosse principalmente quello di accumulare testi di utilità pratica, sfrondandoli da digressioni o introduzioni letterarie, forse poco congeniali ai propri interessi. Ne potrebbe far prova il medesimo dettagliato indice del codice che, elencando pagina per pagina le oltre trecento ricette, ricetta per ricetta, non inventaria prologhi e prefazioni.

In un contesto di questo genere, cioè in una copia così caratterizzata, non ci deve stupire se anche il nostro testo inizi quindi *ex abrupto*, senza particolari intestazioni o almeno una frase introduttiva, e pure anepigrafo.

[1] Londra, British Library, Ms. Additional 41486, f. 216r, rr. 15-16, *non valet in libro*; rr. 21-22, *ad scribendis in libris*; f. 216v, r. 1, *ad scribendum*; r. 13, *tantum melior erit ad scribendum*.
[2] *Ivi*, f. 216r, r. 17, «lazurium in estate distempera cum gummi, in hieme cum clara».
[3] *Ivi*, f. 216r, rr. 8-11, r. 22; f. 216v, rr. 4, 6.
[4] *Ivi*, f. 216r, r. 2, *lucidius*; r. 17, *lucidior*; f. 216v, r. 8, *lucidus*.
[5] *MAPPAE CLAVICULA* 2013, in particolare, il capitolo *Storia del testo e criteri di edizione* e la scheda del ms. a pp. 204-205.

In attesa di qualche fortunato ritrovamento, che attesti una maggior diffusione[6] e il titolo originale dell'operetta, si propone il provvisorio *Capitulum de coloribus ad scribendum*, a evidenziare il carattere breve delle prescrizioni e il loro uso per lavori di penna, rubriche e simili.

Osserviamo l'organizzazione del trattatello.

Rispetto ad altri scritti destinati alla sola rubricatura, appare qui anomala la gerarchia di scala cromatica: al viola (brasile) succedono il giallo (croco, orpimento) e il verde (verde spagnolo, verde salso)[7], e solo a questo punto intervengono i rossi (cinabro, minio più cinabro), intercalati dalle mescolanze *tyr* e *brunich* (verde e marrone), sulla cui denominazione lessicale torneremo tra poco. Ultimo appare l'azzurro (*lazur*), che pure – come il cinabro – viene sedato nel tono se troppo oscuro, mediante la mescolanza di una chiara creta fossilifera. Seguono indicazioni sul temperamento dei colori, che riprendono solo i pigmenti coprenti menzionati nella prima parte del testo.

Quindi, viola-giallo-verde, a cui seguono, con minor spazio ed enfasi, i più tradizionali rosso-azzurro.

Accantoniamo per il momento il rilevamento di questa particolare tavolozza, ricca ma anche molto caratteristica nelle possibilità di accordi della prima triade, e passiamo all'osservazione di altri aspetti del testo. Una serie di aggettivi costella qui e definisce qualità dei colori approntati, cosa che a chi conosce materiali e tecniche svela l'attenzione dell'autore – o comunque l'uso nella sua tradizione pratica di appartenenza – alla trasparenza piuttosto che coprenza di una tinta. *Lucidus* nella nostra operetta indica un colore sì brillante ma soprattutto trasparente o poco coprente[8]. È quindi anche nella giustapposizione di colori trasparenti, come quelli che si possono ottenere, ad esempio, dai coloranti organici di brasile e croco, piuttosto che pigmenti veri e propri, coprenti e corposi, che si giocano gli effetti di questa particolare gamma cromatica.

Articolata e complessa è pure la scelta di una serie di temperamenti del colore che occupano la seconda parte del testo, con chiara d'uovo o con gomma.

---

[6] Parte del testo compare in una raccolta manoscritta bilingue (latino, boemo) conservata a Praga, Narodni Knihova, Cod. XIV H 16, che non abbiamo potuto ancora visionare completamente. In attesa delle fotoriproduzioni dei ff. 66v-68v che contengono almeno tre voci oltre all'incipit del nostro testo, possiamo qui solo segnalare la tardiva testimonianza (XV secolo) di questo manoscritto di origine boema. La parte di testo che ci è nota sembra a tratti interpolata con brevi glosse esplicative e adattata linguisticamente alla nuova, differente circolazione. In questo testimone *Kenita/zenita* diviene *cridam* e *brasilium, presilium*.

[7] Si veda *MAPPAE CLAVICULA* 2013, pp. 132-133, ric. LXXIX: «Sume salis minas VI, aeris limaturae vel rasurae minas IIII. Misce limaturam cum trito sale in vase, aspergens aceto, et dimitte diebus tribus et invenies viride factum». Il testo descrive la preparazione di un sale di rame verde, noto nell'antichità come *viride salsum*. Questo poteva contenere cloruro di rame idrato (atacamite, paratacamite), acetato di rame e forse carbonato di rame. Si vedano anche, ad esempio: Pseudo-Eraclio, Terzo libro, ric. 38, *Quomodo efficitur viridis color cum sale* (ERACLIO/GARZYA ROMANO 1996, p. 114); Teofilo, *De diversis artibus,* I.35, *De viridi salso*; Pietro di Saint-Omer, *De coloribus faciendis*, CL, *De modo faciendi viridem colorem ex sale*; Monaco, Staatsbibliothek, ms. Lat. 444, ric. 28a, *Viride salso sic fit* (THOMPSON 1936), anche in Ferrara, Biblioteca Ariostea, ms. Cl.II.147, f. 78v, *De viride salso*; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Palatino 860, f. 83v, *Ad faciendum viridem*, e ms. Palatino 916, f. 58r, *A fare altro verde bello* (POMARO 1991). Rispetto a diffuse interpretazioni del termine *viride salsum*, che intendono unificare sotto tale dizione *viride hispanicum* e *viride graecum*, diviene necessario precisare che *salsum* intende 'salato' e quindi sono da riferire a questo termine quelle composizioni che utilizzano salgemma o sale marino (cloruro di sodio), con il risultato di ottenere atacamite o paratacamite nel processo di formazione del pigmento. Non mancano attestazioni analitiche di tale composizione, che può avere anche, in ambienti costieri, origine dal degrado di carbonati di rame applicati in pittura murale e simili. La non coincidenza di verde salso con verde ispanico è peraltro confermata nel nostro testo da due distinte ricette e applicazioni.

[8] Londra, British Library, Ms. Additional 41486, f. 216r, r. 2, *lucidius*; r. 17, *lucidior*; f. 216v, r. 8, *lucidus*.

La chiara viene ottenuta dall'albume d'uovo per pressione[9], con qui l'insolito accorgimento di utilizzare direttamente una compressa di lana laddove principalmente si utilizzava una piccola spugna. Oltre che a particolari effetti legati al diverso indice di rifrazione dei due leganti, la scelta tra chiara e gomma è per il nostro autore correttamente legata all'ottimizzazione della fluidità degli impasti per l'uso scrittorio. La chiara, con pigmenti di elevato peso specifico, consente la necessaria e sufficiente miglior scorrevolezza alla penna. Pari fluidità dell'acqua gommata, ottenibile solo a condizioni di elevate diluizioni, non garantirebbe la quantità di legante-collante indispensabile alla coesione della pellicola pittorica. Solo in estate la maggior temperatura ambientale, incidendo sulla fluidità del legante, permette, per qualche pigmento di medio peso specifico, l'utilizzo della gomma. Così è empiricamente chiaro anche al nostro autore, che infatti propone, per l'azzurrite, in inverno il temperamento con chiara e d'estate con gomma.

Colori particolari, come il verde ottenuto dalla Spagna (malachite), se infusi nel vino e in succhi vegetali, portati all'opportuna densità per evaporazione, non sembrano prevedere addizione di legante, poiché questa può in effetti essere assolta dall'elevata concentrazione di polisaccaridi presenti nella tinta stessa e determinati dai componenti organici aggiunti.

Alla fine della seconda parte del *Capitulum de coloribus ad scribendum*, forse anche per un'associazione mnemonica o lessicale al termine 'temperare', l'autore introduce un nero particolare, che dichiara essere quello «cum quo pingunt fabri cultellos». Un preparato di questo genere è effettivamente attestato nella decorazione e tempera del ferro anche in altri testi o trattazioni tecniche e consiste nel macinare sale e carboni ardenti di quercia, ulteriormente incorporati ad acqua. Lì verrà temperato del ferro. È difficile pensare che la prescrizione sia qui erratica. Da quell'acqua è possibile effettivamente ottenere un pigmento nero, utile anche nella decorazione libraria. Mai un colore con pigmento di questa composizione abbiamo trovato attestato nei trattati di decorazione del libro o potuto rilevare nell'ancora troppo limitata analisi chimico-fisica di miniature: il nero dei fabbri.

Un'articolata tavolozza, perciò, quella del nostro rubricatore, perché particolare nelle composizioni dei pigmenti, nei toni, nell'opposizione 'trasparente-coprente', quanto 'lucido-opaco' delle superfici finali di stesura, ricche della differenza di leganti dal diverso indice di rifrazione della luce.

Veniamo ora alla datazione e pure a un tentativo di localizzazione di questa insolita tradizione.

Cronologicamente il nostro *Capitulum de coloribus ad scribendum* si può collocare, a grandi linee, tra i principi del XII secolo e il quarto decennio del XIII. La fine del XIII secolo, resta comunque momento della copia più antica del testo trasmesso. Le estrazioni di colorante dal regno del brasile (*Cesalpina sappan*) iniziano a diffondersi in Europa a partire dalla fine dell'XI secolo o principi del XII, a seguito di un rinnovato scambio delle reti commerciali Oriente-Occidente. Così è pure per la gomma detta arabica, praticamente l'unica utilizzabile con la penna, conosciuta fin dall'antichità ma non troppo disponibile nell'Alto Medioevo. Una laboriosa preparazione di pigmenti con chiara o gomma presuppone un ambito che ne ha comune l'uso e il consumo, così da non richiedere specificazioni sia di approntamento che di tipologia dell'essudato.

Anche la ormai chiara e sedimentata transizione lessicale *minium-cinabrum*, dove ormai il significato è quello moderno (minio, ossido di piombo rosso e cinabro, solfuro di mercurio rosso) indica uno sviluppo che in latino può considerarsi concluso nel XII secolo, seppure con varianti ed eccezioni locali tra le varie aree del continente europeo.

[9] Si veda *De clarea,* incipit: «Sciendum est igitur duo esse genera clarearum: unum quod verberando, aliud quassando. Quassatum certe valde verberato fragilius sive infirmius est; inmundum etiam eo, quod sepius quassatum vel transductum per lanam seu per staminium ab imprimentis manu sordem sumit, dum sepius polluitur per manus imprimentis digitos circueat».

Il termine *lazur*, nel nostro testo, è verosimilmente quello di derivazione araba. Per l'autore sta a indicare, comunque con ogni probabilità, l'azzurrite, poiché solo questa può essere guastata dalla lunga permanenza in acqua («aqua destruit azurum») e veniva normalmente purificata con semplici, reiterati lavaggi («cum aqua saepium lava»).

Il centro di esportazione di questo minerale per il *Capitulum de coloribus ad scribendum* è quasi certamente la Spagna; da qui vengono ricevuti per importazione la malachite, che infatti è chiamata *viride hispanicum*, con un termine attestato anche in altri trattati[10], e da qui probabilmente si mutua il più breve termine arabo, *lazur*, rispetto a *lazurium*, che, già dall'antico, è la latinizzazione del greco *lazorion*[11], a indicare una pietra di tale tonalità oppure un colore in senso astratto. Al nostro autore è sconosciuto il lapislazzuli, che vedrà una massiccia importazione in Europa con la formazione dei regni cristiani d'Oriente, destinata a consolidarsi stabilmente solo nel XIII secolo.

Il fatto che la malachite venga importata dalla Spagna e così venga specificamente denominata, attesta un uso che non può che essere anteriore al rinvenimento e sfruttamento delle miniere cuprifere di Sassonia da cui verrà poi la qualificazione per azzurrite e malachite d'*Alamannia*. Queste giaciture, il cui 'cappello' fu ricchissimo dei minerali appena menzionati, ebbero sfruttamento a partire dal 1240 circa.

Circa la localizzazione dell'area di produzione del testo e, conseguentemente, della tradizione operativa che nel *Capitulum de coloribus ad scribendum* troviamo attestata, ci può soccorrere, pur in termini approssimativi, l'analisi di alcuni vocaboli (*tyr*, *brunich* e *zenita/kenita*) presenti nell'opera:

Tyr o *tir* è vocabolo di remota origine scandinava. Con significato di 'divino', 'celeste' viene connesso alla etimologia di 'Thor', il Divino per eccellenza. Il vocabolo è rintracciabile in tutta l'area di influenza Sassone 'tīr' con il significato di 'splendente', 'glorioso', che dà origine a «tīrlik»[12], 'bello'.

Brunich deriva dal germanico occidentale «*brūn*»: sassone «*brūn*»[13]. Il termine, anche in altre varianti, sempre con significato di 'marrone, bruno', o anche semplicemente 'scuro', è vocabolo diffuso nel Medioevo latino e già presente come *brunus*, nel tardo latino di Isidoro di Siviglia (VII sec.) e nelle Glosse di Reichenau (VIII sec.). Secondo alcuni commentatori, affine a «*brūni*» ('bruciato'), può estendere il proprio significato fino a 'bruno-violaceo,violaceo'[14]. La forma *brun-ich* corrisponderebbe al caso nominativo del sostantivo di derivazione: 'il bruno" i.e. *brun-ig* in Sassone, qui reso *Brunich*.

*Kenita/zenit*a ha, in ragione del testo e del procedimento, verosimile significato di 'creta, terra fossilifera'. Non è stato possibile rintracciare alcuna attestazione del vocabolo. Si può solo rilevare che la intercambiabilità k-z, che si dimostra nell'oscillazione grafica, è nuovamente compatibile con il sassone.

Se queste possono essere le radici linguistiche, alla fine del XII secolo il sassone ha cessato di essere la lingua che possiamo isolare e definire in una grammatica e un vocabolario storici. Sul continente si trasforma infatti progressivamente nell'alto tedesco, mentre nelle aree di influenza, ivi comprese Gran Bretagna e parte dell'Irlanda, si versa e contribuisce alla formazione delle varie lingue locali con maggiore o minore rilievo. Anche in ragione di approvvigionamenti e commerci con la Spagna, che presumibilmente possiamo pensare

[10] Ad esempio: Teofilo, *Schedula*, I, 36.

[11] Come già nelle *Compositiones* in nove rubriche: *Lazuri principale*, *Lazuri zonta et ex floribus*, *Lazuri diforon*, *Lazuri melini zonta*, *Lazuri arinon*, *Lazuri carnei coloris*, *Lazuri carnei coloris*, *Lazuri hunici zonta*, *Lazuri eti zonta*. Si rimanda a BARONI–PIZZIGONI–TRAVAGLIO 2015.

[12] KOBLER 2000, p. 1103 consultabile al sito http://www.koeblergerhard.de/aswbhinw.html <ultimo accesso 26 giugno 2009>.

[13] *Ivi*, p.159.

[14] BATTISTI–ALESSIO 1975, I, p. 617; PRATI 1951, p. 174; PIANIGIANI 1988, p. 191. Ma soprattutto si veda *DELI*, p. 254, che rimanda allo studio di GIACALONE RAMAT 1967, pp. 150-172.

avvengano via mare, possiamo tentativamente collocare la genesi del nostro testo in un'area che solo in teoria originariamente va dalle coste meridionali e sud orientali della Gran Bretagna, alle storiche regioni del nord Europa comprese tra Elba Weser ed Eider. Di fatto la lingua ebbe vasta influenza sulle coste nord-ovest della Germania e in Danimarca dove abitavano appunto i popoli sassoni. Ma verso la fine del XII secolo l'area occupata da genti sassoni arrivò a comprendere un vasto lembo del Bassopiano Germanico, tra il corso inferiore del Reno e quello medio-inferiore dell'Elba. È appunto a quest'area che dobbiamo pensare anche in ragione di quanto possiamo inferire dai testimoni.

Se il testimone Additional viene classificato di origine italiana nella scheda della British Library[15], il testimone di Praga è invece un ricettario trilingue in tedesco boemo e latino. Pur mostrando la comprensibile sostituzione di *kenita* con *cridam* (tedesco *kreide*), ormai scontata nel XV secolo, appartiene quindi all'area continentale, non insulare. È più probabile che da questa provenga la nostra operetta, giungendo così anche nel manoscritto Additional, più ragionevolmente che da quelle regioni pure di influenza sassone poste sulle coste della Gran Bretagna.

1. Trascrizione

(f. 216r) **Capitulum**. Lignum brasilii subtilissime rasum mitte in albumen ovi et parum aluminis et eo lucidius erit.
Albumen ovi cum lana munda conficies.
Crocum lavabis donec aqua crocea appareat et tunc crocum in albumine ovi pones et multo clarior erit.
Auripigmentum diutissime tritum cum aqua sepius lava et eiecta aqua et exsiccata clarum appone.
Hoc cave in omni colore ne gummata aqua vel clarum in coloris temperamento pernoctetur. Si nocte appone aquam mundam et in mane effunde et inmitte recentem et si inde scribere velis in mane eiecta aqua clarum ovi vel aquam ubi gummi decoctum fuerit et bene colatam appone.
Contingit ut viride hyspanicum absque suco temperetur aliquando et hoc cum sola aqua gummata.
Viride salsum miscere potes cum suco si velis, sed non valet in libro.
Cenobrio appone kenita id est unde pelles dealbantur quia lucidior erit quam simplex.
Color qui vocatur tyr fit de commixtione lazur et auripigmenti.
Color brunich de nigro et minio.
Minium cum cenobrio si diutius teratur melior erit ad scribendum in libris. Minium cum cenobrio diu debet teri cum aqua et sepius lavari et eiecta quadam aqua penitus clarum ovi appone et (f. 216v) dies dimitte pausari et tanto melior erit ad scribendum et etiam gummi recipit.
Lazur optime tritum cum aqua sepius lava et penitus eiecta aqua clarum ovi appone vel aquam gummi. Et si nimis est obscurum, zenitam id est cretam vel cerusam tritam cum aqua et eiecta aqua modicum appone et multo splendidior erit.
Viride hyspanicum teres cum aceto vel, quod melius est, cum vino puro et, ut lucidius fiat, sucum gladioli vel porri vel caulis vel sucum foliorum sambuci appone et tere et infunde in vas cuprum et, cum per plurimos dies resederit, caute quod superius est collige non spumam si vinum quod apposuisti et impone ad cuprum vas et dimitte aliquantulum siccari ut spissius fiat quia tanto utilior erit ad scribendum.

[15] Già in possesso di Robert William Webb di Godalmig anteriormente al 1929, anno in cui questi vendette la collezione, reca in effetti aggiunte in basso latino con influenza della lingua italiana in alcune note quattrocentesche poste agli ultimi fogli.

Minium cerusam et carmin claro temperabis. Alios vero colores gummi, excepto viridi.
Cenobrio appone zenitam id est cretam et erit optimum.
Lazurium in estate distempera cum gummi, in hyeme cum clara et scias quia simplex aqua destruit azurium.
Sal et candens carbo de querce contrita et aqua commixta ferrum inde lenitum consumitur et sic pingunt fabri cultellos.

2. Traduzione

Capitolo. Metti legno di brasile, sottilissimamente raso, in albume d'uovo e poco allume, così che quello sarà più limpido.
Prepara l'albume d'uovo per mezzo di lana pulita.
Laverai lo zafferano finché l'acqua appaia gialla e allora metti lo zafferano nell'albume d'uovo e sarà assai più luminoso.
Lava reiteratamente l'orpimento macinato molto a lungo con acqua; così, gettata l'acqua ed evaporata, metti la chiara.
A questo poni attenzione in ogni colore: che l'acqua gommata o la chiara non vi stiano per la notte. Se viene notte, metti acqua pulita e la mattina versala e rimettine di recente; se poi vuoi scrivere, la mattina getta l'acqua, metti chiara d'uovo o acqua dove venne decotta della gomma ben colata.
È opportuno che il verde della Spagna sia temperato qualche volta senza succo e questo con sola acqua gommata.
Se vuoi, puoi mescolare con succo il verde salso, ma non vale all'uso nel libro.
Metti nel cinabro della *kenita*, cioè quella con cui sono sbiancate le pelli, perché così sarà più limpido che solo.
Il colore che chiamano 'brillante' si ottiene dalla mescolanza di azzurro e orpimento.
Il colore *brunich* da nero e minio.
Il minio, se macinato a lungo con il cinabro, sarà migliore per scrivere nei libri. Minio e cinabro devi quindi macinare con acqua e devono essere spesso lavati; e gettata quell'acqua, metti un poco di chiara d'uovo e lascia posare per un giorno; così sarà molto meglio per scrivere e può prendere anche la gomma.
Lava frequentemente l'azzurro, ottimamente macinato con acqua, e poco dopo, gettata l'acqua, metti la chiara d'uovo o acqua di gomma.
Se dovesse essere eccessivamente oscuro, metti un poco di *zenita*, cioè della creta oppure della biacca macinata con acqua, e, gettata l'acqua, sarà molto più luminoso.
Macina il verde di Spagna con aceto o con vino puro, che è meglio, e, affinché sia più limpido, aggiungi succo di gladioli o di [...] o di cavolo, oppure succo di foglie di sambuco. Macina e infondi in un vaso di rame e, dopo che vi sarà rimasto per diversi giorni, cautamente togli ciò che è sopra; non la spuma, se è il vino ciò che hai messo. Copri il vaso di rame e lascia seccare abbastanza, così che sia più denso, e sarà tanto più utile per scrivere.
Minio, biacca e carminio tempererai con chiara. Gli altri colori con gomma, eccettuato il verde.
Nel cinabro metti *zenita*, cioè creta, e sarà ottimo.
L'azzurro in estate tempera con gomma, in inverno con chiara; e ricordati che la semplice acqua distrugge l'azzurro.
Siano sale e carbone ardente di quercia trita e, aggiunta acqua, il ferro temperato poi vi sarà spento. Così i fabbri decorano i coltelli.

BIBLIOGRAFIA

BARONI–PIZZIGONI–TRAVAGLIO 2015
S. BARONI, G. PIZZIGONI, P. TRAVAGLIO, *Recipes for colour making from Late Antiquity to the Middle Ages. News on Mappae clavicula, Compositiones and other 'fragmenta'*, in Atti 7th Round Table on Polychromy in Ancient Sculpture and Architecture (Firenze 4-6 novembre 2015), in corso di stampa.

BATTISTI–ALESSIO 1975
C. BATTISTI, G. ALESSIO, *Vocabolario etimologico italiano*, Firenze 1975.

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.

ERACLIO/GARZYA ROMANO 1996
ERACLIO, *I colori e le arti dei Romani*, a cura di C. GARZYA ROMANO, Bologna 1996.

GIACALONE RAMAT 1967
A. GIACALONE RAMAT, *Colori germanici nel mondo romanzo*, «Atti e Memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere 'La Colombaria'», 32, 1967, pp. 105-211.

KOBLER 2000
G . KOBLER, *Altsächsisches Wörterbuch*, consultabile sul sito
http://www.koeblergerhard.de/aswbhinw.html <ultimo accesso 1° aprile 2016>

MAPPAE CLAVICULA 2013
Mappae clavicula. Testo, traduzione, note, a c. di S. Baroni, G. Pizzigoni, P. Travaglio, Saonara 2013.

PIANIGIANI 1988
O. PIANIGIANI, *Vocabolario Etimologico della Lingua italiana*, Genova [1988 (edizione originale 1907).

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

PRATI 1951
A. PRATI, *Vocabolario etimologico italiano*, Garzanti, Torino 1951.

THOMPSON 1936
D.V. THOMPSON, *More Medieval Color-Making: Tractatus de Coloribus from Munich, Staatsbibliothek, Ms. Latin 444*, «Isis», 24, 2, 1936, pp. 382-396.

ABSTRACT

Nel manoscritto Additional 41486 della British Library di Londra (f. 216) possiamo trovare un breve testo pertinente l'attività di rubricatura di manoscritti e ascrivibile a quelle trattazioni che a questa si riferiscono. Il testo è da attribuirsi a un solo autore in ragione di evidenze linguistiche e ricorrenze terminologiche. Parti della stessa opera appaiono smembrate anche in un altro testimone (Praga, Narodni Knihova, Cod. XIV, H, 16). L'inusuale composizione mostra un particolare ordine gerarchico nel presentare i colori: violetto, giallo, verde che precedono rosso e azzurro, così come un curioso nero che potremmo chiamare "nero dei fabbri" proprio in ragione della sua particolare preparazione. Il testo latino mostra alcuni termini inusuali come *Tyr*, *Brunich*, *Kenita/Zenita*, e su questa evidenza è possibile supporre una influenza della lingua sassone nella genesi del testo.

La datazione della composizione originale è circoscrivibile tra il XII secolo e i primi quattro decenni del secolo successivo in ragione di molti fattori considerati in questo studio.

Il contributo presenta la prima edizione del breve testo latino e la traduzione italiana.

In the ms. Additional 41486 of in the British Library in London (fol. 216) a short Latin text is preserved, related to the rubrication of manuscripts. It is attributable to an only one author on the strenght of linguistic evidences and recurrences. Parts of the same text appear also in Cod. XIV, H, 16, of the Narodni Knihova in Praha.

The unusual composition shows a particular hierarchical order of pigments: violet, yellow, green, which precede the red and blue tones, and a curious black pigment that we can name "blacksmiths' black" due to its particular preparation. The Latin text contains some unusual terms such as *Tyr*, *Brunich*, *Kenita/Zenita*, allowing us to suppose a linguistic Saxon influence in the genesis of the text, probably composed between the 12th and 13th century.

The paper presents the first edition of the short Latin text with Italian traslation.

'COLOR SIC FIT'

1. Introduzione

Nel presente saggio si prende in esame un trattato per la preparazione, lo stemperamento e il riconoscimento di pigmenti destinati alla rubricatura identificato all'interno del manoscritto 1939 conservato alla Biblioteca Statale di Lucca[1].

Il trattato *Color sic fit*, individuabile alla carta 28r, si compone di undici ricette, due riguardanti il bianco, una il nero, due il brasile, due il verde e quattro l'azzurro. L'ordine in cui sono presentate le ricette richiama la classificazione cromatica aristotelica, che prevede un ordine d'importanza stabilito per i colori: prima il bianco e il nero, poi i colori intermedi quali rosso, verde, giallo, azzurro[2].

La struttura delle ricette qui in esame evidenzia un forte legame interno, riscontrabile sia a livello contenutistico, sia a livello formale. A una prescrizione sul bianco, introdotta dal termine *Color*, ne segue un'altra, che costituisce una nota a questa, e poi una sul nero, sempre introdotta da *Color*.

Vengono poi presi in considerazione altri tre colori: il rosso, il verde e l'azzurro; per ognuno viene prima spiegato come il pigmento debba essere stemperato e poi come si possa riconoscerne la qualità. In tutti e tre i casi la prima ricetta è introdotta dalla formula *Ad distemperandum*, mentre la seconda dal verbo *cognosco*, 'riconosco'[3].

Il trattato è preceduto da una ricetta per estrarre l'olio dalla carta, accorgimento comune a numerosi scritti relativi alla pratica della rubricatura; segue poi un gruppo di cinque ricette per la colorazione dei panni. Il testo risulta quindi quale nucleo autonomo rispetto al materiale circostante.

Questi elementi, uniti al fatto che le ricette svolgono interamente l'argomento a cui sono dedicate, porta ad assimilare il testo, benché privo di *incipit* ed *explicit*, a un trattato di rubricatura in sé compiuto.

2. L'autore della raccolta

Rispetto a questo genere di trattazioni il nostro testo può apparire abbastanza anomalo[4]. Benché preceduti da bianco e nero in ragione della scelta di organizzazione di tipo aristotelico che fa da cornice alla composizione, i colori sono tuttavia quelli impiegati per la rubricatura. Stupisce l'assenza del cinabro, che però può anche essere caduto per omissione di copia, e anche la totale assenza dei soliti riferimenti alla penna e ai differenti stemperamenti stagionali. La spiegazione di queste anomalie, oltre che da possibili problemi di trasmissione, sembra piuttosto relazionabile all'estrazione dell'autore e ai suoi interessi. Questi sembrano indicare un'attenzione culturale e meramente applicativa, scevra dalla reiterata pratica di tipo artigianale di un autentico professionista. Ci troviamo probabilmente di fronte a una figura simile a quella di un colto dilettante. Di qualcuno che pur stendendo i colori, non li prepara ma li acquista,

[1] Per la descrizione esterna e interna del manoscritto, così come per la storia e la fortuna critica, si fa riferimento al contributo di chi scrive, *Modus preparandi colores pro scribendo*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte», con relativa bibliografia.

[2] ROSSI 2008, pp. 169-172.

[3] Fa eccezione l'azzurro oltremarino a cui sono aggiunte due prescrizioni introdotte da *Nota quod* e *Scias quod*, probabilmente note apposte al testo.

[4] Riporto qui a seguito gli elementi di una conversazione con Sandro Baroni rispetto alla problematica di classificazione del testo in esame.

ponendo principalmente attenzione alle possibili frodi o a qualità deteriori del prodotto. Qualcuno che è piuttosto libero dagli schemi della specifica tradizione trattatistica, verso cui non mostra troppi debiti e che forse neppure conosce in maniera approfondita da un punto di vista letterario. Potrebbe trattarsi di un universitario, studente o lettore, di un medico o di un notaio, così come di chiunque provveda anche saltuariamente a rubricare o decorare testi che copia per proprio conto e probabilmente proprio uso. Siamo quindi davanti a un trattato di rubricatura *sui generis*, che tuttavia allarga le nostre conoscenze su questa pratica veicolata sì da trattazioni altamente specialistiche e molto puntigliose ma anche, come vediamo, da composizioni di più largo respiro e minor specializzazione destinate certamente a esecuzioni meno rigorose, ma di grande pratica e diffusione in nuovi ceti e ambiti sociali[5].

3. Contenuti tecnici

Nella prima ricetta viene descritta la modalità per ottenere una tinta bianca dall'unione di biacca e condoli, ovvero i ciottoli silicei dei fiumi, precedentemente tritati.

Nella seconda vengono indicati due diversi procedimenti: prima viene spiegato come produrre il bianco di piombo scaldando sul fuoco del piombo puro in un recipiente di ferro e lasciandolo poi raffreddare; poi viene sottolineato che, rimettendo il composto sul fuoco e continuando a mescolare, si ottiene il rosso di piombo, modernamente detto minio. Questo pigmento, chiamato nella ricetta prima *vermilium* e poi *minium*, si ottiene grazie alla volatilizzazione di parte del piombo e all'ossidazione del restante (si ottiene quindi ossido di piombo). Il metodo descritto appare abbastanza inconsueto ed è forse da collegare a pratiche legate alle vetrificazioni.

La ricetta seguente spiega come ottenere il nero tramite la carbonificazione dei tralci di vite, del salice o di giunchi secchi; il materiale prescelto veniva bruciato sul fuoco, poi mortificato in aceto e infine mescolato con acqua. Il colore ottenuto dai germogli della vite, oggi chiamato *blue-black* o nero vite[6], era considerato nel Medioevo il migliore fra i neri[7].

Viene anche indicato il legante da utilizzare, ovvero l'acqua di gomma (dotata di un indice di rifrazione più alto e quindi capace di donare maggiore intensità al colore). La disponibilità di una materia prima come la gomma arabica presuppone una certa stabilità nei commerci con l'Oriente e ci porta quindi a collocare il testo dopo le prime Crociate.

La quarta e la quinta ricetta sono relative al brasile, un colore rosso ottenuto dalla raschiatura del legno di una pianta appartenente alla famiglia delle Cesalpinacee. Nel Medioevo questo legno, dal colore bruno-rossiccio, era presente in grandi quantità nell'isola di Ceylon; da qui veniva mandato via mare ad Alessandria e quindi importato in Europa sotto forma di ceppi[8].

Nella prima prescrizione viene indicato come stemperare il brasile unendolo alla chiara, all'acqua di gomma e all'allume zuccherino. Viene poi specificato il tempo in cui è necessario fare riposare il composto, con una differenziazione tra estate e inverno (distinzione che si trova comunemente all'interno di testi relativi alla pratica della rubricatura). La presenza dell'indicazione 'secondo esperienza', che segue quelle relative alla diverse stagioni, è invece da ricollegarsi al linguaggio filosofico di ambito scolastico.

La seconda ricetta spiega poi come riconoscere la qualità del brasile; è buono se è rosso e ben colorato, mentre è scadente se appare scuro.

---

[5] Si veda il contributo di Sandro Baroni, *'Capitulum de coloribus ad scribendum': una trattazione di rubricatura di tradizione sassone*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».
[6] PIVA 1959, p. 263.
[7] THOMPSON 1956, p. 85.
[8] *Ivi*, pp. 116-117.

La terza prescrizione presenta un procedimento per stemperare il verderame; il colore viene prima sospeso su lamine di acetato in modo da ottenere un fluido verde adatto alla scrittura e poi unito ad aceto gommato e rafforzato con zafferano. Viene poi indicato, per la conservazione, un vasetto di bronzo in modo che i residui di aceto e il rame contenuto nel vaso arricchiscano ulteriormente il colore.

Nella seguente ricetta viene spiegato come riconoscere un buon verderame e viene nuovamente sottolineato l'uso dell'aceto o dell'agresto, ovvero succo di uva acerba, per il suo stemperamento.

Le ultime quattro prescrizioni sono tutte relative all'azzurro ultramarino, ottenuto dal lapislazzuli.

Nella prima ricetta del trattato in esame si spiega come stemperare il pigmento con acqua di chiara d'uovo o acqua di gomma e cerume; grande attenzione è data alla corretta fluidità del liquido che dovrà poi essere steso con la penna.

Si consiglia inoltre di aggiungere all'azzurro una goccia di brasile che, essendo colore complementare, ne potenzia la tonalità.

Segue poi una ricetta con indicazioni per riconoscere un buon azzurro ultramarino dall'azzurrite[9], qui definita *azzurro italico*, *ispano* e *francigeno*; l'uso di questa denominazione porta a far risalire il testo a prima del 1240, anno da cui l'azzurrite assunse comunemente il nome di 'azzurro della Magna' o 'azzurro di Alemagna'. Il metodo si basa sul fatto che il lapislazzuli non perde il suo colore blu anche se viene tritato finemente, mentre l'azzurrite tende a diventare giallo-grigia.

A queste seguono due prescrizioni introdotte rispettivamente da *Nota quod* e *Scias quod*, termini solitamente usati per introdurre le glosse esplicative. La presenza all'interno del trattato di tali note relative unicamente al colore azzurro potrebbe trovare spiegazione nel grande uso e quindi nella notevole importanza da esso rivestito nella rubricatura.

Nella prima ricetta viene descritto un metodo molto comune per riconoscere il lapislazzuli, quello del fuoco mentre nella seconda si mette in guardia circa l'uso di vendere, in luogo di questa pietra, una terra color indaco (con cui si intende probabilmente una contraffazione organica della stessa).

4. Prove di riproducibilità

Seguendo le indicazioni fornite nelle singole ricette, ho provato a riprodurre i vari colori proposti.

Il primo colore realizzato è stato il bianco ottenuto tramite la macinazione di biacca e condoli (ric. 610); la presenza di quest'ultimi, oltre a permettere un risparmio della biacca, dona un effetto di leggera iridescenza sulla superficie grazie alla presenza della silice. Il colore

[9] L'azzurrite è un minerale naturale di colore blu scuro costituito da carbonato basico di rame; meno costoso del lapislazzulo, era per questo molto più utilizzato. La pietra, conosciuta fin dall'Antichità, era estratta principalmente dai giacimenti dell'Armenia e della Spagna; molto sfruttate erano inoltre le miniere presenti in Ungheria, Francia meridionale, Inghilterra ed Italia. Significativo apporto alla reperibilità del prodotto fu dato, a metà del XIII secolo, dalla scoperta dei grandi giacimenti della Sassonia, da qui il nome 'azzurro della Magna' o 'azzurro d'Alemagna'. La preparazione del pigmento azzurro prevedeva la rottura della pietra e la sua riduzione in polvere; più quest'ultima era macinata in pezzi grossi, più il colore risultava scuro e bello. Le eventuali impurità che restavano legate al minerale venivano eliminate con lavaggi ad acqua o con soluzioni a base di sapone, gomma e liscivia, chiamate *capitellum*.

appare un po' sporco, con una sfumatura panna. Il bianco ottenuto con la ricetta successiva[10], essendo composto da sola biacca, risulta invece essere opaco e non riflettente.

La presenza di due indicazioni diverse relative allo stesso colore rispecchia la concezione cromatica del mondo antico dove la priorità, tramite l'uso di prefissi e suffissi, era data all'espressione della luce (chiaro/scuro – opaco/brillante), alla materia (saturo/insaturo) e alla superficie (uniforme/composta – liscia/rugosa), più che alla colorazione[11]. Il bianco era indicato con due termini diversi: *albus*, che indicava un colore ovattato ed assorbente (come la farina) e *candidus*, che indicava un bianco riflettente (come la neve). Secondo questa classificazione si può quindi definire il colore ottenuto seguendo la ricetta 611 come *albus* e quello ottenuto seguendo la numero 610 come *candidus*.

Stessa distinzione era presente per il nero; il termine *ater* indicava un nero opaco, spento mentre *niger* un nero brillante e riflettente. Il nero[12] realizzato seguendo la ricetta 612 è risultato essere molto bello, omogeneo e di facile macinazione per la presenza di sali di potassio che, grazie alla loro funzione tensioattiva, ne facilitano l'amalgamazione.

La ricetta 613 porta alla realizzazione di un rosso-bruno, di facile stesura e dall'aspetto molto carico.

Le due prescrizioni relative al colore verde, la numero 615 e la numero 616, presentano i medesimi ingredienti con l'unica eccezione dell'aggiunta, nella seconda, di succo di ruta. Questo componente organico, oltre a donare un colore più acceso, stabilizza il composto evitando la separazione tra rame e zafferano (visibile invece nel primo caso).

5. Datazione e contesto

Alla luce di un'attenta analisi delle varie ricette, si può notare come l'autore del testo non sia interessato alla fabbricazione dei colori ma al come renderli adatti alla scrittura e riconoscerne la qualità. Nella descrizione dei procedimenti viene trascurato ogni aspetto puramente pratico; mancano quasi totalmente indicazione relative a dosi, proporzioni, strumenti per la lavorazione e tempi necessari.

Indicazioni sulle modalità di produzione del colore sono presenti solo nelle prime ricette, relative a bianco e nero; in tutti i due i casi, però, l'autore parla dei colori in senso astratto, come categorie cromatiche (li indica infatti come *Color albus* e *Color niger*). Questa prassi, poco diffusa negli scritti di tecnica medioevali dove prevale l'abitudine di chiamare il colore per mezzo dell'agente colorante che lo costituisce, evidenzia l'influsso delle teorie aristoteliche sui colori riscontrabile all'interno del trattato.

Il testo si rivolge ad un tipo di società evoluta, di stampo mercantile in cui sono facilmente disponibili i pigmenti. Questo porta a collocare la creazione dello stesso all'interno di un ambiente urbanizzato, caratterizzato da una fiorente attività commerciale.

L'assenza della denominazione di 'azzurro di Alemagna' per l'azzurrite porta a collocare il testo prima della metà del XIII secolo; confermerebbe questa supposizione la mancanza dell'uso del *pastillo* nelle ricette relative al lapislazzulo, anche se non possiamo escludere il fatto che l'autore abbia omesso questa pratica perché legata ad una precedente fase di fabbricazione del colore che non aveva interesse a descrivere.

Altro elemento che ne esclude una datazione più avanzata è l'incerto uso dei leganti ravvisabile nelle ricette; non c'è ancora una netta distinzione, infatti, tra i colori da stemperare

[10] La ricetta 611 presenta in realtà due procedimenti; il primo (indicato nella tavola cromatica come 611[a]) è relativo al bianco di piombo mentre il secondo (indicato come 611[b]) porta alla fabbricazione del minio, di colore rosso-aranciato.

[11] PASTOUREAU 2008, pp. 27-28.

[12] Si è scelto di realizzare il nero ottenuto tramite la combustione della vite.

con la chiara d'uovo e quelli da stemperare con la gomma arabica. Ad una datazione anteriore alla metà del XIII secolo porterebbe anche la presenza, nella ricetta numero 615, dell'uso del termine *croco* per indicare lo zafferano. Il nome *crocus* o *crocum*, già usato dai Romani, inizierà a essere sostituito a fine Duecento dal termine zafferano, derivato dal vocabolo arabo *zafaran*[13].

L'appellativo di azzurro oltremarino dato al lapislazzuli, così come la presenza di materiali quali la gomma e il brasile, porta d'altra parte a collocare la stesura del trattato dopo le prime crociate.

A ciò si aggiunge l'influsso delle teorie aristoteliche, la cui diffusione in Europa si fa risalire alla seconda metà del XII secolo. Il grande movimento di traduzione in latino di opere teologiche, filosofiche e scientifiche inizia verso il 1120; in precedenza i soli trattati aristotelici noti in traduzione latina sono le *Categorie* e il *Perihermeneias*, attribuiti a Boezio[14]. Solo nel XIII secolo l'opera dei singoli traduttori inizierà a costituirsi in un *corpus* di maggiore diffusione.

Ulteriore elemento indicativo è la presenza, nella ricetta 616, del termine *mortuum*, usato per indicare un colore poco acceso, spento. Identico uso, non contemplato dal lessico del latino classico, è attestato in un altro trattato della metà del Duecento, il *Liber colorum secondum Magistrum Bernardum*, in cui compare nell'*incipit* di ben tre ricette (la numero XVIII, XXXII e XXXVII[15]).

Alla luce di questi elementi, il trattato qui in esame sembrerebbe essere stato scritto in un intervallo di tempo compreso tra la seconda metà del XII secolo e la prima metà del XIII.

6. Trascrizione

Nelle note apposte in calce al testo latino sono state indicate con la lettera S le variazioni rispetto alla trascrizione di Romano Silva[16], con la lettera B quelle riscontrate confrontando le trascrizioni da me effettuate con quelle prodotte nella tesi di laurea di Deborah Bindani[17].

(f. 28r, col. I)

Color albus sic fit. Recipe duas partes blache et terciam partem lapidum qui inveniuntur in fluminibus et sunt albi et lucidi qui primo comburantur et terantur fortiter et subtiliter cribrentur.

Si volueris album plumbi[18] facere. Recipe plumbum[19] purum et[20] ipsum in cacia ferrea in olla nova super ignem pone semper[21] movendo donec efficitur sicut cinis vel calx et tunc tolle ab igne semper[22] movendo et dimitte ipsum refrigerari et iste color vocatur plumbi[23]. Et si vis de ipso facere vermilium vel minium facias de illo albo vel totum vel quantum vis facere reducas ad ignem semper movendo usque quod efficitur rubeus et si semper non moveres reverteretur in plumbum.

[13] CAPROTTI 2008, pp. 80-81.
[14] BRAMS 2003, pp. 25-26.
[15] TRAVAGLIO 2008, pp. 115-128.
[16] SILVA 1978.
[17] BINDANI 2007/2008.
[18] plumbi: plumbei B; *post* plumbi: *add.* Facidi, qui primo comburantur S.
[19] recipe plumbum: *om.* B, S.
[20] purum et: *om.* B, S.
[21] semper: sempre B.
[22] semper: sempre B.
[23] plumbi: plumbei B.

Color niger componitur de carbonibus vinee vel salicis vel iuncis siccis per istum modum. Omnes iste res comburantur in[24] igne et in aceto mortificentur et terantur cum aqua et si vis distemperare nigrum distempera cum aqua gumme. Et si vis pone ibi parum de braxilio.
Ad distemperandum braxile. Recipe braxile et cum vitro rade subtilissime et pona[25] in clara fracta cum spongia in uno cornu vel in una conca vel in uno vasculo[26] vitreo. Dimidiam partem fac cum aqua gumme et ita misce simul et ponas tantum in vasculo quod braxile natet aliquantulum superius. Et postea semina superius aliquantulum de alumine zucharino. Hoc facto dimitte stare in hieme tantum quod dicantur septem psalmi penitenciales, in estate vero tantum quod dicatur miserere mei deus et plus et minus secundum experienciam. Et existens colatum per cendale vel in panno lini subtilissimo bene texto[27] e fixo pone in uno alio vasculo vitreo vel in una concha. Hoc facto post per[28] unum diem poteris operari. Scias[29] quanto plus stat tanto melior efficitur vel sicca primo ad umbram et non ad solem. Et quando debes operari distempera ipsum cum clara aqua vel cum aqua gumme et erit pulcrum[30].
Si vis cognoscere pulchrum et bonum braxille. Quando novum est et rubeum et coloratum tunc est bonum. Malum autem braxille est quando putridum est et lividum.
Ad distemperandum viride es tere bene cum aceto et ponas in uno vasculo eneo et proiectum illud acetum distempera cum aceto gomato et croco colorato.
Bonum viride es cognoscitur quando est solidum magnas pecias habens. Malum vero quando est tritum et mortuum et ita fit. Recipe sucum rute et cola per pannum vel per stamignam. Viride es non tritum tere fortiter et per magnam horam cum illo suco ita quod efficiatur[31] spissum. Hoc facto pone in uno vase eneo et postea distempera cum aceto gumme vel tere viride es parumper super lapidem cum agresto vel cum[32] aceto et cola per stamignam in uno vase eneo vel in concha et dimitte quiescere ad solem et postea distempera cum aceto et erit perfectum.
Ad distemperandum azurum ultramarinum. Recipe azurum quod invenitur ultra partes marinas et tere cum clara vel cum aqua gumme arabice et cum cerumine. Si facit spumam existens in fundo cornu vel in concha proiciatur spuma cum clara sive cum aqua gome et lavetur bis vel[33] ter cum aqua gumata sive cum clara et hoc sentato operatur cum aqua albissima gumata gumme albe et ultramarine et cum gutta braxilli et erit pulchrum.
Equaliter[34] debeat cognosci azurum ultramarinum ab azuro[35] italico ispano et francigeno. Ultramarinum numquam mutat colorem quando teritur alii vero mutant colorem et efficiuntur quasi lutum et propter hoc azurum ultramarinum est bonum.
Nota quod si tu ponis azurum ultramarinum super ferrum ardens non comburitur. Italicum, ispanicum et francigenum sic. Et scias quod frequenter inveniuntur lapides parvi in uno[36] azuro et illud est terra. Evita ipsum.
Scias quod aliquando venditur pro multo bono azuro terra coloris indici[37] que simulator azuro de quo caveas tibi.

[24] *post* in: *add.* et B, S.
[25] pona: *recte* pone.
[26] vasculo: vasculum B.
[27] texto: texzto B.
[28] per: *om.* B, S.
[29] scias: sed B, S.
[30] pulcrum: pulchrum B, S.
[31] efficiatur: efficiantur S.
[32] agresto vel cum: *om.* S.
[33] vel: bis scriptum.
[34] equaliter *post corr.:* eualiter *ante corr*, *recte* qualiter.
[35] auro *ante corr.*: azuro *post corr.*
[36] uno: imo S.
[37] indici: *om.* S.

7. Traduzione

Il colore bianco si fa così. Prendi due parti di biacca[38] e la terza parte di quelle pietre[39] che si possono trovare nei fiumi e sono bianche e lucide e che in un primo momento sono state bruciate e queste siano macinate con forza e setacciate minutamente.
Se vorrai fare bianco di piombo. Prendi del piombo puro e mettilo sul fuoco in un contenitore di ferro dentro una pentola nuova sempre mescolando finché è reso come cenere o calce e quindi togli dal fuoco sempre mescolando e lascialo raffreddare e questo colore è chiamato di piombo.
E se vuoi fare del vermiglio o del minio da questo fai sì che tutto o quanto vuoi usare di questo bianco si riduca sul fuoco sempre mescolando finché diventa rosso e se non mescolerai sempre ritornerà piombo.
Il colore nero è composto dai residui della combustione della vite o del salice o di giunchi secchi in questo modo. Tutte queste cose vengono bruciate con il fuoco e mortificate in aceto e mescolate con acqua e se vuoi preparare il nero mescola con acqua di gomma. E se vuoi mettigli un po' di brasile[40].
Per distemperare il brasile. Prendi del brasile e raschialo in modo sottilissimo con del vetro e mettilo in chiara d'uovo rotta con una spugna in un corno[41] o in un vasetto o in un contenitore di vetro. Mettine metà con dell'acqua di gomma e mescola insieme e metti in un contenitore una quantità tale che il brasile nuoti un pochino in superficie. E dopo spargi in superficie un pochino di allume zuccherino. Fatto questo lascia riposare in inverno tanto da dire sette salmi penitenziali, in estate davvero tanto da dire un *miserere mei deus* e più o meno secondo l'esperienza . E poni ciò che ottieni colato attraverso un panno di seta o uno di lino sottilissimo, ben tessuto e stabile, in un altro vaso di vetro o in una conca. Dopo aver fatto ciò poi potrai lavorarlo per un giorno. Sappi che quanto più sta tanto migliore diventerà, oppure seccalo subito all'ombra e non al sole. E quando devi lavorarlo distemperalo con acqua di chiara o con acqua di gomma e sarà bello.
Se vuoi riconoscere un brasile bello e buono. Quando è nuovo, rosso e colorato allora è buono. Il brasile è cattivo quando invece è corrotto e scuro.
Per stemperare il verde rame macina bene con aceto e metti in un vasetto di bronzo e, gettato via quell'aceto, mescola con aceto gommato e zafferano[42] colorato.
Il buon verde rame si riconosce quando è solido ed ha grandi pezzi[43]. E' cattivo in verità quando è tritato e spento e si fa così. Prendi il succo di ruta[44] e colalo attraverso un panno o

[38] biacca: o bianco di piombo (carbonato basico di piombo). È l'unico bianco artificiale usato nell'antichità, era chiamato anche *cerussa* o *psimitthin* dal greco ψνμίθιον. È ottenuta per azione di vapori d'aceto sul piombo metallico, che si ricopre progressivamente di un deposito di acetato di piombo; questo si trasforma, per azione di gas carboniosi, in carbonato basico bianco. Blache è un francesismo da *blanche*, bianco.
[39] pietre: condoli, ciotoli silicei simili al quarzo.
[40] brasile: DU CANGE 1883-1887 attesta brasile, bresilium, bresillum, Brasilicum lignum, vel coccum infectorium, color ruber in Liber MS. ann. circ. 1400. de Distemperandis color. laudatus a P. Menest. Deriva dalla parola araba che designa questo legno (*Caesalpinia Sapan*), *albakam* o *bacam* o *bresil*; quest'ultima denominazione è nata probabilmente dal contatto degli Arabi con i Portoghesi per i quali *braza* significa rosso. Successivamente il termine ha dato il nome al Brasile, proprio per l'abbondanza di tale pianta.
[41] corno: il termine indica letteralmente corna di animale (prevalentemente bue) che venivano utilizzate per contenere liquidi o polveri. In epoca medioevale il termine prese ad indicare un recipiente o contenitore composto da materiali diversi; 33 panno di seta: attestato in DU CANGE 1883-1887, cendalum, cendatum, tela subserica, vel pannus sericus, Gallis et Hispanis.
[42] zafferano: estratto dagli stimmi essiccati del *Crocus Sativus L.*, appartenente alla famiglia delle Iridacee Crocoidee. Era già usato presso gi 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* mentre l'attuale nome si diffuse nel XIII secolo con l'introduzione del termine arabo *za faran*.
[43] Pezzi: attestato in DU CANGE 1883-1887; pecia, petia, fragmentum, frustum, membrum: nostris Piece. Auctor Mamotrecti 29. Exodi.

una stamigna sottile. Macina con forza il verde rame non tritato per molte ore con quel succo così che si faccia denso. Fatto ciò metti in un vaso di bronzo e poi mescola con aceto di gomma o macina il verde rame per poco tempo sopra una pietra con dell'agresto o con aceto e cola attraverso una stamigna in un vaso di bronzo o in una conca e lascia riposare al sole e poi mescola con aceto e sarà perfetto.
Per distemperare l'azzurro oltremarino. Prendi l'azzurro che si trova oltre le parti
marine e macina con chiara d'uovo o con acqua di gomma arabica e con cerume. Se fa della schiuma che sta in fondo al vaso o nella conca si getti via la schiuma con la chiara ovvero l'acqua di gomma e si lavi due o tre volte con acqua di gomma ovvero con chiara e questo, una volta sedimentato[45], si lavori con acqua chiarissima gommata di gomma chiara e ultramarina e con una goccia di brasile e sarà bello.
In quale modo devi riconoscere l'azzurro ultramarino dall'azzurro italico, ispanico e francese.
L'ultramarino non cambia mai colore quando viene macinato, gli altri in vero cambiano colore e diventano quasi fango e proprio per questo l'azzurro ultramarino è buono.
Nota che se tu metti l'azzurro ultramarino sopra un ferro ardente non viene bruciato. L'italico, l'ispanico e il francese invece sì. E sappi che di frequente vengono trovate pietre di poco conto di un azzurro che è terra. Evitalo.
Sappi che alcune volte viene venduta per azzurro molto buono della terra di color indaco che è simile all'azzurro dalla quale guardati.

[44] Ruta: arbusto sempreverde, alto poco più di mezzo metro; presenta foglie piccole, ovaleggianti e profondamente lobate e fiori di colore giallo tendente al verde. È diffusa nell'Europa meridionale e in Nord Africa; in Italia nasce spontanea in tutte le regioni, tranne che nelle isole – stamigna: attestato in DU CANGE 1883-1887: stamignola, diminut. ab Italico *Stamigna*, Staminea, panni species. Reg. civit. Mutin. ad ann. 1306. apud Murator. tom. 2. Antiq. Ital. med. ævi col. 897. È un tipo di tela fitta e robusta usata come filtro o colino.
[45] Sedimentato: *sentas*, sedersi; *sentàa*, seduto; *sentarse*, sedersi. Il Boccaccio attesta *sentato*, seduto; il Castiglioni *sentare*, sedere; in MONTI 1969, p. 264.

BIBLIOGRAFIA

BINDANI 2007-2008
D. BINDANI, *Fabbricazione dei colori e tecniche artistiche nel manoscritto 1939 (prima metà del XIV secolo) della Biblioteca Statale di Lucca*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Pisa, A.A. 2007/2008.

BRAMS 2003
J. BRAMS, *La riscoperta di Aristotele in Occidente*, Milano 2003.

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

DU CANGE 1883-1887
C. DU CANGE *et alii*, *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*, Niort 1883-1887, consultabile al sito http://ducange.enc.sorbonne.fr/ <ultimo accesso 1 aprile 2016>.

MONTI 1969
P. MONTI, *Vocabolario dei dialetti della città e diocesi di Como*, Bologna 1969.

PASTOUREAU 2008
M. PASTOUREAU, *Nero. Storia di un colore*, Milano 2008.

PIVA 1959
G. PIVA, *Manuale pratico di tecnica pittorica. Enciclopedia-ricettario per tutti gli artisti-pittori-dilettanti-allievi delle accademie e scuole di belle arti*, Milano 1959 (edizione originale 1951).

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

SILVA 1978
R. SILVA, *Chimica tecnica e formule dei colori nel manoscritto lucchese 1939 del secolo XIV*, «Critica d'Arte», 43, nuova serie,1978, pp. 27-43.

THOMPSON 1956
D. V. THOMPSON, *The materials and techniques of medieval painting*, New York 1956 (edizione originale Londra 1936).

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

ABSTRACT

'Color sic fit' è un breve testo sui colori conservato all'interno di una più ampia raccolta di ricette nel ms. 1939 della Biblioteca Statale di Lucca. L'opera appartiene al genere dei cosiddetti 'trattati di rubricatura', anche se mostra alcune caratteristiche *sui generis*. Queste sono probabilmente dovute all'autore, che non doveva essere un professionista nell'ambito della decorazione dei manoscritti, ma piuttosto uno studente o un notaio che impiegava i colori per rubricare scritti di uso privato. I pigmenti sono presentati secondo l'ordine aristotelico (bianco, nero e colori intermedi) e il testo può essere datato tra XII e XIII secolo.

Il contributo propone una nuova trascrizione del testo latino con traduzione italiana, a seguito del pioneristico studio di Romano Silva.

'Color sic fit' is a short text on colours preserved whitin a wider collection of recipes in the ms. 1939 of the Biblioteca Statale in Lucca. The text belongs to the genre of the 'treatises on rubrication', even if it shows some *sui generis* characteristics probably attributable to the author. Perhaps he was not a practitioner in manuscript decoration but rather a student or notary, who used colours for the rubrication of texts of a private use. The pigments are displayed according to the Aristotelian classification (white, black and intermediate colours) and the text could be dated back between the 12th and 13th century.

The paper presents a new transcription of the Latin text with Italian translation, following the pioneering study by Romano Silva.

'De clarea'

1. Introduzione

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

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

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

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

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

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

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

[2] PASQUALETTI 2009.

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

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

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

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

2. Storia del manoscritto

Ricapitoliamo in una breve sintesi compilativa la storia del manoscritto.

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

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

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

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

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

[6] Berna, Biblioteca Municipale, Cod. A 91,17, f. 1r, *Incipit tractatus*; f. 5r *Safrannus*.

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

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

3. Le edizioni del testo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[8] HAGEN 1874; CUISSARD 1901; LOUMYER 1908; THOMPSON 1932; STRAUB 1964; CAFFARO 2004.

[9] ILG 1871-1892.

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

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

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

---

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

[11] In particolare è possibile confrontare il testo delle pp. 50-51 del lavoro di CAFFARO 2004 con quello di STRAUß 1964.

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

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

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

4. Alcune considerazioni linguistiche

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

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

Il termine basso latino sembra provenire per calco da lingue semitiche, come l'arabo *za'farān,* pur essendo documentata nella media grecità la forma ζᾶψρας[21].

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

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

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

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

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

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

17 DU CANGE 1883-1887, VII, p. 265.

18 *Ivi*, p. 508.

19 *DELI* 2008, p. 1844, s.v. Zafferano.

20 DU CANGE 1883-1887, VIII, p. 426.

21 DU CANGE 1883-1887, col. 460 e Appendix col. 77.

22 CAFFARO 2004.

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

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

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

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

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

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

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

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

---

[25] Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. 6749 b.

[26] Londra, British Library, ms. Sloane 1754.

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

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

[29] WEBSTER 1912, s.v.

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

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

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

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

5. Contenuto

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

De clarea	Vari metodi di preparazione	Sciendum est igitur duo esse genera clarearum [...]	f. 1v, r. 31
	Preparazione del flabello	Habeto etiam flabellum in modum [...]	f. 2r, r. 20
	Preparazione dell'albume denaturato	Cum vero paraveris claream [...]	f. 2v, r. 6
	Conservazione del composto nelle stagioni calda e fredda	Si vero calor fuerit canis [...] si vero rigor brumalis [...]	f. 2v, r. 22
	Colori che si utilizzano con la chiara per le lettere	De ista clarea temperatur…	f. 3r, r. 5
Intermezzo		Possum ergo sane redargui quia ad talia vacco [...]	f. 3r, r. 8
(*De litteris faciendis*)	Vari tipi di pergamena	Non omne pargamenum [...] quod pargamenorum genera sunt diversa [...]	f. 3r, r. 13
	Legante al rosso d'uovo e mescolanze di leganti	istius modi temperaturam facies claree [...]	f. 3v, r. 3
	La chiara leggera e varie diluizioni di questo legante	Sciendum igitur est [...] claream levem, vel claream macram [...]	f. 4r, r19
	Preparazione del piano di scrittura e del foglio	Carola etenim sive aliud aliquod instrumentum [...]	f. 4v, r. 12
	Esecuzione delle lettere	Cum igitur formas littera	f. 4v, r. 21
	Lo zafferano	Safrannum quod alio [...]	f. 5r, r. 13

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

[37] «Si vero calor fuerit canis, frigido pone in loco ne siccetur; si vero rigor brumalis, reconde in tiepido ne geletur».

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

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

Conclusione della prima parte		Non solum autem in magnis rebus, verum etiam in minutissimo opere floret ingenium [...]	f. 5r, r. 20

Inizio della seconda parte (de mixtione colorum)		*Nunc… de colorum mixtione aliquid pandere temptabo* [...]	f.5v, r18

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

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

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

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

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

[41] «Quam semper doctior supponit pictoris aliis».

[42] BARONI 1996, pp. 127-128.

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

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

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

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

6. Criteri di edizione

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

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

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

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

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

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

---

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

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

[45] BULATKIN 1954.

[46] Secondo BULATKIN 1954, alla radice del verbo già attestato nel medio greco, starebbe λαμμα con significato di striscia, nastro. Così λαμματίξειν significherebbe appunto «applicare strisce di colore, ombreggiare, sfumare».

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

H: Hagen 1874.
T: Thompson 1932.
C: Caffaro 2004.
add. : addidit
ante corr.: ante correctionem
post corr.: post correctionem
bis scriptum: diplografia
recte: correzione dell'editore
[…]: integrazione dell'editore

7. Trascrizione

De clarea

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

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

[47] clarearum : clararum *C.*
[48] *recte* quassando : *in ms.* cassando.
[49] *recte* artium : *in ms.* arctum.
[50] deligendo : delingendo *H*, *C.*
[51] *recte* glauciata : *in ms.* glauciatia.
[52] *recte* cocleario : *in ms.* clocleario.
[53] *recte* curvato : *in ms.* curvoato.
[54] paveris *ante corr.* : paraveris *post corr.*

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

De ista clarea temperatur[59] vermiculus[60], minium, safrannum, et sanguis draconis, et azorium, et a quibusdam etiam ille color[61] qui dicitur folium.

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

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

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

---

[55] pargameno : pergameno *H*, *C.*
[56] quieto loco et mundo, ut decurere possit parum inclinatam de spuma clareae licor : quieto loco et mundo, parum inclinatam, ut decurrere possit de spuma clarae liquor *T*, *C.*
[57] licor : liquor *C.*
[58] die : diu *C.*
[59] temperatur : temperantur *C.*
[60] vermiculus : vermiculum *C.*
[61] *recte* color : *in ms.* colo.
[62] obediencie : oboedientiae *C.*
[63] benivole : benivolentis *C.*
[64] *post* multorum : *add.* scribo *C.*
[65] *post* cupio : *add.* operam *C.*
[66] pargamenum : pergamenum *C.*
[67] reddetur : reddatur *C.*

alacrius fulget omnis color rubeus. Atque non est ex alia parte adheribilis, sed magis [e]o[68] frangibilis el cadibilis. Idcirco, si assidue de eadem pascitur, ipse, scilicet color, efficietur quasi adeps lucidus, sed caducus. Atque ideo, ubi illuxerit, (f. 4r) una ex altera nutriatur clarea a qua perseveranter in pargameno conglutinabitur.
Scito etiam quod ullus recenter temperatus color non lucet usque dum inpinguatus fuerit clareae pinguedine duobus vel IIII^{or} diebus, quia macer et mortuus est in sua natura. Cum vero claream primitus in colorem inmittis, involve totum et inmove cum ipso liquore colorem, ut sic[69] tota eque pinguescat illa confectio. Cum autem iam incrassatum esse, et lucidum, et filantem in modum glutinis, atque vix exeuntem de penna, colorem videris, iam nimis est pinguis, et oportet te illum cum aqua nutrire, extet illud, quod ad presens dixi. Expedit ut sit[70] tota involuta temperatura illa confectio; sed partem ipsius coloris sine quiescere in fundo vasis illius coloris vel vasculi colorei[71]; et aliam partem move solito more lignulo prescripto. Istud ergo propterea dixi, ut semper omni hora possis ad propriam voluntatem temperare haec sive ut luceant, sive ut nequaquam luceant[72], seu ubi parum, seu ubi nimis luceant, per aquam et claream.
Sciendum igitur est quod multi, ubi viderint fulgere colorem, faciunt claream quandam quam vocant claream levem, vel claream macram, habente[73] medietatem ex aqua mixta cum albumine ovi et insimul[74] verberata. Et quia minus est pinguis ista, propter aquae mistione, bene inde lucidus color qui antea fuerat a fortiore inpinguatus (f. 4v) liquore temperatur. Nonnulli etiam, cum unum opus ex multis coloribus operantur, habent genera claree plura in quibus minus de aqua et maius in illo habetur. Sed tantum valet unus: unum quod conficitur sine aqua quam multa dispariliter aquis temperata; dum stilla aqua una et due vel IIIes seu multo plures claree inmittuntur in quemlibet confectionem; vel, si placet, multe sint ex aqua et pauce de clarea.
Cum membrana vermiculum vel minium inposueris ad formandum[75] capitales litteras, habeto pennam bene fixam; non solum autem ad istum colorem, verum etiam et ad azorium; ad viridem vero colorem minus sit fissa, eo quod tenuiter inponitur.
Carola[76] etenim sive aliud aliquod instrumentum super quod scribitur, non sit oppido[77] arduum. Et si hoc est, quod scriptura quam coloraturus[78] es sit nimis confecta de illa petra que creta dicitur, sicuti an nonnullis scriptoribus solet fieri, expelle eam foras de scriptura feriendo duriter in pargameno; et inde namque albescit omnis color, quin etiam inpedimentum maximum penne facit scribe, ita ut ipsa non possit ire in pargameno. Sed tu parum frica digito locum ipsum ubi fabricaturus es litteram.
Cum igitur formas littera[m], prius penna torta ea, apta summitates illius per girum, ne corrosa videatur; hoc vero peracto, aptabis et ordinabis equaliter colorem per totam litteram, ne sit in uno loco parum et in (f. 5r) alio nimis de colore, vel nimis glareatum, vel parum in ea color. Post haec ad siccandum in equali loco ipsum opus pones.
Si dixeris mihi: 'Unde possum scire an parum an nimis de colore in littera habeatur?'. Dicam tibi, quod ista et alia nonnulla, si animadverteris, potes[79] probare et intelligere potius per temet

[68] eo : *om.* C.
[69] sic : sit *C.*
[70] ut sit : *bis scriptum.*
[71] colorei : colorati *C.*
[72] per aquam et claream : *bis scriptum.*
[73] habente : habentem *C.*
[74] insimul : in similitudinem *C.*
[75] ad formandum : ad formandas *C.*
[76] carola : carta *C.*
[77] *recte* oppido : *in ms.* opido.
[78] *recte* coloraturus : *in ms*. coloturus.
[79] potes : poteris *C.*

ipsum tractantem, quam per me scribentem. Non valentem se existimat artifex in opere etsi ex proprio ingenio nec probat nec intelligit quicquam, tantum modo hoc, quod per alios didicerat. Omnis igitur est inventa intellectaque a scrutantibus hominum sensibus ars, sapientiam hominibus donante Deo per quem omnia constant.
Safrannum quod alio a quibusdam nuncupatur nomine crocus, nullam habet temperaturam aliam nisi sicut invenis illud herbido flore, ita pones in vasculum coloreum[80], atque, desuper clarea pura et forte infusa, parvo intervallo glauciatus fuerit. Sciendum tamen quod quidam, safrannum antequam temperant clarea, in solis vel ignis calore siccant illud, ut ariditate nobiliorem reddat colorem.
Non solum autem in magnis rebus, verum etiam in minutissimo opere floret ingenium, viget intellectus, valet ratio. Omnis etiam letatur terrene actionis[81] artifex audita alicuius novitate ingenii, quia ardenter cupit ad artis perfectionem (f. 5v) attingere. Sed o! quam gemendum atque stupendum est omni viam vite transeunti, quod multos operarios sue professionis a perfectione se retrahentes[82], in quorum numero ego miserrimus sum, sed tamen misericordia Dei sperans sola, eterne ars vite habet. Semper ergo oportet illum ut focus vitiorum fenum consumat, ardere, qui inmaculatum vile sue peragere callem cupit.
Hic est igitur parvissimum ingenium quod interpositis aliis parumper silui. Cum bene temperarum fuerit safrannum, sepe evenit ut, diu remanente ipso in clarea, vertatur in colorem rubeum, eo quod habundat ipsa herba que safrannum[83] dicitur. Ideo tu bene temperationis tempus cape ad colorandum, vel ea hora qua bene temperata est illa confectio, de illa eam remove, ut plus non tinguat temperationem quam necesse est.
Iam Deo mihi opitulante pemecessariam posteris[84] mee qualitate possibilitatis temperandi coloris artem stili officio digessi. Nunc, eo ipso largiente qui posuit intellectum in viscera hominum, de colorum mixtione aliquid pandere temptabo, gratia caritatis et utilitatis requirentibus, quam semper doctior supponit pictoribus aliis. Puris, hoc est non mixtis coloribus, ut mirabiliter mixto strata inferius, superius umbrata colore, pictura sit variata, cum nimis [...] †

8. Traduzione

Sulla chiara d'uovo

Bisogna rendersi conto che ci sono due tipi di chiara, una delle quali è fatta per battitura e l'altra per pressione. Quella fatta per pressione è molto più instabile e (f. 2r) debole del tipo battuto ed è comunque alterata poiché essendo ripetutamente spremuta e filtrata attraverso lana e stoffa, raccoglie impurità dalla mano della persona che la pressa ed è alterata ancora dalla mano quando passa tra le dita del pressatore.
E quelli che vogliono convincersi di questo sperimentandolo, possono provare entrambe le varietà, la chiara battuta e quella compressa; noteranno come sia chiara la prima e torbida la seconda; ora non soffermiamoci a lungo a denigrare o lodare l'una o l'altra, ma parliamo della più utile, che è dono di Dio, Padrone e Dispensatore di tutte le arti.
Sia il colore che la chiara d'uovo, dunque, devono essere maneggiati in modo pulitissimo; né esistono belle cose se non operando con diligenza curando la preparazione.

[80] coloreum : coloratum *C.*
[81] actionis : *bis scriptum.*
[82] *post* retrahentes : *add.* videt *C.*
[83] *recte* safrannum : *in ms.* safrannnum.
[84] posteris : *bis scriptum.*

Ora se tu pensi di operare così, procurati una scodella di legno grande e ben pulita nella quale tu possa sempre preparare la chiara; e non deve essere sporcata da altri usi, ma riservato solo a questo.
Molti, è vero, preparano la chiara in un recipiente di metallo ma, poco capisco perché l'albume diventa verdognolo a causa del rame. In effetti ogni liquido, se rimane a lungo in un recipiente di rame sarà alterato nel colore e privato di parte del suo sapore naturale.
Prepara così una frusta [per sbattere le uova] dall'aspetto particolare: un bastone rotondo di legno flessibile della grandezza di un dito nella parte che fa da gambo; ma l'altra parte, che è come un cerchio, non deve essere sferica ma piatta e abbastanza sottile da essere piegata (f. 2v), con la quale sbatterai l'albume.
In verità, molte persone sbattono l'albume con un cucchiaio o con un piccolo bastone ricurvo alla fine; ma sono in errore perché fino a quando l'albume non è ben sbattuto, il colore non può esservi miscelato correttamente; e con attrezzi come quelli difficilmente viene sbattuto completamente tutto.
Così quando sei pronto per fare la chiara, separa il bianco dell'uovo dal tuorlo; e dopo aver messo il bianco nella scodella sbatti quel bianco dell'uovo fortemente, senza interruzioni con il piccolo bastone descritto prima, fino a quando non diventi una spuma, oppure simile alla neve e aderisca alla scodella, perdendo la forza di scorrere o spostarsi in qualche altra parte, anche se la si rovescia, cioè quando giri il fondo della scodella in alto e l'albume resta sotto.
Comunque devi sapere questo: se tu sbatti e frusti l'albume sette o dieci volte in modo tale che resti attaccato alla conca, come descritto sopra, il risultato sarà migliore. Al contrario sbattere l'albume in modo insufficiente si rivela un tranello per molti: quando è poco montato, diventa praticamente come una colla e quando è mischiato col colore, fa filare quel colore come un filo e il colore è rovinato del tutto; scorre dalla penna di chi scrive con grande difficoltà e quando viene steso sulla pergamena, rende in modo turpe.
Dopo che la chiara è stata sbattuta, metti la scodella in un luogo tranquillo e pulito, lasciandola un poco inclinata in modo tale che il liquido possa dividersi dalla spuma. Naturalmente se il tempo è caldo, mettila in un posto fresco in modo tale che non secchi; o se fa freddo come in inverno proteggila in un posto tiepido così che non geli.
Ora, quando il liquido è stillato e tu hai pulito (f. 3r) frattanto il guscio dell'uovo, versa lo stesso liquido nello stesso guscio. Perché se dovesse restare a lungo nella scodella si deteriorerebbe, specialmente in estate, tanto che, nello spazio di una notte e un giorno, diventa spesso simile a goccia viscosa o secca.
Ma nel suo naturale contenitore si mantiene inalterata.
Con questa chiara è possibile miscelare il cinabro, il minio, lo zafferano, il sangue di drago e l'azzurro e, da alcuni, persino il colore conosciuto come 'folium'.
Posso essere criticato, giustamente, per avere perso tempo a scrivere di argomenti così infantili o inutili; ma Dio Onnipotente può trasformare queste cose in buoni frutti. Egli è mio testimone che non per vanità ma piuttosto come una amichevole risposta alle esigenze di molte persone che (io scrivo) questa opera, che ora desidero portare a termine, con l'aiuto di Dio, al fine di istruire altri.
Non tutte le pergamene richiedono un solo modo di temperamento di colore o chiara, poiché ci sono diversi tipi di pergamene, cioè di vitello, pecora o capra. Ma quando la pergamena di pecora o di vitello è uniforme nel colore cioè tutta bianca, piana e bella come quella delle Fiandre o della Normandia, per esempio, la miscela sopra è adatta. Cioè tu mescoli il cinabro e l'albume come hai trovato prima; e quando l'albume è mischiato nel cinabro e messo immediatamente sulla pergamena, avrà un colore molto bello.
Ma se la pergamena è ruvida e chiazzata, oppure sottile e molto brutta, irregolare nel colore (f. 3v), grigia bianca e nera, come la pergamena di pecora della Burgundia che raramente troviamo colorata bene da qualcuno, prepara la miscela della chiara come segue. Metti il rosso

di un uovo, separato dal bianco, sopra un piatto e aggiungi acqua così che il tuorlo possa perdere la sua densità nell'acqua, e diventi più chiaro, poi sbattilo con la piccola frusta, proprio come con l'albume, fino a che non è tutto sbattuto. Quindi lo filtri attraverso una stoffa di media armatura e aggiungendolo al pigmento rosso lo puoi usare subito. Non credo che tu troverai alcuna pergamena così brutta che, attraverso l'uso di questo tuorlo legante, non risplenderà nel colore e darà l'effetto della porpora più preziosa.
In verità questo legante al tuorlo è una sostanza labile e inseparabile dalla sua schiuma, mentre l'altra che è prodotta durante lo sbattimento dell'albume, lega e resta attaccato alla scodella.
Chiunque aspiri alla maestria in questa professione deve sapere che nessun colore può unirsi al legante del tuorlo d'uovo per molto tempo, e quando lo si vuole brillante è da usare la chiara già ricordata, cioè quella ricavata dall'albume. Questa è la spiegazione: la chiara fatta dal tuorlo dell'uovo è molto più grassa di quella fatta con l'albume, a causa della natura del tuorlo, che è fatto quasi tutto di grasso.
A causa di questa grassezza ogni colore rosso risplende più vivamente ma non è adesivo ed è più instabile e caduco.
D'altro canto se viene ricoperta sempre sopra questo, il colore diventa lucido e splendente ma di breve durata. Così dove dovrebbe splendere (f. 4r), un legante modifica l'altro, per cui si lega solidamente alla pergamena.
Sappi inoltre che ogni colore appena stemperato non risplenderà fino a quando non sarà ingrassato nel grasso della chiara da due a quattro giorni, poiché di natura è magro e spento. Quando tu metti per la prima volta il legante al colore agita il colore e mischialo con il liquido così che l'intera mistura possa essere densa allo stesso modo.
Comunque se tu credi che il colore sia diventato denso e lucente e filamentoso come colla e scorra con difficoltà dalla penna, allora capirai che è troppo grasso e devi aggiungere acqua così che non sia più come l'ho descritto ora. È meglio che l'intera mistura sia coperta con la tempera; lascia che parte del colore vada sul fondo del piatto o del recipiente per il colore, e agita l'altra parte come al solito con la frusta. Ho detto questo perché tu possa sempre avere l'opportunità di miscelare queste cose ogni volta che lo desideri così, che splendano o non splendano per niente. Non splendano abbastanza, o troppo a seconda dell'acqua e della chiara.
Devi sapere che molte persone, quando ottengono il colore lucente, preparano una specie di chiara che chiamano 'chiara lieve' o 'magra' che ha metà volume d'acqua mischiata con l'albume e montata con questo. E poiché è più magra a causa dell'aggiunta di acqua, un colore splendente che è stato precedentemente fatto ingrassare nel liquido forte (f. 4v), è ben temperabile con questa.
Molte persone esperte, quando adoperano vari colori hanno anche diversi tipi di chiara con più o meno acqua dentro. È comunque la stessa cosa averne uno preparato senza acqua e averne molti miscelati con acqua e una minore di chiara. Quando stendi il cinabro o il minio sulla pergamena per le lettere maiuscole, abbi una penna ben appuntita; non solo per questo colore ma anche per il blu mentre per il verde deve essere più piccola perché questi si stende in modo più leggero.
Non sia il piano o qualsiasi altra struttura su cui scrivi troppo inclinata. E se la scrittura che stai per colorare sembra sia stata trattata troppo con quel minerale conosciuto come creta, come è usanza di molto bravi scrittori, rimuovilo dallo scritto battendo sopra la pergamena, perché questo rende ogni colore pallido e ostacola la penna dello scrivano così tanto che non si può muovere sulla pergamena. Quindi sfrega un poco col dito ovunque tu stia per fare una lettera.
E quando disegni una lettera, abbozzala prima con la penna, regola i margini curvi così che non sembri mal eseguita; quindi, quando questo è stato fatto, sistema e stendi il colore sull'intera lettera così che non possa esserci poco colore in un posto (f. 5r) e troppo in un altro; o troppa chiara e troppo poco colore. Poi lascia il lavoro in un posto piano ad asciugare.

Se mi chiedi 'come faccio a sapere quando c'è troppo poco o troppo colore in lettera?' ti risponderò che se tu stai attento, sarai capace di giudicare e capire quest'argomenti e molti altri in modo migliore attraverso la tua esperienza e non attraverso ciò che io scrivo. Non lasciare che alcun artigiano si consideri competente nel suo lavoro se non dimostra e comprende di propria iniziativa almeno tanto quanto ha appreso dagli altri; perché tutta l'arte è nella coscienza della mente umana, in quanto Dio creatore di tutto ha dato l'intelligenza all'uomo.
Il giallo zafferano, che a volte chiamano anche con il nome di croco, richiede, per la sua preparazione, solo che tu lo metta, come lo trovi cioè come fiore di prato, in un recipiente per il colore e che versi sopra esso pura chiara forte che diventerà presto gialla. Dovresti sapere che alcuni prima di miscelare il giallo zafferano alla chiara, lo seccano esponendolo al sole o sul fuoco così che partendo da una condizione secca possa produrre un colore più nobile.
Non solo nelle grandi opere bensì anche nel lavoro più umile fioriscono lo spirito dell'inventore, vive la conoscenza e regna la saggezza. Ogni maestro di un lavoro terreno è contento se sente di qualche novità scoperta da qualche testa fine perché ha il desiderio di raggiungere la perfezione (f. 5v) nella sua arte.
Così ecco una piccola osservazione che io ho proposto per un poco, mentre introducevo altri argomenti. Quando il giallo zafferano viene stemperato, accade spesso che, se rimane nella chiara, diventi un rossastro, dovuto all'eccesso di questa erba, chiamata zafferano.
Quindi devi scegliere il tempo giusto nello stemperare il colore per la pittura; oppure, appena il preparato è stato ben stemperato, togli lo zafferano da questo così che non possa tingere la miscela più di quanto è richiesto.
Per i posteri ho così descritta, con l'aiuto di Dio e di tutte le mie forze, l'arte così importante di temperare i colori nel lavoro di penna. Adesso, grazie a colui che per dono pose l'intelletto tra le risorse degli uomini, voglio cercare di spiegare l' accostamento dei colori, per dono di carità e ad utilità a chi ne ha bisogno, mosso da un senso di dovere come il più esperto ha verso gli altri pittori.
Con colori puri, cioè non mescolati, sia variata la pittura stesa nello strato inferiore, così che questi, mirabilmente accostato a quella ombreggiata nel colore superiore, troppo [...] †

BIBLIOGRAFIA

Banche dati, dizionari, enciclopedie

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

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

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

Studi

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CUISSARD 1901
G. CUISSARD, *Traitè de l'art d'enluminer d'apres un manuscript de Fleury conserve a Berne*, «Bullettin de la Société Archéologique et Historique de l'Orléanais», 12, 1901, pp. 521-526.

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

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

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

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

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

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

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

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

TOLAINI 1995
F. TOLAINI, *Incipit Scripta Colorum. Un trattato contenuto nel ms. 1075 della Biblioteca Statale di Lucca*, «Critica d'Arte», n.s., 3, pp. 54-68 e 4, pp. 47-56.

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

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

ABSTRACT

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

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

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

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

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

Con il termine azzurro oltremare[1] si intende una particolare tinta di blu derivata dalla lavorazione della pietra nota come lapislazzuli.

Come ci viene rammentato da Fabio Frezzato, nelle note di commento all'edizione da lui curata del *Libro dell'arte* del Cennini[2], la pietra proviene dall'Oriente. Lo studioso annota: «Basta leggere la descrizione entusiastica di Cennino per capire l'importanza di questo pigmento nella tavolozza medioevale. La rarità e la difficoltà nell'approvvigionamento, collegati di conseguenza a un costo elevatissimo, ne facevano la pietra di paragone per la resa di un colore simbologicamente legato alla Città Celeste e ai suoi rappresentanti gerarchicamente più vicini all'essenza divina, come Gesù e la Vergine. Era inoltre l'accompagnatore perfetto del fondo oro, abbacinante metafora della *Luce* giovannea nella miniatura e nella pittura su tavola del '300. Come l'oro, era spesso fornito dal committente, che si ripagava, con questa ostentazione di ricchezza, per l'ancora troppo esiguo spazio che gli era riservato in quell'epoca sulla superficie pittorica. Anche l'importanza del pittore aveva il suo peso e non a tutti era riconosciuta la dignità artistica per poterlo richiedere al committente. Il blu oltremare è rimasto a lungo un 'oggetto' enigmatico, se è vero che la struttura cristallina della lazurite, il suo componente caratterizzante, è stata chiarita solo nel 1935, mentre la produzione per sintesi era già conosciuta dal 1828 e la sua struttura chimica dal 1806. Comunque, al di là della reputazione leggendaria di questo pigmento, se si abbandona la lente d'ingrandimento storico-letteraria sull'argomento, si può osservare che, in Occidente, il suo uso fu circoscritto all'area italiana nei secoli che vanno dal XIV al XVI, mentre in età greca e romana, a dispetto delle descrizioni degli autori classici, era il blu egiziano a fare la parte del leone fra i pigmenti blu. La materia prima, cioè il lapislazzuli, era importato dal Badakshan, una regione dell'Afghanistan[3] e il centro di smistamento più importante era Venezia, secondo la testimonianza di Nicholas Hilliard, miniaturista inglese del Seicento»[4].

Frezzato inoltre precisa: «La provenienza da un paese così lontano giustificava l'aggettivo 'oltremarino', in contrasto con "citramarino", usato per l'azzurite»[5].

Sandro Baroni, all'interno di un suo recente contributo sui colori[6], collega la parola oltremare ai Regni d'Oltremare, ovvero i regni crociati, così com'erano denominati all'epoca, poiché le rotte commerciali verso l'Oriente sono passate anche attraverso questi luoghi[7].

Per quanto ci è noto dalle evidenze archeologiche, infatti, a conferma del discorso di Frezzato, abbiamo, ancora per tutta l'epoca tardoantica e altomedioevale, frammenti di recupero di questa pietra, ad esempio nella pavimentazione di S. Giulio d'Orta o a

[1] Si prendono qui in esame le sole trattazioni circa l'azzurro oltremarino e non quelle riguardanti altri colori, e ciò per due ordini di motivi, a nostro avviso difficilmente scindibili tra loro: uno di carattere testuale, un secondo, potremmo dire più generalmente, culturale.

[2] CENNINI/FREZZATO 2003.

[3] Qui Frezzato rimanda al cap. 46 del *Milione* di Marco Polo.

[4] CENNINI/FREZZATO 2003. pp. 241-242.

[5] *Ivi*, p. 242.

[6] BARONI 2012, pp. 16-17.

[7] Nello specifico, e come riporteremo ancora nel corpo del testo, lo studioso cita l'espressione 'azzurro di Acri', già reperibile nel duecentesco *Livro de como se fazem as cores* (Parma, Biblioteca Palatina, ms. 1959), come prova di una nomenclatura della pietra legata alle sue vie commerciali. Per completezza, e ringraziando Paola Travaglio per la segnalazione, aggiungiamo come recentemente in un saggio di uno studioso spagnolo si possa leggere invece l'interpretazione che vuole acre quale aggettivo latino per 'intenso, forte', che però ci sembra debole: CORDOBA DE LA LLAVE 2005, nota 30, p. 24.

Castelseprio[8], che testimoniano come il materiale sia ancora disponibile, se non di prima mano, almeno di recupero. Il discorso si fa più complesso per l'epoca successiva, come vedremo: è qui che giocano un ruolo non da poco i mercanti veneziani, che hanno a lungo battuto le vie di commercio con l'Oriente non solo crociato, ma anche arabo[9], nel rimettere in circolazione in Occidente la materia prima da cui ricavare il prezioso pigmento. È fondamentale rifarsi al quadro storico generale, perché esso aiuta nella datazione e nella corretta collocazione dei testi stessi che si andranno a prendere in esame; e, a premessa del problema cronologico e di provenienza delle trattazioni, citiamo nuovamente Sandro Baroni: «Anche i pigmenti e i materiali nominati nel testo, e l'eventuale introduzione di particolari procedimenti di purificazione o di valorizzazione dei colori, sono fondamentali per stabilire epoca e aree di elaborazione dell'opera. Ciò naturalmente in associazione a tutti quegli elementi linguistici e di lessico e a eventuali altri elementi che concorrono a una complessiva valutazione del testo. Ad esempio, tutti i casi in cui tonalità azzurre non sono menzionate, o lo sono in maniera laconica e defilata rispetto alla gerarchia cromatica adottata[10], appartengono, con grande probabilità, all'Alto Medioevo, in cui il colore azzurro non è al centro degli interessi e della disponibilità merceologica atta all'ottenimento di composti stabili. Nell'uso, il lapislazzuli è praticamente sconosciuto prima delle Crociate e della formazione dei regni cristiani d'Oriente. Il materiale è noto letterariamente, ma rarissimo. In modo analogo, anteriormente al 1240 circa, momento della scoperta delle giaciture di minerali di rame in Sassonia, che diede origine al nome 'azzurro della Magna', le rare menzioni dell'azzurite la vedono come 'azzurro nostrano' (*Liber colorum secundum magistrum Bernardum*)[11], 'azzurro toscano' (*Scripta colorum*) o 'azzurro italico'. Solo a partire dalla metà del XIII secolo il nome 'azzurro della Magna' ebbe un reale significato, e diventò consistente, dopo le Crociate e la formazione dei Regni d'Oriente, anche l'importazione di lapislazzuli. A dimostrazione di questo stanno le prime nomenclature date al lapislazzuli, giunto attraverso le nuove vie commerciali: questo, infatti, viene denominato, proprio in un testo duecentesco come quello del *Livro de como se fazen as cores* […], 'azzurro di Acri'»[12]. Ricordiamo brevemente come il testo ricopiato nel ms. della Biblioteca Palatina, pur quattrocentesco nel testimone, porti la data 1262.

Insistiamo ancora su questo scambio Oriente-Occidente, se riflettiamo sul termine stesso: Lapis lazuli, dove la seconda parola, che darà vita al nostro azzurro, è di derivazione araba, provenendo dal persiano *lazward*, come già indicava Franco Brunello negli apparati all'edizione da lui approntata del *De arte illuminandi*[13].

All'interno di questo quadro di contesto, cerchiamo ora di dare conto dell'importanza del pigmento in oggetto in relazione all'analisi dei testi, come dicevamo all'inizio. Rifacendoci alla catalogazione delle forme testuali attraverso cui son arrivate fino a noi le ricette dei colori, avanzata da Baroni[14], e ribadita assieme a Paola Travaglio nell'introduzione metodologica a questo volume, che suddivide la trattatistica in trattati di rubricatura, di miniatura, trattati

[8] In entrambi i casi i piccoli reperti sono esposti nei relativi musei archeologici locali. Nel primo caso si tratta di piccole tessere da mosaico pavimentale databili al IV secolo, nel secondo di un grano di collana di difficile datazione.

[9] Interessante è il fatto che nel testo *Ad faciendum azurrum et cognoscendum locum ubi nascitur* che citeremo oltre, vi sia un'indicazione relativa ai valori ponderali del mercato di Cipro, ove i veneziani hanno avuto una base mercantile, anche oltre la caduta dei Regni d'Oltremare. Notiamo come spesso, nelle trattazioni di cui ci occupiamo qui, il prezzo della pietra, o di vendita del pigmento, venga indicato in rapporto al mercato di Venezia.

[10] Si veda in proposito quanto scrive PASTOUREAU 2002 in particolare nei primi due capitoli.

[11] Rimando al contributo di Paola Travaglio, *Il 'Liber colorum secundum magistrum Bernardum': un trattato duecentesco di miniatura*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

[12] BARONI 2012, p. 16.

[13] *DE ARTE ILLUMINANDI*/BRUNELLO 1992, p. 206.

[14] BARONI 2012, pp. 12-13. Si vedano anche le considerazioni di TOLAINI 2006.

composti di miniatura e rubricatura, trattazioni per un solo colore, tavole di mescolanza e altri, presentiamo qui diversi testi che contengono, quali trattazioni autonome, del tipo relativo a un solo colore, poi incorporate in trattati più articolati, alcuni testi relativi all'azzurro oltremare e alla sua lavorazione[15].

Si tratta innanzitutto di testi di derivazione latina: sembra infatti che esistano delle prime trattazioni in lingua latina su come lavorare il lapislazzuli, alle quali fanno seguito dei volgarizzamenti. Come scrive Paola Travaglio: «Attraverso la vicenda delle trattazioni sull'azzurro oltremare possiamo vedere all'origine testi isolati, relativamente brevi e destinati, in una successiva fase, a essere raccolti in episodi di ricettari tematici; da queste raccolte tematiche è verosimile ritenere che in buona parte discendano, in un terzo momento, le numerose fusioni o i volgarizzamenti che accorpano anche trattati in lingue differenti, redatti in funzione di un nuovo testo breve, caratterizzato però da nuovi interessi e modalità di comunicazione. In questo si può quindi cogliere il valore anche di singoli ricettari compilativi, che spesso furono la base per ulteriori, successive produzioni d'autore»[16]. «In pratica, da molti testi di medesimo argomento tecnico si fecero delle raccolte, in cui questi erano tra loro accostati, e da queste raccolte, in un momento successivo, si rifecero singoli testi di unico argomento»[17]. È da notare che quanto nel manoscritto analizzato da Travaglio, il ms. Cl.II.147 della Biblioteca Ariostea di Ferrara, può divenire visibile e dimostrato, è possibile soltanto dopo la formazione dei ricettari tematici e quindi sostanzialmente posteriormente al XV secolo, periodo di maggiore diffusione di questo genere di raccolte[18]. Quanto detto vale in particolare in direzione della cosiddetta 'letteratura a stampa dei segreti'[19], che prenderà avvio nel secolo seguente e che utilizza frequentemente meccanismi di questo genere.

Nelle pagine qui a seguito si pubblicano alcuni saggi relativi a trattazioni sull'azzurro oltremare, che divulgano per la prima volta ricette e porzioni di manoscritti finora inediti. Cerchiamo di ordinarli da punto di vista cronologico, per quanto possibile.

Se in principio vanno considerati i testi in lingua latina, la lingua franca dell'epoca, che solo in secondo momento vengono volgarizzati, dobbiamo forse anteporre il brano *Pastellus fit isto modo*, contenuto ai ff. 24r-25r del ms. Canonici Misc. 128 della Bodleian Library di Oxford, pubblicato a cura della scrivente[20]. Si tratta di un brano, che segue altre ricette sul modo di ottenere l'azzurro[21], e che per noi riveste importanza poiché offre una spiegazione del metodo di lavorazione del lapislazzuli tramite pastello[22], ossia una tecnica di estrazione del colore dalla pietra che si sviluppa solo nel XIII secolo. C'è qualcosa, infatti, che ci consente di datare almeno l'origine di questi trattati: la modalità di raffinazione della pietra. Inizialmente la pietra

15 Baroni definisce le trattazioni per un solo colore «testi, solitamente di breve o media estensione, contenenti procedimenti che descrivono la preparazione di un singolo pigmento, raro o prezioso, generalmente di colore azzurro. Anche l'ampia e rapida diffusione di procedimenti relativi all'approntamento della porporina appartiene allo stesso genere, forse come originale estratto da qualche traduzione di testi dell'alchimia araba» (BARONI 2012, p. 18).

16 Paola Travaglio, *'Ad faciendum azurrum': alcuni esempi di trattazioni sull'azzurro oltremare nel Ricettario dello Pseudo-Savonarola*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

17 *Ibidem*.

18 Lo stesso manoscritto che Travaglio in parte pubblica, il ms. Cl.II.147 della Biblioteca Ariostea di Ferrara, è definito dalla stessa studiosa un ricettario tematico.

19 EAMON 1994.

20 Si veda il contributo *'Pastellus fit isto modo': una trattazione legata all'azzurro oltremare*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

21 Che ci si riserva di pubblicare in un secondo momento.

22 Questo tipo di lavorazione si evince dal testo che si pubblica nel saggio relativo. Si vogliono inoltre indicare qui una serie di studi scientifici dedicati in particolar modo ai metodi di indagine fisica sul pigmento in opere d'arte; per molti di questi titoli ringrazio Austin Nevin del Politecnico di Milano, che me li ha segnalati: FAVARO–GUASTONI *ET ALII* 2012; MURALHAA–BURGIO–CLARK 2012; OSTICIOLI–MENDES *ET ALII* 2009; SCHMIDT–WALTON– TRENTELMAN 2009; SMITH–KLINSHAW 2009; COLOMBAN 2003; BICCHIERI–NARDONE *ET ALII* 2001; CLARK– GIBBS 1998.

viene semplicemente macinata e poi trattata con della liscivia, a volte viene anche trattata termicamente, al fine di essere macinata meglio. Se la si macinasse soltanto, il risultato sarebbe un azzurro troppo lieve e grigiastro, a causa delle impurità delle pietra (carbonato di calcio, solfosali, feldspati). La liscivia era un modo primitivo, unita alle decantazioni che ne dovevano seguire, per ridurre le impurità. Il sistema più efficace, ossia formare un pastello, una pasta di cera e resina, nella quale viene incorporata la polvere di oltremare, permette una purificazione maggiore; questo metodo resta in uso dal Duecento fino all'Ottocento[23].

Il ms. Canonici Misc. 128 è stato descritto da ultimo[24] da Travaglio, all'interno di un saggio dedicato nello specifico a una sua porzione, il *De fenestris*[25]: deve il suo nome al fatto di provenire dalla collezione di manoscritti messa insieme dal gesuita veneziano Matteo Luigi Canonici (1727-1805); esso comprende materiali diversi che scalano tra XII e XVI secolo, periodo, quest'ultimo, a cui risale la sua compilazione. Il manoscritto propone innanzitutto le ricette per colori di Maestro Bernardo[26], che sono anteriori, e in cui infatti non c'è traccia della descrizione del procedimento per pastello, ma solo per liscivia, e dove inoltre «l'azzurro non è particolarmente caratterizzato e […] appare denominato come *nostranum*, a riprova di una nomenclatura merceologica anteriore sia alla larga diffusione dell'azzurrite, che solo intorno al 1250 comparirà con il nome di azzurro della Magna (o azzuro d'Alemania, teutonico, oltremontano, …), sia alla consistente importazione di lapislazzuli, che avviene solo dopo le Crociate»[27]. E questo in linea con quanto citato più sopra da Baroni.

Il testo del *Pastellus* si situa quindi nel momento – dal XIII secolo – in cui la rinnovata disponibilità di un materiale fa sì che la gamma cromatica occidentale torni ad allargarsi e a comprendere il blu[28], generando il bisogno di capacità artigiane di lavorazione della materia prima stessa, che comportano la loro annotazione scritta. Per dare dignità di testo letterario a queste note si ricorre nuovamente al modello tardoantico, e al latino, peraltro la lingua internazionale del momento: e questo anche in ragione del passaggio precedente alla sua lavorazione, ossia il commercio della pietra lapislazzuli. I mercanti, veneziani soprattutto, la commerciano attraverso paesi diversi, e la rivendono a genti diverse: il latino è la soluzione.

Abbiamo inoltre accennato al tema della lunga fortuna nei secoli del colore blu oltremare, perciò diviene necessario continuare a tramandare il sapere pratico circa la lavorazione per l'ottenimento di questo pigmento: a un certo momento, successivo al XIII secolo, il testo del *Pastellus* viene volgarizzato. Un esempio suggestivo in questo senso si rintraccia nel ms. XXI B 32, Biblioteca Comunale Laudense, Lodi: *A fare l'azurro oltramarino vero e perfecto ad ogni paranghone*, inedito, perché studiato da Silvia Granata nella sua tesi di laurea non pubblicata, databile tra il Quattro e il Cinquecento[29]. Quest'ultima trattazione, prodotta in ambito gesuato, è importante perché verrà poi di fatto incorporata nel *Libro de' Secreti* di Padre Alessio Piemontese, un'opera che, con le sue venticinque edizioni in cinquant'anni nel corso del Cinquecento, ha avuto una diffusione universale e che salda la letteratura dei segreti al

[23] CENNINI/FREZZATO 2003, pp. 242-243.
[24] Precedente è infatti il saggio di SECCARONI 2010.
[25] TRAVAGLIO 2012.
[26] Si veda anche TRAVAGLIO 2008 e, della stessa autrice, *Il 'Liber colorum secundum magistrum Bernardum': un trattato duecentesco di miniatura*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».
[27] *Ivi*, nota 32.
[28] Questo grazie anche al fatto che, tramite le medesime rotte commerciali, arriva anche il blu ricavato dall'indaco.
[29] GRANATA 2005-2006. Si propone qui una suggestione perché il testo del pastello, come si vedrà nel saggio in questo volume, viene riecheggiato in passaggi diversi del manoscritto, e non semplicemente trascritto in quanto tale: si vuole qui avanzare una prima ipotesi di ricostruzione dei passaggi da latino a volgare, senza pretesa di completezza. Ancora tanti manoscritti attendono di essere editi per avere, infatti, il quadro globale della situazione. Inoltre, il testo della Laudense è ben più articolato, perché dà conto di diversi tipi di pastello: da un primo procedimento, si deve essere passati per via sperimentale a scoprirne altri (il pastello forte, quello delicato, quello specificatamente utilizzato dai Gesuati), via via annotati nelle trattazioni, a loro volta sempre più lunghe rispetto al nostro testo di partenza.

mondo precedente, quello dei ricettari[30]. In altre parole, i segreti non sono che dei ricettari a stampa, fatti a modo di prontuario. I libri dei segreti nascono ai primi del Cinquecento con la diffusione della stampa. Nel Medioevo, lo ripeteremo, sembra che la circolazione dei quaterni che contengono le trattazioni sull'oltremare sia legata agli ordini religiosi[31]: abbiamo citato i Gesuati, ma prima e dopo altri appartenenti a ordini diversi intervengono nella raccolta di testi sul procedimento.

Il ricettario studiato da Travaglio, il già citato ms. Cl.II.147 della Biblioteca Ariostea di Ferrara del XVI secolo, contiene, anch'essi ricopiati da fonti precedenti, due testi sull'azzurro, uno in latino e uno in volgare, il primo dei quali verrà riproposto nel ms. 525 della Wellcome Library di Londra, che a sua volta si data al XVI secolo[32].

La sola ricetta in volgare del manoscritto ferrarese, *Modo di far azuro oltramarino*, deriva, secondo Travaglio, dalla stessa fonte da cui attinge frate Baffo (ms. 1246, Biblioteca Riccardiana, Firenze), mentre la sola ricetta in latino darà vita al volgarizzamento contenuto nel ms. 2861, il cosiddetto *Manoscritto Bolognese* studiato da Federica Ferla[33].

Un ulteriore esempio di trattazione su un colore solo in volgare, nonché ulteriore esempio di volgarizzamento del *Pastellus*, è quello studiato da Marika Minciullo e contenuto nel ms. Palatino 857 della Biblioteca Nazionale di Firenze, alle carte 44v-49r: lì è conservata la trascrizione di un testo dal titolo *A far azuro oltremarino* che si presenta isolato e ben definito in mezzo a prescrizioni di tipo medicinale, cosmetico, con aggiunta di alcune interessanti notazioni per fare il pastello e altre ricette per inchiostri. Il codice, di provenienza quindi granducale, era precedentemente collocato presso il Museo di storia naturale, dove era stato etichettato non a caso come *Segreti diversi*. Minciullo sottolinea come per la porpora, l'oro e appunto l'azzurro oltremare non si possa parlare di semplice ricetta, essendo lo spazio loro dedicato nelle raccolte miscellanee di maggiore estensione, e dedicato al singolo colore, e non a più pigmenti insieme. Il fatto che il pigmento sia di nuovo reperibile in commercio, e dato il costo lo si debba acquistare senza rimanere vittime di frodi e adulterazioni all'acquisto[34], fa sì che si rinverdisca una tradizione testuale precedente: anche Minciullo pone alla base di questi volgarizzamenti dei più antichi testi latini. La tipologia di tali testi prevede che essi non siano scanditi in ricette, bensì al massimo in capitoli (nelle forme più tarde ed elaborate), e sembrano in alcune parti riecheggiare la forma testuale del libro di mercatura[35], comprendendo inoltre anche saggi di varia natura funzionali alla verifica qualitativa del prodotto.

Il codice Palatino 857 è quasi certamente opera di ambiente gesuato, come scrive la giovane studiosa, ed è leggermente più tardo, considerando che presenta un riferimento

[30] Su Alessio Piemontese si veda EAMON 1994, p. 212 e sgg.

[31] Non si pensi alla biblioteca del convento, però: essendo testi scritti su quaterni, vanno collocati più verosimilmente nei laboratori del convento, e poi ricopiati in grandi raccolte da chi, non necessariamente un artigiano, ma una persona colta, che conosce il latino, e che ha curiosità verso un sapere pratico che non vuole vada disperso (si legga anche il contributo di Paola Travaglio, *'Ad faciendum azurrum': alcuni esempi di trattazioni sull'azzurro oltremare nel Ricettario dello Pseudo-Savonarola*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte»): nascono così molti manoscritti qui presentati, omogenei per grafia, che assemblano, come ricettari tematici, una grande massa di nozioni precedenti. E questo sistema, come si vede, va anche al di là dell'esclusivo mondo della bottega dell'artista, che spesso riceveva dal committente il pigmento già fatto, lavorato da altre figure e non certo dai suoi propri garzoni, ovviamente in ragione del suo costo, come accennato all'inizio.

[32] In proposito si veda l'inedita tesi di laurea di BIAGI 2013-2014.

[33] FERLA 2005-2006.

[34] In questo riecheggiando i trattati di mercatura, soprattutto BALDUCCI PEGOLOTTI 1936.

[35] Fra' Luca Pacioli, come si legge in CIPOLLA 1994 pp. 185-186, diede alle stampe nel 1494 un trattato sulla contabilità d'azienda (*Summa de Arithmetica*) – la contabilità a partita doppia si era sviluppata nel XIII secolo in Toscana – ed era francescano come il frate Bernardino da Feltre, che diede origine all'istituzione del Monte di Pietà, sorta di pratica bancaria che viene messa in relazione con i templari, visti come precursori del sistema. E con l'ordine dei templari siamo di nuovo oltremare.

all'adulterazione tramite macinazione di smalto blu, che viene prodotto non prima della metà del XV secolo.

Infine, citati a loro volta nei saggi di Travaglio e Minciullo, compaiono altri manoscritti con testi da porre a confronto e che qui andrebbero perciò considerati: rimando ai loro saggi per le citazioni.

Quindi, per concludere, da prototipi di testi autonomi latini, quali il *Pastellus*, si arriva a diversi volgarizzamenti che passano spesso attraverso la mediazione dell'ordine gesuato, fino a confluire poi nella produzione dei libri dei segreti.

La mediazione degli ordini religiosi sembra perciò fondamentale, forse perché, si avanza cautamente l'ipotesi, coinvolti nella produzione del pigmento[36], garantendone peraltro la qualità. Il frate Domenico Baffo sopra citato appartiene all'ordine carmelitano[37], ma ancora prima ci sono dei forti legami tra i nostri testi e un altro ordine, quello francescano, all'interno del quale avevano peso le ricerche alchemiche, in linea con lo studio complessivo della natura che i filosofi al suo interno portavano avanti. Infatti, un'ultima domanda vogliamo porre, in conclusione: qual è la possibile fonte per il nostro stesso *Pastellus*? Ricorriamo ancora una volta agli studi di Paola Travaglio, e al ms. Cl.II.147 (*Ricettario dello Pseudo-Savonarola*), dove, ai ff. 130v-131r, si trova il breve testo che riproduciamo qui di seguito.

Si tratta di una nota ascrivibile alla rilevante ma ancora non perfettamente conosciuta figura di Paolo da Taranto[38], *lector* dello studio di Assisi alla fine del XIII secolo, ossia in quel delicato momento in cui all'interno dell'ordine francescano iniziano a levarsi condanne verso gli esponenti maggiormente legati alla pratica dell'alchimia. Paolo proviene da Taranto, ossia da un territorio dove fino a poco prima ha dominato Federico II, imperatore coltissimo, affascinato dalla cultura araba, e, per inciso, protettore di Michele Scoto, filosofo e alchimista, che presso la corte ha operato, autore di opere in cui evidente è l'eco di testi arabi e dove, si noti, compare una delle primissime attestazione del pastello[39].

Paolo, come lo Scoto, è un alchimista: a lungo gli sono state ascritte (e la questione è ancora controversa) opere del cosiddetto pseudo Geber[40], autore che prende le mosse dalla figura di Giabir ibn Hayyan, alchimista arabo IX secolo, ma certamente Paolo da Taranto è autore della *Theorica e pratica*, testo filosofico e alchemico di sintesi del sapere occidentale (con

[36] E perché forse non anche nel loro commercio? Un loro coinvolgimento, a lato dei mercanti veri e propri, avrebbe permesso di evitare il pagamento di tasse e balzelli che avrebbero fatto lievitare ulteriormente il prezzo di una pietra già molto cara, e il peso peraltro viene a volte indicato in libbre: una quantità dal costo forse poco sostenibile per un singolo mercante. L'idea viene dalla considerazione, ad esempio, che un manoscritto come quello conservato alla Laudense, per esempio, sembra essere stato realizzato in zona di confine a cavallo dell'Adda. BARONI 2012 p. 19, afferma: «Queste trattazioni trovarono ampia diffusione in ambienti mercantili e commerciali, presso gli speziali e presso quegli ordini religiosi che della lavorazione della lazulite fecero grande fonte di reddito, quale ad esempio quello dei Gesuati»; e ancora a p. 22: «i trattati di un solo colore […] possono anche essere destinati specificatamente a quelle figure di trasformatori che predispongono in generale l'approntamento dei materiali, i *procuratores* di alcuni ordini monastici e i loro collaboratori». Ribadiamo inoltre, in linea con quanto evidenziato da Marika Minciullo nel conributo *A far azurro oltramarino: una trattazione sull'oltremare nei 'Segreti diversi' (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Palatino 857)*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte», che le notazioni comprendono spesso indicazioni per ovviare a frodi, segno che il destinatario della trattazione è più un mercante che acquista e commercia il prodotto, che non un pittore che ne usa il colore estratto. Non a caso queste trattazioni sul blu seguono spesso il processo di lavorazione: riconoscere la pietra, come estrarla, come conservarla (ad esempio in borsa di cuoio).

[37] Per il riferimento a un altro noto personaggio, Guglielmo Sedacer, rimando a Paola Travaglio, *Il 'Liber colorum secundum magistrum Bernardum': un trattato duecentesco di miniatura*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

[38] Si veda PEREIRA 2012, pp. 142-185.

[39] Secondo THOMPSON 1956, pp. 146-147, tra le prime attestazioni dell'utilizzo del pastello si può citare anche un trattato (contenuto in due manoscritti inglesi, il ms. 342 del Fondo Sloane e il ms. 181 del Caius College di Cambridge) attribuito a Michele Scoto: anche su questo testo ci si riserva di tornare in una futura pubblicazione.

[40] In particolare la *Summa perfectionis magisterii*, ma anche il *Liber de investigazione magisterii.*

riferimenti a Ruggero Bacone e Raimondo Lullo) e del sapere orientale, in cui si parla anche della preparazione dei colori e delle gemme artificiali, testo che comunque utilizza tra le sue fonti proprio i testi attribuiti a Geber, nonché un altro testo in rapporto alle dottrine del medico arabo al-Razi[41].

Con Michele Scoto e Paolo da Taranto ci troviamo nel cuore della Alchimia di secondo Duecento. In particolare queste due figure sono note anche per l'intensa attività di traduzione di testi scientifici in arabo e per la relativa mediazione culturale. Le loro sono le prime descrizioni della raffinazione dell'oltremare mediante il pastello. Occorre però operare una sottile distinzione. Non si tratta in entrambi i casi di testi autonomi e finalizzati alla produzione del colore oltremare. Si tratta di opere alchemiche che all'interno di un particolare quadro culturale diffondono, tra altre tante cose, anche il nostro procedimento. Di qui verranno successivamente elaborati i testi specifici, esplicitamente dedicati alla lavorazione del lapislazzuli che entrano nella specificità della letteratura di tecniche delle arti. Questi saranno il più delle volte trattazioni autonome che certamente pur nella descrizione di una esperienza pratica, hanno utilizzato le informazioni filtrate dalle fonti alchemiche o da relativi estratti, in una direzione particolare pertinente e finalizzata alla produzione artistica. Chiudiamo notando, perciò, che a provenire dall'oriente non è solo la pietra, ma forse pure l'indicazione, la ricetta della sua lavorazione, attraverso fonti alchemiche arabe tradotte nel XIII secolo.

Ma veniamo alla presentazione del breve testo ricondotto fin dal titolo alla *doctrina* del nostro Paolo, francescano e *lector* ad Assisi. Ciò che di seguito si propone ha tutte le caratteristiche di un estratto: non può essere considerato già una trattazione per colore solo, dotata di autonomia. Lo si può definire una nota, un testo che diverrà poi autonomo solo nel momento in cui lasciando alcune caratteristiche testuali legate al contesto originario, divenga un testo finalizzato e per assumere solitamente la costruzione tipica di una ricetta o di una narrazione del procedimento. In particolare, si vuole far notare come la nota alterni costruzioni impersonali ad imperativi alla seconda persona; inoltre, *sumatur*, così come *proiciatur*, sono termini nella forma passiva, insoliti per una ricetta vera e propria, anzi, il secondo termine rimanda esplicitamente all'ambito alchemico. Anche l'uso del numero 12 è puramente simbolico, che non legato alla registrazione di una pratica reale: la divisione duodecimale frequente in ambito alchemico è sempre aulica perché antica.

Rispetto alle ricette tradizionali, l'autore aggiunge un'operazione ulteriore: il secondo lavaggio con diversi tipi di liscivia o con un legante da tempera grassa. È questo, probabilmente segno di una qualche insicurezza, il procedimento non sembra destinato a migliorare ciò che si è già ottenuto con il pastillo. Forse riassume sistemi tradizionali in uso prima della introduzione del nuovo procedimento, alla fine infatti non vi è risciacquo. Come detto, spesso i testi registrano diverse opzioni d'uso, che per tradizione si sono sperimentate nel corso del tempo. A volte assommandole con meccanismi di inerzia, simili a quelli narrati da Primo Levi e rammentati da Baroni nella prima edizione de *Il colore nel Medioevo*[42], a Lucca. Solo con il tempo, note come queste, perdono le inerzie e si stabilizzano e confrontandosi con la produzione pratica e l'uso e si trasformeranno in testi autonomi fissando e cristallizzando il procedimento.

1. Criteri di edizione

Di seguito si propongono la trascrizione e traduzione italiana della prescrizione *Ad faciendum azurum de lapide lazuli secundum doctrinam fratis Pauli ordinis minorum in Asisio* conservata ai ff. 130v-131r del ms. Cl.II.147 della Biblioteca Ariostea di Ferrara. La trascrizione è stata

[41] Il *Liber secretorum de voce Bubacaris*. Qui si sposano in pieno le proposte attributive avanzate da PEREIRA 2012.
[42] BARONI 1996, p. 117.

condotta a partire dalla riproduzione del manoscritto. La numerazione relativa alle carte, indicata tra parentesi tonde, è di chi scrive.

Per rendere più agevole la lettura e la comprensione del testo, ci si è limitati ai seguenti interventi:

- scioglimento delle abbreviature;
- uso delle lettere maiuscole e minuscole secondo l'uso moderno;
- inserimento della punteggiatura secondo l'uso moderno;
- inserimento di accenti e apostrofi secondo l'uso moderno;
- divisione delle parole secondo l'uso moderno
- eventuali integrazioni dell'editore segnalate tra parentesi quadre […].

2. Trascrizione e traduzione

(f. 130v)
Ad faciendum azurum de lapide lazuli secundum doctrinam fratis Pauli ordinis minorum in Asisio. Sumatur lapis lazuli et duobus diebus et noctibus assetur in furno panis et trita in mortario et cribra sutilissime et ad modum coloris ducatur in marmore vel porfido cum partibus XII liscivii cineris vitis et mediae huius duodecim salis communis, et dimittatur sic per diem unam vel duos. Deinde terratur cum eodem liscivio et disicetur. Post modum ponatur in aliqua teste de mesticae et aliquantulum superiaces ita quod ungatur solum dimitatur liquifieri ad prunas. Deinde tantundem de pice greca purgata et cum dicto mastice misceatur cum aliquantulo termentinae et in catino lapideo [vel] vitreato fortiter misceatur cum baculo. Deinde proiciatur supra dictam pulverem lazuli et misceatur fortiter et fiat pastillus cum manibus. Deinde ponatur in catino aquae calidae clarae competenter et baculo fortiter misceatur, quia depurabitur lazurum. Et hoc fiat iterum quousque bene videris depuratum et desicetur. Deinde cum liscivio eodem, vel cum capitello, vel cum melle et cum vitellis ovorum, vino rubro, guma (f. 131r) arabica, vel cum fece vini conbusta redacta in liscivio buliatur, donec omnis feculentia recedat ab eo, et dimitatur ad solem vel serenum et habebis azurum.

A fare l'azzurro dal lapislazzuli, secondo l'insegnamento di fra Paolo, dell'ordine dei minori in Assisi. Si prenda il lapislazzuli e lo si scaldi nel forno del pane per due giorni e due notti e tritalo nel mortaio e setaccia sottilissimamente e come si fa per il colore sia trattato allo stesso modo sul marmo o porfido con 12 parti di liscivia di cenere di vite e la metà di un dodicesimo di sale comune, e lo si lasci così per un giorno o due. Poi sia macinato con quella stessa liscivia e lo si lasci seccare. Poi allo stesso modo si ponga in qualche padella del mastice e per un po' sopraggiaccia così che trasudi da solo e sia fatto sciogliere sulle braci. Quindi a questo punto venga mescolata della pece greca purgata col detto mastice e con altrettanto di trementina e in un catino di pietra o invetriato il tutto venga mescolato con energia mediante un bastone. Quindi [questo impasto] sia proiettato sopra la detta polvere di lapislazzuli e sia mescolato con forza e se ne faccia un pastello con le mani. A questo punto sia posto in un catino capace di contenerlo con acqua calda e chiara e con il bastone sia mescolato energicamente, affinché l'azzurro venga depurato. E questo si faccia fino a quando lo vedrai ben depurato e lo si lasci seccare. Quindi con la medesima liscivia, o con la liscivia capitello, o con del miele e con rosso d'uovo, vino rosso, gomma arabica, o con feccia di vino carbonizzata e condotta a liscivia venga bollito, finché ogni impurità scompaia da quello, e sia lasciato al sole o al sereno e avrai l'azzurro.

BIBLIOGRAFIA

BALDUCCI PEGOLOTTI 1936
F. BALDUCCI PEGOLOTTI, *La pratica della mercatura*, a cura di A. Davis, Cambridge 1936.

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 2012
S. BARONI, *Pergamene purpuree e scritture metalliche nella letteratura tecnico artistica. Un quadro introduttivo*, in *Oro, argento e porpora. Prescrizioni e procedimenti nella letteratura tecnica medioevale*, a cura di S. Baroni, Trento 2012, pp. 11-37.

BIAGI 2013-2014
M.M. BIAGI, *Un trattato sulla raffinazione del lapislazzuli in un manoscritto del secolo XVI, Londra, Wellcome Library, ms. 525*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Milano, A.A. 2013-2014.

BICCHIERI–NARDONE *ET ALII* 2001
M. BICCHIERI, M. NARDONE *et alii*, *Characterization of azurite and lazurite based pigments by laser induced breakdown spectroscopy and micro-Raman spectroscopy*, «Spectrochimica Acta. Part B», 56, 2001, pp. 915-922.

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

CLARK–GIBBS 1998
R.J.H. CLARK, P.J. GIBBS, *Raman microscopy of a 13th-century illuminated text*, in «Analytical Chemistry News & Features», 1, 1998, pp. 99-104.

COLOMBAN 2003
P. COLOMBAN, *Lapis lazuli as unexpected blue pigment in Iranian L'ajvardina ceramics*, «Journal of Raman Spectroscopy», 34, 2003, pp. 420-423.

CORDOBA DE LA LLAVE 2005
R. CORDOBA DE LA LLAVE, *Un recetario técnico castellano del siglo XV: el manuscrito H490 de la Facultad de Medicina de Montpellier*, «En la España Medieval», 2005, 28, pp. 7-48.

DE ARTE ILLUMINANDI/BRUNELLO 1992
De Arte Illuminandi e altri trattati sulla tecnica della miniatura medievale, a cura di F. BRUNELLO, Vicenza 1992.

EAMON 1994
W. EAMON, *Science and the secret of nature. Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*, Princeton 1994.

FAVARO–GUASTONI *ET ALII* 2012
M. FAVARO, A. GUASTONI *et alii*, *Characterization of lapis lazuli and corresponding purified pigments for a provenance study of ultramarine pigments used in works of art*, «Analytical and Bioanalytical Chemistry», 402, 2012, pp. 2195–2208.

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.

GRANATA 2005-2006
S. GRANATA, *A fare l'azuro oltramarino vero e perfecto ad ogni paranghone (ms XXI B 32, Lodi, Biblioteca Comunale Laudense)*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Milano, A.A. 2005-2006.

MURALHAA–BURGIO–CLARK 2012
V.S.F. MURALHAA, L. BURGIO, R. J.H. CLARK, *Raman spectroscopy analysis of pigments on 16–17th c. Persian manuscripts*, «Spectrochimica Acta. Part A», 92, 2012, pp. 21-28.

OSTICIOLI–MENDES *ET ALII* 2009
I. OSTICIOLI, N.F.C. MENDES *et alii*, *Analysis of natural and artificial ultramarine blue pigments using laser induced breakdown and pulsed Raman spectroscopy, statistical analysis and light microscopy*, «Spectrochimica Acta. Part A», 73, 2009, pp. 525-531.

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

PEREIRA 2012
M. PEREIRA, *Paolo di Taranto al crocevia dell'alchimia medioevale*, in *I francescani e le scienze*, Atti del XXXIX Convegno internazionale (Assisi 6-8 ottobre 2011), Spoleto 2012, pp. 142-185.

SCHMIDT–WALTON–TRENTELMAN 2009
C.M. SCHMIDT, M.S. WALTON, K. TRENTELMAN, *Characterization of Lapis Lazuli Pigments Using a Multitechnique Analytical Approach: Implications for Identification and Geological Provenancing*, «Analytical Chemistry», 81, 2009, pp. 8513-8518.

SECCARONI 2010
C. SECCARONI, *Il 'Tractatus musaici' nel manoscritto Canonici Misc. 128 della Bodleian Library di Oxford*, in *Il mosaico parietale. Trattatistica e ricette dall'Alto Medioevo al Settecento*, a cura di P. Pogliani, C. Seccaroni, Firenze 2010, pp. 29-34.

SMITH–KLINSHAW 2009
G.D. SMITH, R.J. KLINSHAW, *The presence of trapped carbon dioxide in lapis lazuli and its potential use in geo-sourcing natural ultramarine pigment*, «Journal of Cultural Heritage», 10, 2009, pp. 415-421.

THOMPSON 1956
D.V. THOMPSON, *Materials and Techniques of Medieval Painting*, New York 1956.

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

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

TRAVAGLIO 2013
P. TRAVAGLIO, *'De Fenestris'. An Unpublished Treatise from the Mid 15th Century on the Costruction of Windows and Stained Glass*, in *Nuts and Bolts of Construction History. Culture, Technology and Society*, a cura di R. Carvais, A. Guilleme *et alii,* Parigi 2012, pp. 603-610.

ABSTRACT

Il saggio vuole essere una sorta di introduzione alla sezione dedicata ai testi sull'azzurro oltremare: dopo aver richiamato brevemente una definizione di blu lapislazzuli, e i termini della sua diffusione, e dopo aver ricordato i vari tipi di catalogazione delle forme testuali attraverso cui son arrivate fino a noi le ricette dei colori, l'articolo cerca di fare ordine tra le trattazioni latine e volgari sull'azzurro oltremare che verranno di seguito presentate, costruendone una prima, ipotetica successione o trama di relazioni, e inquadrandole nel più generale problema culturale dell'alchimia. Per questo, il saggio si conclude con l'edizione e la traduzione italiana di un frammento, ascrivibile a Paolo di Taranto, probabile fonte per i testi successivi.

The paper is a sort of introduction to the section devoted to the texts about blue ultramarine: first, it is given a definition of blue lapislazzuli, and the terms of his diffusion are presented; second, the text forms' classification of colour's recipes are emphasised; then the paper tries to put in order the texts, both in Latin and in Italian vernacular, about blue ultramarine that are presented in the section. The paper aims also to underline the general question of Alchemy, as a basis for this kind of production: that is why the paper is concluded by the transcription and the translation in modern Italian of a fragment text attributable to Paolo di Taranto, such a source for the following texts.

'CAPITULUM AD FACIENDUM LAZURIUM ULTRAMARINUM'

Nelle ultime carte del manoscritto Additional 41486 della British Library di Londra[1] appaiono alcune note e ricette in una grafia corsiva ormai appartenente ai primi anni del Quattrocento, aggiunte evidentemente da un successivo proprietario del codice all'originaria compilazione. Tra queste, a occupare interamente la carta 250v, compare una breve descrizione destinata a trasmettere la raffinazione della pietra lapislazzuli al fine di ottenere il relativo pigmento, denominato nella titolazione, e in parte nel testo, *Lazurium Ultramarinum*.

Il testo appare ben isolato dalle altre notazioni[2], iniziando a capo pagina con l'abbreviatura di *Capitulum* cui vien dato rilievo mediante una doppia profilatura e terminando a tre quarti di pagina, seguito da un ampio spazio bianco, privo di scrittura.

Siamo probabilmente a fronte di una copia, come par di intuire a proposito della triplice ripetizione di *contere* nelle prime righe del testo, forse in parziale sostituzione di un *laba* o più probabilmente in presenza della diplografia *et contere eam* in fine al periodo.

Diversi indizi fanno pensare a un testo che nel proprio genere presenti una certa arcaicità. Anzitutto l'impasto non viene chiamato *pastillum*, mentre si parla di *poma* o di *poma de ista guma et de isto oleo*, sempre al plurale. Le pallottole poi non vengono reiteratamente manipolate nella liscivia, o come più diffusamente tramandato, nell'acqua e poi nella liscivia, ma semplicemente frante. Sono totalmente assenti i bastoni destinati alla manipolazione del pastello in liscivia come solitamente appare nella maggior parte delle descrizioni avanzatamente trecentesche. Da un punto di vista lessicale, ricordando che il manoscritto è concordemente considerato di origine italiana, da ultimo si consideri che la dizione *Lazurium* appare ancora assai ancorata alla prima latinizzazione del greco λαζούριον e il sostantivo *lascivium* è considerato un neutro[3] forse a testimonianza di una fase in cui, pur già inclinando al volgare, le trasformazioni del latino non mostrano un solido e sedimentato confronto con l'affermarsi del nuovo parlare.

La datazione del testo può quindi porsi, seppur prudenzialmente, come anteriore alla metà del Trecento, in linea a quelle prime opere autonome latine che segneranno lo sviluppo del genere[4], attingendo da una parte ai procedimenti divulgati dalla alchimia del Duecento, con cui si condivide la forma breve e numerose indecisioni o oscillazioni terminologiche, dall'altra, alle prime ancora imperfette e rudimentali applicazioni pratiche, destinate nel tempo a più perfezionate e sofisticate lavorazioni, quanto trattazioni.

---

[1] Il manoscritto è dettagliatamente descritto nell'ottima scheda di catalogo della British Library. Si veda in questo numero di «Studi di Memofonte» la trattazione per rubricatura *Capitulum de coloribus* presente tra le opere contenute in questo codice analizzata da Sandro Baroni.

[2] Le note, appartenenti a mani diverse, seguono l'indice originale del codice e si estendono complessivamente da f. 248v fino a f. 251v, ultima del manoscritto. Di lettura assai difficoltosa anche a causa di vaste scoloriture dell'inchiostro, rappresentano una 'coda' di tutta la compilazione precedente. A f. 248v una lunga nota in corsiva bastarda riguarda la preparazione del brasile e il suo stemperamento in acqua gommata. Questa termina al fondo di f. 249r. Segue in scrittura gotica, forse della stessa mano che compila tutto il codice, un testo sulla sublimazione dell'orpimento o realgar: inc. «Nota quod arsenicum et rubeum et citrinum ita sublimant. Accipe de eo sicut vis et tanttundem ad pondus [...]» Questa termina a metà f. 250r, seguita da altra nota illeggibile che termina a calce pagina. A f. 250v il nostro testo sull'azzurro. A f. 251r alcune brevi note, tra cui *Ad faciendum bonum incaustum*, *Ad distemperandum aurum vel argentum* e, in grafia diversa dalla precedente, *Ut mulier* [...], che termina calce pagina a f. 251v preceduta dal titolo centrato *Comodo* (*recte* Quomodo) *fit rosa*, una ricetta di tintura della seta: inc *(S)eta rosa tinguntur* [...].

[3] L'aggettivo latino *lixiv(i)a(am)* sottointende *cinere(m)* come suggerito in *DELI*, p. 881, dove si segnala anche, nel volgare del XIV sec., *lisciva*. La voce dotta *lixivia*, *(DEI*, p. 2248*) lescivia* (DU CANGE 1883-1887, t. 5, col. 068b), sempre femminile è propria del latino tardo mentre è maschile *lixivum* nell'antico francese.

[4] Si vedano i contributi di Micaela Mander pubblicati in questo numero di «Studi di Memofonte».

1. Criteri di edizione, trascrizione e traduzione

Nella trascrizione del breve testo si è voluta mantenere fedeltà agli usi attestati dal manoscritto, quali ad esempio i numerosi scempiamenti di consonanti doppie (*accipe/acipe*; *dimitte siccare/dimite sicare*; *bullire/bulire*; *gomma/goma*), le oscillazioni (*lascivium/lescivium)* e le assimilazioni (*sutiliter/subtiliter*), probabilmente legate all'attività del copista. Generalmente non sono stati integrati i dittonghi all'uso del latino classico ed egualmente si sono mantenute, assecondando gli usi del testo medievale, alcune mutazioni vocaliche (*goma/guma*; *spungia/spongia)*.

Al fine di agevolare la lettura del testo latino e della traduzione italiana, si è cercata una presentazione scorrevole, priva cioè di troppi segni diacritici. Sono state quindi sciolte le abbreviature e l'unica diplografia è stata espunta con segnalazione esclusiva in nota: (*bis scriptum*). Alcune parole o parti di testo quasi illeggibili dove la trascrizione si avvicina alla congettura sono state opportunamente segnalate: (*vox quasi non legitur*).

Ad faciendum Lazurium ultramarinum. Acipe libram unam lapidis lazuli et contere eam sutiliter. Et postea contere eam cum aqua, et dimite sicare[5]. Postea acipe libras duas olei de seminibus lini et libram Gomam de Terementinis[6]. Dimite bulire simul et despuma et postea facias poma de ista goma et de isto oleo et in istis poma pone pulvere praedicti lapidis et dimite stare per dimidium diem. Postea acipe lascivium de ligno querciis et frange poma in isto lesivio et lazurium ibit a fundum. Et postea acipias aquam cum spungia de vase et postea ablue semper praedictum pulverem de praedicto lescivio.

Per fare l'azzurro oltremare. Prendi una libbra della pietra di azzurro e tritala finemente. In seguito tritala con acqua e falla seccare. In seguito prendi due libbre di olio di semi di lino e una libbra di resina di trementina. Lascia bollire assieme e schiuma. Fai in seguito delle pallottole di questa resina e di questo olio e in queste pallottole metti la polvere della predetta pietra e lascia stare per mezza giornata. In seguito prendi della liscivia di legno di quercia e rompi le pallottole in questa liscivia: l'azzurro andrà a fondo. Leva poi l'acqua con una spugna dal vaso e in seguito lava sempre la predetta polvere dalla predetta liscivia.

[5] *post* sicare: *bis scriptum*:(*et postea contere eam*).
[6] *vox quasi non legitur*.

BIBLIOGRAFIA

CATALOGUE OF ADDITIONALS 1836
Catalogue of Additionals Manuscripts of the British Museum, Londra, 1836.

DEI
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.

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

KIBRE 1959
P. KIBRE, *Further Manuscripts Containing Alchemical tracts Attributed to Albertus Magnus*, «Speculum», 34, 1959, pp. 238-247.

ABSTRACT

Il contributo riguarda un breve testo sulla raffinazione del lapislazzuli, conservato nel ms. Additional 41486 della British Library di Londra e probabilmente annotato nel corso del XV secolo da un successivo possessore del codice. Il testo sembra tuttavia databile all'inizio del XIV secolo, come suggeriscono alcuni elementi linguistici e l'impiego di una tecnica arcaica nella raffinazione del lapislazzuli. L'opera rappresenta quindi un ponte tra la prima diffusione letteraria del procedimenti nei circoli alchemici (Paolo da Taranto, Michele Scoto) e il seguente sviluppo di queste narrazioni nella società mercantile. L'articolo presenta la prima edizione del testo latino con traduzione italiana.

The paper deals with a short text on the refining of lapis lazuli preserved in the ms. Additional 41486 of the British Library in London, in a folio probably written at the beginning of the 15th century by a following owner of the codex. Due to the use of some terms and the archaic technique in the refining of lapis lazuli, the text is probably dated back to the beginning of the 14th century, thus representing a sort of "bridge" between the first literary spread of the procedure in the alchemical circles (Paolo da Taranto, Michael Scot) and the following development in the mercantile society. The paper presents the first edition of the Latin text with the Italian translation.

'PASTELLUS FIT ISTO MODO': UNA TRATTAZIONE LEGATA ALL'AZZURRO OLTREMARE

Il ms. Canonici Misc. 128 della Bodleian Library di Oxford contiene, tra le tante, anche una nota, di cospicua estensione, specificatamente dedicata alla descrizione del procedimento di estrazione della lazurite tramite pastello. Chiameremo questa sezione, posta ai ff. 24r-25r del manoscritto, *Pastellus fit isto modo* in ragione del proprio incipit. Come anticipato, il manoscritto nel suo complesso[1] è stato già descritto da Paola Travaglio in due interventi[2], dedicati a due porzioni specifiche di testo. La raccolta, ora oxoniense ma originatasi nell'Italia settentrionale, si compone infatti di differenti trattazioni, facenti riferimento a momenti cronologici diversi, pur nella complessiva testimonianza del XVI secolo. Il nostro *Pastellus* si colloca a ridosso del primo libro attribuito a Maestro Bernardo, ove compaiono numerose ricette per colori. La trattazione in oggetto è qui preceduta da altri due testi, entrambi intitolati *Ad faciendum azurum*, che però sono chiaramente separati, dal punto di vista grafico, dalla nostra: il primo, interamente in latino e collocato ai ff. 22v-23r, è a sua volta un trattato di depurazione del lapislazzuli tramite pastello, mentre il secondo, ai ff. 23v-24r, è articolato in due sezioni, a cui fa seguito il nostro *Pastellus fit isto modo*: la prima riguardante il riconoscimento e le prove della pietra, completamente in volgare; la seconda, in latino, illustra il procedimento di depurazione attraverso la bollitura di acqua, miele[3] e sangue di drago, piuttosto singolare[4]. Il fatto che le due trattazioni circa il procedimento del pastello siano in latino sta probabilmente a indicare che esse vengono copiate da testi anteriori, che il compilatore assembla, intercalando con prove sul materiale in volgare e un'aggiunta, meno nota, sulla depurazione tramite bollitura, con ciò confermando il valore dei due testi quali trattazioni autonome.

Il nostro testo, come da incipit, svolge una trattazione dedicata al pastello, una miscela viscosa che consente l'estrazione selettiva della lazurite dalla roccia lapislazzuli. Come scrive Silvia Granata: «Questa tecnica non sembra essere stata inventata in Europa, dove il lapislazzuli veniva semplicemente ridotto in polvere e lavato; probabilmente è frutto della cultura araba»[5].

In questa sede si vuole solamente dare la trascrizione di questo frammento, importante non solo perché in latino: a un primo, superficiale confronto con volgarizzamenti successivi, quali quello pubblicato in occasione della tesi di laurea della giovane studiosa appena citata, *A fare l'azurro oltramarino vero e perfecto ad ogni paranghone*[6], che si verserà quasi integralmente nei segreti di Padre Alessio Piemontese, si può infatti avanzare l'ipotesi di essere di fronte a un primo possibile capostipite di una lunga tradizione poi volgare, tradizione che, come si evince

[1] Si veda il contributo di chi scrive, *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*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

[2] TRAVAGLIO 2012; 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». Inoltre SECCARONI 2010.

[3] Si noti che nel testo attribuito a Paolo da Taranto nel saggio introduttivo si utilizza nuovamente questo materiale, ma non solo: è come se questi testi attestassero la volontà di raccogliere e ricordare procedimenti tra loro diversi, forse prove di tentativi che si sono succeduti nel tempo e nella pratica per arrivare a una soddisfacente lavorazione della pietra e depurazione del pigmento così ottenuto.

[4] Il medesimo procedimento si riscontra, ad esempio, in *A fare l'azuro oltramarino vero e perfecto ad ogni paranghone* (Lodi, Biblioteca Comunale, ms. XXI B 32), in *Del modo di comporre l'azzurro oltramarino* di Frate Domenico Baffo (Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1246) e in *Modo di far azuro oltramarino* (Ferrara, Biblioteca Ariostea, ms. Cl.II.147, ff. 109r-110v). In proposito si veda il contributo di Paola Travaglio, *'Ad faciendum azurrum': alcuni esempi di trattazioni sull'azzurro oltremare nel Ricettario dello Pseudo-Savonarola*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

[5] GRANATA 2005-2006, p. 140.

[6] *Ibidem*. Ms. XXI B 32, Biblioteca Comunale Laudense, Lodi.

dalla lettura integrale del testo lodigiano nei passi riproposti nella sinossi che segue, presenta numerose articolazioni e variazioni nel procedimento del pastello, che evidentemente si è andato complicando e arricchendo nel corso del tempo. Anche il volgarizzamento *A far azurro oltramarino* a seguito presentato da Marika Minciullo, si mostra essere un breve volgarizzamento che assieme ad altri testi sintetizza non solo *Pastellus fit isto modo* ma anche il metodo di lavaggio e tonalizzazione della polvere di lapislazzuli mediante acqua melata e sangue di drago con cui il nostro testo viaggia associato nel manoscritto Canonici di Oxford[7].

ms. Canonici Misc. 128, Oxford, Bodleian Library	**Ms. XXI B 32, Biblioteca Comunale Laudense, Lodi**
(f. 24r) Pastellus fit isto modo. Cape unam pignatam vitreatam et in ea pone uncias VIIII terbentine clare et pone ad ignem bonum de carbonibus bene accensum et fac bene bulire et postea pone intus rase pini clare oncias XII et fac bulire cum dicta terbentina bene miscendo et cum bene incorporate fuerint. Accipe uncias XII pice grecis quam terre et pone in dicta pignata cum dictis rebus et fac bulire per quantumvis hore aut parum plus donec fuerit cocta quod cognosces si una gutta ponatur in parapside aque et uniatur et si non unitur non est cocta. Iterum potest probari atque et de vernis. Accipe unam guttam cum digitis et si non adheret digitis et non facit filos cocta est et si facit filos non est cocta. Et cum cocta fuerit cola per telam super catinum aque frigide et dimitte per frigidari et postea extrahe de aqua et dimitte siccare et dicta compositio vocatur pastellus. Et si volueris incorporare dictum lapidem cum dicto pastello: Accipe tantum de pastello quantum de lapide ad pondus et dictum pastellum rumpe in frusta et pone in dicta pignata sine aquam (f. 24v) et fac bulire bene et cum incipit frigere pone intus tantum olei amigdularum amarorum quantum coperie fondum unius ciati et dimitte bulire per spatium unius octime ore et leva ab igne et post modum dictum lapidem in uno catino factum ad hoc opus et fac proicere intus hinc pastellum quam ad modum pones oleum in insalatis circiter. Postea carpe unum baculum et misce plane dictum lapidem cum dicto pastello et cum fuerint infrigidatum et incorporatum unge manus tuas cum oleo olivarum et fac magdaleonem bene inalescendo ad modum unius panis ita ut lapis bene incorporatur cum pastello. De quibus fac unum panum et pone in	(f. 36r) Prima e pricipalmente torai una pignata nova invetriata, et prima metini drento la trementina et metila al foco di brasa lento et fala disfare, mestandovi drento con una spatola di legno dolce, o sia como si vole chel sia secho, como è quello de li speciali. Poi che la serà bene distrutta, metini poi drento la raxa del pino, a poco a poco, et fala bene incorporare. Poi li meti la pece grecha, similmente a poco a poco. […] (f. 36v) Et quando el ditto pastello serà cotto, tu lo cognosserai affare questo saggio: torai la sopra detta spatula di legno et mesida bene da per tutto, poi alza et fane caschare 3 o 4 gioze in una scotela di aqua frescha, et se la gioza si larga per l'aqua non è ben cotto. […] Et perché questo pastello importa, farai quest'altro sagio cioè: bagnati le dita con aqua et stringe la ditta gioza con le dita et se la si longa tirandola et da se si distacha, alora è ben cotto il tuo pastello. Poi levelo dal fuoco et abbi poi uno catino aparechiato, di tenuta di uno sechio o più, con aqua frescha et voterai la ditta composicione in uno sachetto di canovazo apontito e chel stia sopral catino. […] (f. 46r) Torai una libra del lapis lazuli, poi che eli è mascinato et ordinato como è ditto di sopra, et torai un'altra libra del pastello, dico del pastello forte, che è il primo che tu facesti. Torai el ditto pastello et lavelo in e l'aqua frescha con le mane, politamente per di fora via. Poi taglielo minutamente et metilo in una pignatella nova bene invetriata e ben bagnata; poi mettila sopra alla cenere calda et farai disfare el ditto pastello, ma advertisse chel non friggi. Et se per sorte frigesse, metteli drento un giozo de l'olio sopra detto et subito cesserà. Et quando il pastello è ben

[7] La relazione tra i due testi di lavaggio e tonalizzazione e separazione selettiva merita approfondimenti futuri. Entrambi i testi potrebbero essere stati parte di un'unica trattazione, originariamente più ampia, così come presentarsi solamente associati in Oxford e nel testo poi volgarizzato e sintetizzato da *A far azurro oltramarino.*

uno catino bene trisso et dimitte stare quantum vis.	disfatto, torai quella spatola di legno, che tu adoperasti quando facesti il pastello, et ongela con ditto olio. Poi tiene ben mestato in el pastello, poi che eli è ben distrutto. Et un altro li metta drento la polvere de lo azurro, a poco a poco, (f. 46v) a poco, come si fa l'olio sulla insalata. Non mai mancare di butatare fin che ve n'è, ma sempre pocha per volta, et con la spatula di legno, per um bon pezo, va bene incorporando. Poi che tu vedrai che egli è bene incorporata et allora subito così bolente, lo versa in uno catino de aqua freda, netando bene la pignata con la stecca, al meglio che tu poi, che niente non ne rimagha. Et quando il pastello serrà fredo, tanto che tu lo possi manezare con le mane, ma ongeti prima le mane con quello olio sopra detto, et se la pasta serà ben tinta et colorita, serà bonissimo sagio per te. Et rimenati per le mane il pastello, per 2 ore o manco, e sempre tirandolo, acciò che se l'avesse fatto alcune vesciche, per drento si possano incorporare, et con più tu lo meni, tu più presto lo caverai inn el lavarlo. Dopoi fallo in uno pane tondo o longo, como a te pare pare. Poi meterai questo così dilicato pastello in uno catinello netto, dilicato e polito, con habondante aqua frescha e chiara; et lasselo stare a mole per 8 o 15 giorni o più. Perché con più el sta a mole, el si fa più perfetto e bello et più presto ussisse fora del pastello et con mancho tua faticha.
Et scias quod staret per annum quod nunquam destruetur sed f[…] in octo dies potest habere azurum sed quanto magis stat tanto magis affinatur sed non vale stare minus octo diebus.	(f. 38v) A fare la lissia per lavare lo azurro oltra marino. Recipe cenere fatta de vite stacciata, 6 o 8 pugni,
Quando vis extrahere azurum de dicto pastello quia dictus pastellus erit durum necesse est quod facias sic: Accipe de lescivio facto ex cinere vitis si potes habere quia melior est et si non potes habere cape de cineribus coctis et de ipso lescivio claro pone ad ignem et fac calefieri ut quasi non possis tenere manus intus et pone pastellum in uno catino et fac proicere lescivium paulatim semper malascendo dictum pastellum plane plane in dicto lescivio cum duobus bacculis ad hoc factis et dictos bacculos unge sepe cum oleo seminis lini et cave ne stringas fortiter sed plane et tunc habebis	non aprire fin che l'aqua non è ita al fondo. Poi apri il buco del vaso, che la venghi a gioza a gioza; con più la viene piano la riesse migliore et questa prima che ne viene serbela da parte. Poi la destillerai per feltro a questo modo: torai una lista de panno vechio neta et metila meza drento e meza di fuora, che la caschi in uno vaso netto, et poi la destillerai un'altra volta, a questo modo, ma che la lista del panno sia nova e biancho et coprila in vaso di vetro; a li toi bisogni lo doperrerai. (f. 39r) Poi rimetti de l'altra aqua sopra al vaso de la cenere et lassela colare, pure a quel modo pian piano, et fane de 2 sorte de dita lessia, prima e seconda. Et anche ne farai un'altra che serà la terza. Et metile tutte 3 da sua posta e che le stiano coperte da la polvere et così tu ne averai: de la prima, de la 2 et de la 3. Et questa si hadopera a lavare li azurri quando serano fora del pastello, overo non

azurum. Et cum videris azurum exinisse in quatitate vacua dictum azurum (f. 25v) cum lescivio in alio chatino. Et postea dictum pastellum cum dictis baculis ut supra cum dicto lescivio iterum malexabis et cum videris azurum exinisse pone in uno catino de per se ut fecistis primum. Nota quod primum azurum quod extrahis est magis finum et ideo de per se debet colligi et cum omnia ad hoc ut non erres debet ponderare dictum pastellum cum quam balnees et si est ponderis octo libre debes extrahere de finiori uncias IIII aut quinque. Et si vis videre si extraisti extrahe pastellum et fac ponderare ad […] semel et cito nam videbis id quo extrahisti. Et si lapis est bonus extrahes quatuor vel quinque uncias. Item nota quod quando extrahisti primam sortem vel finum iterum lava dictum pastellum et pone de per se sicut dictum est et ista est secunda sors quod non est ita finuum sicut primum. Et quando si vis videre quod extrahisti 2am sortem quae erit circa tres oncias extrahe terciam sortem quod nota rire et ceneraso et erit uncias due vel circa. Et nota quod non extrahis plures sortes de dicto pastello. Sed in ultima sorte malassa tam diu cum dictis baculis donec lescivium exeat clarum et quando videbis pastellum lesciuvium album sine cenerate arguas omne azuro est extractum. Postquam extrahisti azurum de pastello accipe aquam mundam sicut de lescivio clarissimo et lava dictas tres sortes azuri de per se et eice et sic lava dictis tres sortes de per se et sic ad umbram et serva quam optimum azurum.	voranno forsi ussire del pastello, come tu intenderai qui di sotto. Et quando tu la vorai adoperarla, la temperi l'una con l'altra e farala dolce e forte, como a te parerà et secondo che acchaderàin el lavorare de li pastelli. [ma anche:] (f. 47v) Et poi volterai il pastello, in ella ditta aqua sotto sopra con li bastoni, et se per sorte il pastello si tacasse al fondo, ongeti le mane con lo ditto olio et rivoltalo ligiermente. Et tanto volterai el ditto pastello tanto che (f. 48r) che l'aqua si comincerà a venire azurra. Et come tu vedrai l'aqua azurra, tu la voterai sopra a quel'altra et sostenendo il pastello con li bastoncelli acciò chel non si atachi al fondo del catino. Ma sappi chel poco azurro di questo primo che ne esse, te tingierà pur assai aqua et tu ne sia advertito. Nota che quando el pastello è aviato a dare lo azurro, manderà certi solizate di azurro fora per l'aqua che pareranno razzi di sole. E anche tu voterai questa aqua sopra a l'altra e che sotto sia uno stachio per ricogliere del pastello, se per sorte ne venisse con lo azurro. Et sopral pastello ne remeterai de l'altra aqua, pure tiepida, et così anderai voltando, pian piano con le bachette, el ditto pastello. Et sopral tutto lavora destramente e adaso, max- (f. 48v) maxime in questo principio, e non avere fretta; acciòchel pastello non si deslegasse et che desse lo azurro tutto in un tratto, perchel seria molto mal per te che tu non lo potresti sortire. Et poi che tu l'averai voltato 3 o 4 volte, raguna poi il tuo pastello così, pian piano, in stema. Et peselo; et tu ne vedrai quanto ne ussito, cioè per insino in 4 o 5 once e meza ne debe ussire del primo, et questo sempre tende, essendo del fino lapis lazuli, et non manco non debe ussire. Et questo tu lo meti da parte, che egli è il vero azurro oltra marino e questo è in quanto al primo il quale è perfetto.

Certo il nostro testo appare come estratto da una composizione latina più ampia, dove il procedimento doveva apparire meglio contestualizzato. Questa composizione dovette sicuramente rappresentare, insieme ad altre, la sistematizzazione dei primi procedimenti di raffinazione del prodotto, tradotti o descritti da ambienti alchemici a cui fanno capo i nomi di Michele Scoto e Paolo da Taranto certamente coinvolti nella prima diffusione del procedimento.

È così da credersi che in ragione di traduzioni dalla scienza araba, attorno alla metà del Duecento, il procedimento di depurazione selettiva del lapislazzuli penetri in Occidente, a seguito della consistente importazione di materiale, per tramite dei regni cristiani di Oriente, delle Crociate e di un rinnovato scambio marittimo con mercati di paesi islamizzati.

Ai primi brevi testi di ambito alchemico seguiranno adattamenti latini decisamente attenti anche agli aspetti di reperimento, eziologia, commercializzazione del prodotto. Questi saranno la base di successive elaborazioni e volgarizzamenti, spesso di ambito gesuato, dove il procedimento si complica e la narrazione si dettaglia ed estende, comprendendo l'estrazione del cosiddetto oro (solfosali), contenuto nella pietra, più tipi di pastello e 'scelte' o categorie merceologiche della polvere estratta, con dettaglio dei prezzi di acquisto e vendita dell'oltremare.

Da brevi estratti di opere complessive di natura e intendimento alchemico, si passa quindi a elaborazioni testualmente autonome che danno origine a un vero e proprio genere. Un genere che inizialmente in lingua latina, presto si adatta al volgare e alle esigenze di attività commerciali e artigianali di una società in rapida evoluzione. La narrazione del procedimento passa così da un ambito che potremmo dire 'scientifico', a quello tecnico e applicativo, per giungere infine al mondo delle arti, entrando nella propria maggior diffusione e divulgazione.

Pastellus fit isto modo, connesso o meno a testi sulla depurazione e tonalizzazione con acqua melata e sangue di drago (poi verzino), è certamente rappresentativo, pur nella frammentarietà, delle prime trattazioni autonome finalizzate esclusivamente alla lavorazione del lapislazzuli quali applicazioni di trattazioni alchemiche e 'scientifiche', rivolti ai crescenti bisogni della società delle città italiane.

1. Criteri di edizione

Di seguito si propongono la trascrizione e traduzione italiana di *Pastellus fit isto modo*, conservato ai ff. 24v-25r del ms. Canonici Misc. 128 della Bodleian Library di Oxford. La trascrizione è stata condotta a partire dalla riproduzione del manoscritto. La numerazione relativa alle carte, indicata tra parentesi tonde, è di chi scrive.

Per rendere più agevole la lettura e la comprensione del testo, ci si è limitati ai seguenti interventi:

- scioglimento delle abbreviature;
- uso delle lettere maiuscole e minuscole secondo l'uso moderno;
- inserimento della punteggiatura secondo l'uso moderno;
- inserimento di accenti e apostrofi secondo l'uso moderno;
- divisione delle parole secondo l'uso moderno
- eventuali integrazioni dell'editore segnalate tra parentesi quadre […].

2. Trascrizione

(f. 24r, r. 11)
Pastellus fit isto modo. Cape unam pignatam vitreatam et in ea pone uncias VIIII terbentine clare et pone ad ignem bonum de carbonibus bene accensum et fac bene bulire et postea pone intus rase pini clare uncias XII et fac bulire cum dicta terbentina bene miscendo et cum bene incorporate fuerint. Accipe uncias XII pice grecis quam terre et pone in dicta pignata cum dictis rebus et fac bulire per quantumvis hore aut parum plus donec fuerit cocta quod cognosces si una gutta ponatur in parapside aque et uniatur et si non unitur non est cocta. Iterum potest probari atque et de vernis. Accipe unam guttam cum digitis et si non adheret digitis et non facit filos cocta est et si facit filos non est cocta. Et cum cocta fuerit cola per telam super catinum aque frigide et dimitte per frigidari et postea extrahe de aqua et dimitte siccare et dicta compositio vocatur pastellus. Et si volueris incorporare dictum lapidem cum

dicto pastello: Accipe tantum de pastello quantum de lapide ad pondus et dictum pastellum rumpe in frusta et pone in dicta pignata sine aquam (f. 24v) et fac bulire bene et cum incipit frigere pone intus tantum olei amigdularum amarorum quantum coperie fondum unius ciati et dimitte bulire per spatium unius octime ore et leva ab igne et post modum dictum lapidem in uno catino factum ad hoc opus et fac proicere intus hinc pastellum quam ad modum pones oleum in insalatis circiter. Postea carpe unum baculum et misce plane dictum lapidem cum dicto pastello et cum fuerint infrigidatum et incorporatum unge manus tuas cum oleo olivarum et fac magdaleonem bene inalescendo ad modum unius panis ita ut lapis bene incorporatur cum pastello. De quibus fac unum panum et pone in uno catino bene trisso et dimitte stare quantum vis. Et scias quod staret per annum quod nunquam destruetur sed f[…] in octo dies potest habere azurum sed quanto magis stat tanto magis affinatur sed non vale stare minus octo diebus. Quando vis extrahere azurum de dicto pastello quia dictus pastellus erit durum necesse est quod facias sic: Accipe de lescivio facto ex cinere vitis si potes habere quia melior est et si non potes habere cape de cineribus coctis et de ipso lescivio claro pone ad ignem et fac calefieri ut quasi non possis tenere manus intus et pone pastellum in uno catino et fac proicere lescivium paulatim semper malascendo dictum pastellum plane plane in dicto lescivio cum duobus bacculis ad hoc factis et dictos bacculos unge sepe cum oleo seminis lini et cave ne stringas fortiter sed plane et tunc habebis azurum. Et cum videris azurum exinisse in quatitate vacua dictum azurum (f. 25r) cum lescivio in alio chatino. Et postea dictum pastellum cum dictis baculis ut supra cum dicto lescivio iterum malexabis et cum videris azurum exinisse pone in uno catino de per se ut fecistis primum. Nota quod primum azurum quod extrahis est magis finum et ideo de per se debet colligi et cum omnia ad hoc ut non erres debet ponderare dictum pastellum cum quam balnees et si est ponderis octo libre debes extrahere de finiori oncias IIII aut quinque. Et si vis videre si extraisti extrahe pastellum et fac ponderare ad […] semel et cito nam videbis id quo extrahisti. Et si lapis est bonus extrahes quatuor vel quinque uncias. Item nota quod quando extrahisti primam sortem vel finum iterum lava dictum pastellum et pone de per se sicut dictum est et ista est 2a sors quod non est ita finuum sicut primum. Et quando vis videre quod extrahisti secundam sortem quae erit circa tres uncias extrahe terciam sortem quod nota rire et ceneraso et erit uncias due vel circa. Et nota quod non extrahis plures sortes de dicto pastello. Sed in ultima sorte malassa tam diu cum dictis baculis donec lescivium exeat clarum et quando videbis pastellum lesciuvium album sine cenerate arguas omne azuro est extractum. Postquam extrahisti azurum de pastello accipe aquam mundam sicut de lescivio clarissimo et lava dictas tres sortes azuri de per se et eice et sic lava dictis tres sortes de per se et sic ad umbram et serva quam optimum azurum.

3. Traduzione

In questo modo si faccia il pastello. Prendi una pignatta invetriata e in questa poni once otto di trementina chiara e metti su un fuoco buono di carboni e ben acceso e fai bollire bene e in seguito metti dentro della resina di pino chiara once 12 e fai bollire con la detta trementina ben mescolando e quando saranno bene incorporate prendi once 12 di pece greca che macini e metti nella detta pignatta con le dette cose e fai bollire per quante ore vuoi o poco più finché sarà cotto. Il che conoscerai se una goccia sarà messa in una pisside si rapprenderà, e non si rapprende non è cotta. Anche potrai provare come una vernice (come fai con le vernici). Prendi una goccia con il dito e se non attacca al dito e non fa fili è cotta e se fa fili non è cotta e quando sarà cotta cola attraverso una tela sopra un catino di acqua fredda e lascia raffreddare e in seguito estrai dall'acqua e lascia seccare e questa composizione chiamano pastello. E se vorrai incorporare la detta pietra con detto pastello prendi tanto di pastello quanto di pietra al peso e questo pastello rompi in pezzi e metti nella detta pignatta senza acqua e fai bollire bene

e quando comincia a friggere mettici dentro tanto olio di mandorle amare quanto possa coprire il fondo di un piatto e lascia bollire per lo spazio di un'ora precisa, e leva dal fuoco e dopo secondo il modo detto [metti] la pietra in un catino fatto a questo scopo e fai colare questo pastello nel modo in cui all'incirca si mette l'olio nell'insalata. In seguito prendi un bastone e mescola piano questa pietra con il detto pastello e quando sarà raffreddato e incorporato ungi le tue mani con dell'olio di olive e fa dei medaglioni bene dandogli forma di un pane affinché la pietra si incorpori bene con il pastello. Di tutto fai un pane e metti in un catino […] ben sonate e lascialo stare quanto vuoi. E sappi che può stare per un anno senza rovinarsi ma […] in 8 gg puoi avere l'azzurro sebbene quanto più sta tanto più viene affinato ma non vale che ci stia meno di 8 giorni. Quando vuoi estrarre l'azzurro da questo pastello è necessario che sia duro la qualcosa si ottiene così: prendi della liscivia fatta dalla cenere delle viti se potrai averne perché è meglio e se non potrai averla prendi della cenere bruciata e di questa liscivia chiara metti al fuoco e fai scaldare finché non potrai più tenerci le mani entro e metti il pastello in un catino e gettaci la liscivia piano piano sempre mescolando detto pastello in questa liscivia utilizzando due bastoni fatti per questo e detti bastoni ungi spesso con olio di semi di lino e guardati di non stringere forte ma piano e così otterrai [l'azzurro]. E quando vedrai l'azzurro uscire in quantità evacua il detto azzurro in detto catino. E poi mescola detto pastello con questi bastoni come detto sopra e vedrai uscire l'azzurro. Poni in un catino di per sé con la sopradetta liscivia. E quando vedrai uscire l'azzurro metti in un catino da sé come hai fatto prima. Nota che il primo azzurro che estrai è più fino e così per sé devi raccoglierlo e perché tutto sia giusto e per non sbagliare lo devi pesare detto pastello con quello che galleggia e se è del peso di otto libbre devi estrarre del più fine once 4 o 5. E se vuoi vedere se hai estratto bene, correttamente, estrai il pastello, fallo pesare appositamente e una volta e subito così vedrai quello che è stato estratto e se la pietra è buona estrai 4 o 5 once così nota che quando avrai estratto la prima volta o il più fine ancora lava detto pastello e ponilo da sé come detto. E questa è la seconda sorte che è fine come il primo e quando vorrai vedere quello che hai estratto nella seconda sorte che sarà 3 once estrai la terza sorte che nota.. e che sarà di due once. E nota che non potrai estrarre più sorti di detto pastello ma nell'ultimo genere mescolando con i detti bastoni finché la liscivia esca chiara e quando vedrai il pastello liscivato bianco come cenericcio arguisci che tutto l'azzurro è stato estratto. Dopo che hai estratto l'azzurro dal pastello prendi dell'acqua pulita come di liscivia chiarissima e lava i tre detti tipi di azzurro ciascuno per sé e così lava questi tre generi per sé e conservali all'ombra che è ottimo azzurro.

BIBLIOGRAFIA

GRANATA 2005-2006
S. GRANATA, *A fare l'azuro oltramarino vero e perfecto ad ogni paranghone (ms. XXI B 32, Lodi, Biblioteca Comunale Laudense)*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Milano, A.A. 2005-2006.

SECCARONI 2010
C. SECCARONI, *Il 'Tractatus musaici' nel manoscritto Canonici Misc. 128 della Bodleian Library di Oxford*, in *Il mosaico parietale. Trattatistica e ricette dall'Alto Medioevo al Settecento*, a cura di P. Pogliani, C. Seccaroni, Firenze 2010, pp. 29-34.

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

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

ABSTRACT

L'articolo si focalizza su una porzione specifica del ms. Canonici Misc. 128 della Bodleian Library di Oxford, dedicata alla lavorazione della lazurite tramite il procedimento del pastello, e redatta in latino. Si ipotizza che il testo sia un possibile capostipite di una lunga tradizione poi volgare, che giungerà fino ai *Secreti* di Padre Alessio Piemontese, ma che a sua volta deriva dagli ambienti alchemici legati alle figure di Michele Scoto e Paolo da Taranto. Del testo viene proposta una trascrizione e la traduzione in lingua italiana.

The paper is focused on a specific part, written in Latin, of the MS Canonici Misc. 128 of the Bodleian Library in Oxford, devoted to the proceeding of *pastellum*, a way of working out blue color from lazulite. This text could be a sort of source of a long tradition that will be written in vulgar; this tradition will go on to the *Secrets* by Alessio Piemontese, but it started in the alchemical world of Michele Scoto and Paolo da Taranto. The text is offered in a transcription and a translation in modern Italian.

'AD FACIENDUM AZURRUM': ALCUNI ESEMPI DI TRATTAZIONI SULL'AZZURRO OLTREMARE NEL *RICETTARIO DELLO PSEUDO-SAVONAROLA*

1. Introduzione

Uno degli strumenti più utili allo studio dei ricettari di carattere tecnico-artistico è la conoscenza delle loro modalità di formazione, che permette non solo di comprendere come ogni testimonianza abbia avuto origine, ma anche di individuare le fonti o 'opere d'autore' da cui questi attinsero[1].

Un tipico esempio di ricettario è costituito dal ms. Cl.II.147 della Biblioteca Ariostea di Ferrara, impropriamente noto come *Ricettario di Michele Savonarola* o, più recentemente, come *Ricettario dello Pseudo-Savonarola*. Si tratta di una raccolta di ricette – per colori, ma non solo – apparentemente informe, in cui si susseguono prescrizioni in latino e in volgare, spesso ripetute identiche o con piccole varianti. L'analisi materiale del codice permette tuttavia di leggere la modalità di formazione del ricettario: si tratta infatti di una raccolta di tipo 'tematico', in cui ogni fascicolo (o gruppo di fascicoli) è destinato a contenere ricette dedicate a uno specifico argomento.

Una volta compreso questo meccanismo, è possibile individuare nel ricettario alcune porzioni testuali riconducibili a opere note oppure vere e proprie trattazioni mescolate ad altri materiali letterari. Soffermandoci sulle sole sezioni del manoscritto riguardanti l'azzurro oltremare, che costituisce in questo caso il tema di interesse, nel ricettario ferrarese sono identificabili almeno due testi di breve estensione riconducibili al genere delle 'trattazioni per un solo colore', una in latino (*Ad faciendum azurrum et cognoscendum locum ubi nascitur*) e l'altra in volgare (*Modo di far azuro oltramarino*).

2. Il manoscritto: un esempio di ricettario tematico

Il manoscritto Cl.II.147 contiene prescrizioni di carattere miscellaneo riguardanti la medicina, la gastronomia, l'enologia, la cosmesi e, in larga misura, le tecniche artistiche[2].

Negli anni Cinquanta del secolo scorso Cesare Menini pubblicò unicamente le ricette di argomento medico[3], mentre quelle per l'eliminazione delle macchie, di alchimia e di tecnica artistica sono state edite da Antonio Torresi nel 1992[4], corredate da un commento e da un glossario tecnico. Ancora inedite sono invece le prescrizioni di argomento gastronomico, enologico e cosmetico[5].

Le ricette di carattere tecnico-artistico riguardano la preparazione di pigmenti per miniatura e la produzione di inchiostri, dorature su differenti materiali, la lavorazione di pietre preziose e metalli, le tinture.

---

[1] 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».

[2] Il codice è entrato a far parte della biblioteca prima del 1815, poiché compare nel catalogo dell'Ariostea redatto da Prospero CAVALIERI 1815. Qui il manoscritto, indicato con lo stesso numero di segnatura odierno, è attribuito a Michele Savonarola e messo in relazione con il codice di Gandolfo Persiano (*Libro di vari secreti e rimedi*, ms. Cl.II.152; l'opera di falconeria è stata pubblicata da Ferraro 1877: «Savonarola Michele Padovano, N°. 186 = (147 Na 5) Ricettario = Cod. chart. saec. XV 4° Vedi anche Gandolfo Persiano». L'opera non compare, invece, nel catalogo compilato da Vincenzo Angelini intorno al 1760.

[3] MENINI 1954-1955; ID. 1955.

[4] PSEUDO-SAVONAROLA/TORRESI 1992.

[5] Vedi la descrizione del codice in Appendice.

Il manoscritto della Biblioteca Ariostea costituisce un perfetto esempio di 'ricettario tematico', nel quale il compilatore predispose ciascun fascicolo per contenere ricette riguardanti un solo determinato argomento, all'interno del quale l'accumulazione del materiale seguiva l'ordine di acquisizione[6]. Nei pochi casi in cui avviene una commistione tra più argomenti in uno stesso fascicolo è sempre possibile osservare che le ricette 'fuori tema' sono collocate al termine del fascicolo stesso e risultano scritte da una mano diversa rispetto a quella principale. In tutti questi casi le prescrizioni sono frutto di aggiunte successive alla stesura dell'opera. Ciò significa che l'originario argomento a cui ogni fascicolo era dedicato è quello che compare sempre per primo all'interno del fascicolo stesso.

Anche i numerosi fogli lasciati bianchi presenti nel codice compaiono soltanto alla fine di alcuni fascicoli, a dimostrazione di come quest'ultimi siano stati espressamente predisposti dal compilatore per contenere ricette riguardanti una specifica tematica e fossero via via riempiti con le nuove acquisizioni di materiale. Gli spazi bianchi a fine fascicolo indicano, quindi, che l'opera è rimasta incompiuta: probabilmente il compilatore pensava di incrementare la propria raccolta con nuove ricette, poi non inserite.

A questo punto può essere utile osservare schematicamente il contenuto di ciascun fascicolo:

Fascicolo	**Argomento delle ricette**
1-4 (ff. II-XL)	Indice
5 (ff. 1r-8v)	Medicina
6 (ff. 9r-14v)	Medicina (fino a f. 11v, r. 17) + Medicina (ff. 11v-14v): ricette aggiunte da mano posteriore
7 (ff. 15r-18v)	Medicina
8 (ff. 19r-22v)	Medicina + Medicina (ff. 19v, 20v-22v): ricette aggiunte da mano posteriore
9 (ff. 23r-30v)	Gastronomia
10 (ff. 31r-38v)	Gastronomia
11 (ff. 39r-46v)	Gastronomia (fino a f. 45v, r. 19) + Medicina (ff. 45v-46r): ricetta aggiunta da mano posteriore + Ricette varie (ff. 46r-v): aggiunte da mano posteriore + Medicina (f. 46v): ricetta aggiunta da mano posteriore
12 (ff. 47r-52v)	Gastronomia (fino a f. 49v) + Medicina (ff. 50r-52v): ricette aggiunte da mano posteriore
13 (ff. 53r-60v)	Gastronomia
14 (ff. 61r-68v)	Gastronomia
15 (ff. 69r-72v)	Rimozione di macchie (fino a f. 70v) + Medicina (ff. 71r-72v): ricette aggiunte da mano posteriore
16 (ff. 73r-74v)	Colore verde + Medicina (f. 74r): ricetta aggiunta da mano

[6] 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».

	posteriore
17 (ff. 75r-82v)	Colore verde
18 (ff. 83r-90v)	Enologia (fino a f. 89v, r. 21) + Medicina (ff. 89v-90r): ricette aggiunte da mano posteriore + Sentenze sul tempo e quadrati magici (f. 90v): aggiunti da mano posteriore
19 (ff. 91r-94v)	Pietre, metalli, etc.
20 (ff. 95r-102v)	Pietre, metalli, etc.
21 (ff. 103r-110v)	Colore azzurro
22 (ff. 111r-114v)	Inchiostro (fino a f. 113r, r. 6) + Medicina (f. 113r): ricetta aggiunta da mano posteriore + Tinture (ff. 113v-114r): ricette aggiunte da mano posteriore
23 (ff. 115r-122v)	Oro
24 (ff. 123r-126v)	Oro
25 (ff. 127r-134v)	Colore azzurro
26 (ff. 135r-142v)	Oro
27 (ff. 143r-150v)	Colore azzurro
28 (ff. 151r-154v)	Perle
29 (ff. 155r-162v)	Alchimia
30 (ff. 163r-166v)	Talco
31 (ff. 167r-174v)	Oro e Argento
32 (ff. 175r-182v)	Oro, Argento e Alchimia
33 (ff. 183r-190v)	Cosmesi
34 (ff. 191r-198v)	Cosmesi

Nonostante tutti i fascicoli siano numerati, la loro distribuzione attuale, almeno in alcune sezioni, non sembra seguire una corretta *consecutio*.

I tre fascicoli dedicati al colore azzurro, ad esempio, che nella collocazione odierna risultano separati, certamente in origine dovevano essere disposti uno di seguito all'altro. La prova di questi spostamenti è visibile alla fine del secondo fascicolo sull'azzurro (25: ff. 127r-134v), dove la ricetta *Pastillo a una libra lapis lazuli*, incompleta a f. 134v, continua a f. 143r, collegando quindi il secondo e il terzo fascicolo (27): f. 134v: «et fatto questo buta […]»; f. 143r: «[…] lo azuro suso una tavola […]».

Allo stesso modo, il terzo fascicolo sull'oro, composto dai ff. 135r-142v (26), doveva essere collocato a seguito dei primi due relativi al medesimo colore (23: ff. 115r-122v; 24 ff. 123r-126v). Il fascicolo inizia infatti con una ricetta mancante della prima parte (f. 135r: «suso la preda, se li mette dentro […]»): dal tipo di procedimento descritto, però, si intende che la prescrizione riguarda la preparazione di un mordente, così come avviene nella ricetta immediatamente successiva (f. 135v, *Per far mordente de maestro Giovanni Tedesco*)[7]. Questo e il primo fascicolo sull'oro (26 e 23) sono quaterni regolari; il secondo (24), invece, è un binione e termina con due ricette per preparare mordenti (f. 122v, *Mordente per perfilare oro*, *Mordente da oro*). A differenza di Antonio Torresi[8], secondo il quale il terzo fascicolo sull'oro sarebbe mutilo, si ritiene invece che sia il secondo fascicolo a essere incompleto, ossia mancante di quattro carte: qui probabilmente continuavano le ricette riguardanti i mordenti, comprendenti anche il titolo e l'inizio della ricetta mutila a f. 135r. Anche il quarto e quinto fascicolo sull'oro

[7] La stessa ricetta è riportata a f. 169v, dove si presenta completa e con il titolo *Per mettere oro*.
[8] PSEUDO-SAVONAROLA/TORRESI 1992, p. 13.

(31: ff. 167r-174v; 32: ff. 175r-182v) vanno immaginati a seguito del terzo (26: ff. 135r-142v), al termine del quale appaiono ricette per dorare su vetro e legno (*A mettere oro suso lo vetro*; *Per mettere oro suso lo legno et è il modo di Maestro Tonetto*). Porre idealmente il fascicolo 31 (e di conseguenza il 32, che ne costituisce la continuazione) a seguito del fascicolo 26 sembra coerente, visto che esso inizia a f. 167r con la ricetta *Sisa per dorare vetro*[9].

Anche nei fascicoli riguardanti il colore verde sono riscontrabili anomalie. Mentre il secondo (17: ff. 75r-82v) è un perfetto quaterno, il primo (16: ff. 73r-74v) è un semplice bifolio (l'unico del manoscritto), nel quale una carta (f. 73) riporta undici ricette sul verde, mentre l'altra (f. 74) presenta sul recto una singola ricetta medica, *Per la vertigine* (il verso è lasciato bianco), aggiunta da una mano posteriore. È quindi possibile che il bifolio facesse parte di un fascicolo più ampio – probabilmente anch'esso un quaterno – e che la sua corretta collocazione sia a seguito dell'altro completo.

La ricostruzione della corretta sequenza dei fascicoli è la seguente:

Fascicolo	**Argomento delle ricette**
1-4 (ff. II-XL)	Indice
5 (ff. 1r-8v)	Medicina
6 (ff. 9r-14v)	Medicina
7 (ff. 15r-18v)	Medicina
8 (ff. 19r-22v)	Medicina
9 (ff. 23r-30v)	Gastronomia
10 (ff. 31r-38v)	Gastronomia
11 (ff. 39r-46v)	Gastronomia
12 (ff. 47r-52v)	Gastronomia
13 (ff. 53r-60v)	Gastronomia
14 (ff. 61r-68v)	Gastronomia
18 (ff. 83r-90v)	Enologia
15 (ff. 69r-72v)	Rimozione di macchie
22 (ff. 111r-114v)	Inchiostro
17 (ff. 75r-82v)	Colore verde
16 (ff. 73r-74v)	Colore verde
21 (ff. 103r-110v)	Colore azzurro
25 (ff. 127r-134v)	Colore azzurro
27 (ff. 143r-150v)	Colore azzurro

[9] I fascicoli dedicati alle dorature contengono numerose ricette ripetute due o addirittura tre volte, identiche o talvolta con piccole varianti. In particolare, si riscontrano ripetizioni in tre dei cinque fascicoli relativi a questo argomento, ossia in quelli composti dai ff. 115-122 (fasc. 23), 135-142 (fasc. 26) e 167-174 (fasc. 31).

23 (ff. 115r-122v)	Oro
24 (ff. 123r-126v)	Oro
26 (ff. 135r-142v)	Oro
31 (ff. 167r-174v)	Oro e Argento
32 (ff. 175r-182v)	Oro, Argento e Alchimia
29 (ff. 155r-162v)	Alchimia
19 (ff. 91r-94v)	Pietre, metalli, etc.
20 (ff. 95r-102v)	Pietre, metalli, etc.
28 (ff. 151r-154v)	Perle
30 (ff. 163r-166v)	Talco
33 (ff. 183r-190v)	Cosmesi
34 (ff. 191r-198v)	Cosmesi

Il codice della Biblioteca Ariostea è generalmente datato al XV secolo: così nel catalogo Cavalieri e nell'edizione di Torresi. Quest'ultimo, seguendo probabilmente le indicazioni di Arnaldo Segarizzi[10], fa inoltre riferimento alla presenza di due mani, una quattrocentesca e l'altra cinquecentesca[11].

In realtà, il manoscritto fu certamente redatto nel XVI secolo, come dimostra in primo luogo l'analisi delle filigrane, risalenti circa alla metà del secolo. Anche le diverse mani (almeno tre) riscontrabili nel codice sembrano cinquecentesche: alla prima (mano A) spetta la stesura della maggior parte del ricettario, mentre la seconda (mano B) è responsabile della scrittura dell'indice, della numerazione delle carte e dei fascicoli e delle ricette aggiunte al termine di quest'ultimi. È poi evidente la presenza di una terza mano (mano C), cui spettano interamente gli ultimi due fascicoli contenenti le ricette di cosmesi.

Sembra possibile ipotizzare che il primo e principale compilatore dell'opera (mano A) abbia organizzato in origine il proprio lavoro in modo unitario e coerente, secondo un ordine che però non trova riscontro nella conformazione attuale del codice. È possibile quindi che i fascicoli, ancora slegati, siano entrati successivamente in possesso di qualcuno (mano B) che si è occupato di legarli – evidentemente non comprendendo la struttura originaria dell'opera – e che vi ha aggiunto l'indice, le numerazioni e alcune ricette negli spazi lasciati bianchi dalla mano A. Oltretutto lo stesso indice, che riporta in ordine alfabetico non le rubriche delle ricette ma i componenti oggetto delle prescrizioni accompagnati dall'indicazione, in cifre arabe, delle carte in cui si trovano, comprende anche le ricette aggiunte dalla stessa mano B.

Altri elementi contribuiscono ad avvalorare una diversa datazione del codice. Innanzitutto, a f. 10r (r. 6), nella ricetta *A dolor di rene*, compare la data 1535. Inoltre, a f. 140r, nella prescrizione *Per fare mordente da mettere oro in ferro, marmore, legno*, è citato un certo Ionetto Doratore. Poco dopo, a f. 142r, una ricetta dedicata ancora alla doratura su legno (*Per mettere oro suso lo legno*) è attribuita a Maestro Tonetto. Questa figura sembra identificabile con Tonetto Ferrarese (menzionato anche con il nome di Donato o Antonetto), doratore attivo a Ferrara, dove è documentato a partire dal 1511.

Come accennato, il ms. Cl.II.147 è indicato nel catalogo dei manoscritti dell'Ariostea

[10] SEGARIZZI 1900, p. 70, nota 77.
[11] PSEUDO-SAVONAROLA/TORRESI 1992, p. 12.

redatto da Prospero Cavalieri come *Ricettario di Michele Savonarola*[12]. In realtà l'attribuzione al medico e umanista padovano sembra derivare dall'indicazione *Michele Savonarola 1466* che appare nel margine superiore di f. Ir, probabilmente di mano dello stesso compilatore dell'indice (mano B) e dalla quale sembra discendere anche la datazione quattrocentesca del codice fino a oggi riportata da diversi autori.

Al periodo della redazione del catalogo di Cavalieri (1815) sembrano riconducibili anche i due timbri recanti le parole *M. Savonarola*. La Biblioteca Ariostea di Ferrara conserva tra l'altro due manoscritti del Savonarola contenenti il *Libellus de cura languoris animi ex morbo venientis* (Cl.II.83) e il *Laudibus Johannis Baptistae*. Quest'ultimo in particolare presenta una collocazione immediatamente successiva a quella del ricettario, essendo segnato Cl.II.147 A.

Per quanto riguada l'attribuzione del manoscritto a Michele Savonarola, già Arnaldo Segarizzi, all'inizio del secolo scorso, scriveva:

> È in parte un ricettario galante, in parte una raccolta di ricette per varie malattie, in parte ancora contiene segreti di vernici, dorature, ecc. Parecchi fogli nel mezzo dell'unico codice, lasciati bianchi da chi scrisse nel sec. XV, altri infine e l'indice sono scritti da mano del sec. XVI e dalla stessa mano fu pur notato sul f. 1 r.: 'Michele Savonarola 1466'. È questa l'unica testimonianza sulla quale si può fondare chi vuol attribuire a Michele il Ricettario; né io posso combatterla, ma solo avvertire che essa è tarda e che non è facile credere che siano uscite dalla penna del moralissimo Savonarola ricette men che morali, per le quali non avrebbe potuto accampare le scuse addotte nell'opera dedicata alle donne ferraresi[13].

Come segnalato anche da Antonio Torresi, la notazione sul piccolo foglio che segue le carte di guardia «Vedi a carta 47», in riferimento alla frase «Noi genovesi la poniamo», «serve a convalidare un'ipotesi attributiva quantomeno dubbiosa nei confronti di quella più volte proposta»[14]. Secondo Torresi, infatti, il codice sarebbe stato scritto in uno *scriptorium* monastico[15] e poi trasferito presso la Biblioteca Ariostea a seguito delle soppressioni napoleoniche. L'ipotesi dello studioso si basa sulla presenza nel codice di ricette riguardanti solo alcune tecniche artistiche, di particolare interesse per coloro che si occupavano di scrittura e decorazione del libro ma anche di rilegatura dei codici. A un ambiente monastico rimanderebbero anche alcune scansioni temporali, quali il «tempo di un Miserere» o «per spatio di 4 Paternostri». Torresi, poi, spiega la presenza di numerose ricette alchemiche con il fatto che molti dei più noti alchimisti fossero uomini di Chiesa, come nel caso di Alberto Magno, Arnaldo da Villanova, Nicolas Flamel e Bernardo Trevisano.

Occorre tuttavia precisare che le scansioni temporali citate all'epoca della stesura delle ricette non erano solamente prerogativa dei monaci, ma erano anzi ampiamente diffuse e comunemente utilizzate per conteggiare lo scorrere del tempo. Inoltre, la presenza di riferimenti di questo e di altro genere all'interno di una o più ricette può essere fuorviante nel tentativo di ricostruire l'origine del ricettario nel suo complesso, poiché quest'ultimo, di carattere compilativo, è costituito appunto sulla base della raccolta e selezione di prescrizioni estratte da fonti diverse. Elementi interni alle ricette possono quindi essere utili per identificare l'origine della singola prescrizione in questione, ma non dell'intero codice nel quale sono

[12] CAVALIERI 1815.
[13] SEGARIZZI 1900, p. 70, nota 77.
[14] PSEUDO-SAVONAROLA/TORRESI 1992, p. 11.
[15] Per avvalorare questa ipotesi, Torresi cita anche la ricetta *Ad affinandum azurum* (f. 105r-v) nella quale compare la parola *festinantia*: «A convalidare l'appartenenza del nostro ricettario ad una struttura conventuale valga il riferimento alla *festinantia* (c. 105v) – ovvero il giorno festivo interamente dedicato alla preghiera – durante il quale veniva lasciata 'in sospeso' persino la complessa lavorazione del lapislazzuli» (PSEUDO-SAVONAROLA/TORRESI 1992, p. 49, nota 40). In realtà nella ricetta in questione, come si vedrà più oltre, il termine significa semplicemente 'fretta' e si riferisce al lettore che, mosso da particolare urgenza, non possa attendere il completamento dell'intero procedimento di raffinazione dell'azzurro oltremare.

contenute.

In termini generali, sembra che il codice di Ferrara sia opera di un raccoglitore dotato di una discreta cultura, buon conoscitore del latino e interessato alle tecniche artistiche probabilmente più dal punto di vista letterario che pratico-esecutivo. Il ricettario sembra delinearsi infatti come 'un'opera di studio', nella quale il copista, disponendo di una grande varietà di fonti dalle quali attingere, selezionò e raccolse le ricette di suo interesse, raggruppandole per argomenti e probabilmente apportando talvolta modifiche, correzioni, aggiunte e considerazioni personali. Come scrive Federica Ferla a proposito del cosiddetto *Manoscritto Bolognese*, probabilmente anche il ricettario di Ferrara non va considerato «come mera opera di compilazione, ma come tentativo di raggruppare e ordinare numerose fonti in una forma moderna, vicina alla concezione attuale di dispensa multidisciplinare, suddivisa in ambiti tematici»[16].

Come si è visto, la composizione attuale del codice è tuttavia lontana da quella in origine prevista dal compilatore e, a un primo sguardo, fa apparire il testo che vi è contenuto come un 'ricettario informe'. In realtà questi aveva predisposto i fascicoli in modo che ognuno (o più di uno) contenesse ricette relative a un singolo, specifico argomento. Questa tipologia di organizzazione del materiale permette di ascrivere il testo ferrarese al genere dei cosiddetti 'ricettari tematici'. Similmente a quanto avvenne nel caso del *Manoscritto Bolognese*, l'anonimo raccoglitore ha quindi trascritto ricette in lingua latina e in volgare da manoscritti di cui era in possesso, probabilmente operando talvolta volgarizzamenti di prescrizioni in latino e inserendo anche procedimenti propri e considerazioni personali.

Partendo da questa ipotesi, è stato possibile rintracciare alcune delle fonti dalle quali il compilatore ha attinto il proprio materiale, fonti che permettono di leggere chiaramente la modalità di formazione del ricettario[17].

Numerose ricette sul colore verde, ad esempio, trovano precisa corrispondenza con quelle contenute in opere note conservate in codici più antichi o coevi:

Corrispondenze con ricette di altri manoscritti		**Ricetta nel ms. di Ferrara**
Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. Latin 6741, XV secolo, *Manoscritto di Jean Le Bègue*[18].	ric. 28, Ad faciendum aquam viridem ad scribendum	ric. 16 (f. 75v), Aqua verde ric. 57 (f. 81r), Aqua viridis sic fit
	ric. 46, Si vis facere viridissimum colorem pro pellibus tingendis	ric. 60 (f. 82r), Aqua tingens pelles in colorem viridem ric. 31 (f. 77v), A far pelle verde (volgarizzamento) ric. 58 (f. 81r), Ad faciendum viridissimum colorem
Monaco, Staatsbibliothek, ms. Latin 444, *Tractatus de coloribus*[19].	ric. 28, *inc.* Videamus, ergo, primo de greco nobiliori…	ric. 37 (f. 78v), De eodem viridi
	ric. 28a, Viride salso sic fit	ric. 38 (f. 78v), De viride salso
	ric. 31, *inc.* Si vis facer alio modo […]	ric. 39 (f. 78v), De viridi romano
	ric. 32, Item	ric. 40 (f. 79r), Alio modo

[16] Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 2861, XV secolo, cfr. FERLA 2005-2006, p. 78. Sul *Manoscritto Bolognese* si vedano anche GUALANDI 1842; MERRIFIELD 1849, II, pp. 323-600; GUERRINI–RICCI 1887; MUZIO 2012.

[17] I confronti possono essere suddivisi in due gruppi: volgarizzamenti e corrispondenze puntuali.

[18] MERRIFIELD 1849, pp. 1-321; TOSATTI 1983; TOSATTI 1991, p. 324.

[19] THOMPSON 1936.

Londra, British Library, ms. Sloane 1754, XIV secolo, *Liber de coloribus illuminatorum sive pictorum*[20].	cap. 1, ric. 1, *inc.* Viridi terrestre…	ric. 43 (f. 79r), De viride terestre
	cap. 1, ric. 6, *inc.* Viride de Gretia […]	ric. 44, De viride greco
	cap. 1, ric. 20, *inc.* Viride nunquam cum acceto […]	ric. 49 (f. 80r), De viridi
	cap. 2, ric. 5, *inc.* Viride incides de nigro […]	ric. 50 (f. 80r), De viridi colore
Torino, Biblioteca Nazionale, ms. 1195, XVI secolo, *De coloribus qui ponuntur in carta; Alius liber de coloribus quem Rusticus transtulit*[21].	*De coloribus qui ponuntur in carta,* f. 81v, ric. 14-15 e 18, *inc.* Color viridis fit de succo morelle […]	ric. 45 (f. 79v), De viridi
	Alius liber de coloribus quem Rusticus transtulit, f. 92, Colori viridis	ric. 47 (f. 79v), Color viridis pro vasis

Anche nel caso delle ricette sull'oro, sono state riscontrate corrispondenze con altre opere:

Corrispondenze con ricette di altri manoscritti		**Ricetta nel ms. di Ferrara**
Ferrara, Biblioteca Ariostea, ms. Antonelli 861, XV secolo, *Taccuino Antonelli*[22].	ric. XXX, Ad scribendum cum auro liquefacto	ric. 249 (f. 117r), Ad scribendum cum auro liquefacto
	ric. XXXII, Ad idem (volgarizzamento)	ric. 250 (f. 117r), Ad liquefaciendum aurum
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Palatino 941, XV-XVI secolo, ricettario[23].	ric. XXII, A far littere d'oro (volgarizzamento)	ric. 250 (f. 117r), Ad liquefaciendum aurum
	ric. XXI, Al medesimo	ric. 347 (f. 139v), Item una altra
Torino, Biblioteca Nazionale, ms. 1195, XVI secolo, *De coloribus qui ponuntur in carta*; *Alius liber de coloribus quem Rusticus transtulit*[24].	*De coloribus qui ponuntur in carta*, f. 81v, *inc.* Color auri et dicitur aurum musicum […]	ric. 261 (f. 119v), De colore aureo
	De coloribus qui ponuntur in carta, f. 82r, Folium auri applicatur in carta sic	ric. 262 (f. 120r), A far sisa da mettere oro in carta
	Alius Liber de Coloribus quem Rusticus transtulit, f. 92r, Color aureus	ric. 263 (f. 120r), Color aureus in vasis
	Alius Liber de Coloribus quem Rusticus transtulit, ff. 94v-95r, *inc.* Aurum confla […]	ric. 538 (f. 173v), Quo modo aurum vertitur in pulverem

[20] THOMPSON 1926.
[21] CAPROTTI 2006-2007; BARONI–CAPROTTI–PIZZIGONI 2007; CAPROTTI 2008; vedi infine il contributo di Gaia Caprotti, *Il 'Liber de coloribus qui ponuntur in carta'*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».
[22] ANTONELLI/TORRESI 1993; TRAVAGLIO 2009-2010, pp. 203-253. Si veda inoltre il contributo di chi scrve, *'Ad faciendum azurrum': alcuni esempi di trattazioni sull'azzurro oltremare nel Ricettario dello Pseudo-Savonarola*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte»..
[23] Il ricettario è inedito, a eccezione di alcune prescrizioni pubblicate in POMARO 1991, p. 38; TRAVAGLIO 2009-2010, pp. 673-687; TRAVAGLIO 2012.
[24] CAPROTTI 2008.

Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 2861, XV secolo, *Manoscritto Bolognese*	ric. 146, A far collore d'oro bello et bono	ric. 494 (f. 168r), A far color d'oro
Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. 6741, XV secolo, *Manoscritto di Jean Le Bègue.*	ric. 22, Ad faciendum litteras, que videantur esse de auro	ric. 494 (f. 168r), A far color d'oro (volgarizzamento)
Fulda, Hessische Landesbibliothek, ms. Aa20, IX secolo, *Scribebantur autem et libri*[25].	f. 126r, *inc.* Scribebantur autem et libri […]	ric. 566 (f. 178v), Ad faciendum litteras aureas

Per quanto riguarda invece le ricette per la preparazione dell'azzurro, sono state individuate numerose corrispondenze testuali tra il ms. Cl.II.147 e altri testi noti:

Corrispondenze con ricette di altri manoscritti		**Ricetta nel ms. di Ferrara**
Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 2861, XV secolo, Manoscritto Bolognese.	f. 66v, ric. 73, Ad faciendum endicum	ric. 194 (f. 104r), A far endico buono (volgarizzamento)
	ff. 33r-35r, Ad faciendum azurrum et cognosendum locum ubi nascitur (volgarizzamento)	ric. 195 (f. 104r), A fare azuro oltramarino
	f. 38v, Modo de fare el pastillo per lavorare una de queste prete […] (volgarizzamento)	ric. 198 (f. 106v), Ad idem si lapis non esset finus
	f. 47v, Ad faciendum azurrum per alium modum	ric. 204 (f. 108r), A fare azuro (volgarizzamento)
	f. 48, Ad azurrum faciendum	ric. 207 (f. 108v), A fare azuri in più modi (volgarizzamento)
	f. 62v, Affare azurro per altro modo cum sugo (volgarizzamento)	ric. 370 (f. 145r), Aqua pingens corium, filum et pannum in azurino colore
	f. 50r, Ad faciendum azurrum feriale	ric. 388 (f. 147v), A fare azurro perfetto (volgarizzamento)
	f. 32r, Ad faciendum azurum almaneum	ric. 201 (f. 107r), *inc.* Rompi la roccia de lo azuro…
Ferrara, Biblioteca Ariostea, ms. Antonelli 861, XV secolo, *Taccuino Antonelli.*	ric. XXIX, A fare bono alçuro (volgarizzamento)	ric. 204 (f. 108r), A fare azuro (volgarizzamento)
	ric. XXIX, A fare bono alçuro	ric. 204 (f. 108r), A fare azuro
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Palatino 941, XV-XVI secolo, ricettario.	ric. LIII, Al medesimo (volgarizzamento)	ric. 388 (f. 147v), A fare azurro perfetto (volgarizzamento)
	ric. LXIX, A fare azurro bello et buono (volgarizzamento)	ric. 363 (f. 143v), Ad faciendum azurum
	ric. LIV, Al medesimo	ric. 192 (f. 103v), A fare azuro contrafatto

[25] TROST 1982; CAPROTTI–TRAVAGLIO 2012.

	ric. III, A fare azurro oltramarino ric. V, A fare azurro della Magnia	ric. 201 (f. 107r), Prova di azuro falsato con gome
	ric. VI, A far chiarire lo azuro che fussi di leggier peso	ric. 202 (f. 107v), A far chiarire lo azuro di legier peso…
	ric. IV, A separare il lapis lazuli da l'oro	ric. 206 (f. 108v), Come si cava lo oro de la pietra lazuli
Siena, Biblioteca degli Intronati, ms. I.II.19, XV secolo, *Ricepte daffare più colori* di Ambrogio di Ser Pietro da Siena[26].	ric. VII, *inc.* Tolle lapis laçari […] ric. VIII, *inc.* Rompe la roccia […]	ric. 201 (f. 107r), Prova di azuro falsato con gome
	ric. IX, *inc.* Piglia la pietra […]	ric. 202 (f. 107v), A far chiarire lo azuro di legier peso…
	ric. X, *inc.* Quanto volessi assoctigliare […]	ric. 203 (f. 107v), A sotigliare lo azuro de la Magna
Siena, Biblioteca degli Intronati, ms. L.XI. 41, XV secolo, Ricette di colori di Bartolomeo da Siena[27].	ric. VIII, Come si fa l'aççurro oltramarino d'una pietra, cioè Agubi ric. IX, Come si lava et divide el sopradetto aççurro ric. XIII. Come si fa l'açurro de la Magna	ric. 201 (f. 107r), Prova di azuro falsato con gome
	ric. XIV, El modo di dividare et assotigliare l'aççurro de la Magnia	ric. 203 (f. 107v), A sotigliare lo azuro de la Magna
Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1246, XV secolo: *Del modo di comporre l'azzurro oltramarino* di Frate Domenico Baffo[28].		ric. 212 (f. 109r), Modo di far azuro oltramarino
Lodi, Biblioteca Comunale, ms. XXI B 32, XV-XVI secolo: *A fare l'azurro oltramarino vero e perfecto ad ogni paranghone*[29].	f. 43v, *inc.* Poi torai sangue di drago […]	ric. 212 (f. 109r), *inc.* Et fatto questo toli tanto sangue di drago […]
Fermo, Biblioteca Comunale, ms. 99, XV secolo, *Ricettario Diotaiuti*[30].	ff. 14v-15r, Littere aurum	ric. 206 (f. 108v), Come si cava lo oro de la pietra lazuli

Riguardo all'azzurro oltremare, oltre alle singole ricette provenienti dalle fonti identificate, nel ricettario ferrarese è stato possibile enucleare due trattazioni per un solo colore, una in latino e l'altra in volgare: *Ad faciendum azurrum et cognoscendum locum ubi nascitur* e *Modo di far azuro oltramarino*.

La particolare tipologia del codice ferrarese permette infatti di individuare agevolmente non solo questioni inerenti la sua organizzazione in quanto ricettario e le fonti raccolte, ma anche una modalità di trasmissione dei trattati per un solo colore che pertiene all'ambito di questo genere di ricettari. In questi è infatti possibile individuare in modo stratigrafico le singole trattazioni che, raccolte in successione nello 'spazio azzurri', vi sono contenute.

[26] FORNI 1866, pp. 86-67; THOMPSON 1933; TORRESI 1993; TRAVAGLIO 2009-2010, pp. 551-672.
[27] LISINI 1885; TOSATTI 1978, pp. 86-88, 141-149; TORRESI 1993; TRAVAGLIO 2009-2010, pp. 551-672.
[28] MAZZI 1906.
[29] Tutte le trascrizioni relative al ms. XXI B 32 della Biblioteca Comunale Laudense sono tratte da GRANATA 2005-2006.
[30] LASKARIS 2008.

Fu probabilmente la diffusione di raccolte come queste all'origine delle varie fusioni che spesso è possibile riscontrare tra differenti singoli trattati per un colore solo, fusioni che diedero vita nuovamente a trattazioni per un solo colore: in pratica, da molti testi di medesimo argomento tecnico si fecero delle raccolte, in cui questi erano tra loro accostati, e da queste raccolte, in un momento successivo, si rifecero singoli testi di unico argomento.

Attraverso la vicenda delle trattazioni sull'azzurro oltremare possiamo vedere all'origine testi isolati, relativamente brevi e destinati, in una successiva fase, a essere raccolti in episodi di ricettari tematici; da queste raccolte tematiche è verosimile ritenere che in buona parte discendano, in un terzo momento, le numerose fusioni o i volgarizzamenti che accorpano anche trattati in lingue differenti, redatti in funzione di un nuovo testo breve, caratterizzato però da nuovi interessi e modalità di comunicazione. In questo si può quindi cogliere il valore anche di singoli ricettari compilativi, che spesso furono la base per ulteriori, successive produzioni d'autore[31].

3. Ad faciendum azurrum et cognoscendum locum ubi nascitur

La trattazione che qui si prende in esame, di discreta estensione, si conserva ai ff. 104r-106v del codice ferrarese e descrive la raffinazione dell'azzurro oltremare.

Si tratta di un testo latino di indubitabile coerenza e chiaramente opera di un unico autore, come dimostrano l'organicità del dettato e del contenuto, l'unità di pesi e misure, i termini con i quali sono indicati i materiali impiegati e i frequenti rimandi interni.

La trattazione è suddivisa in cinque prescrizioni. La prima (*A fare azuro oltramarino*) descrive la calcinazione del lapislazzuli e il successivo lavaggio con una liscivia 'dolce', allo scopo di rendere più agevole la successiva macinazione della pietra. Il testo specifica inoltre la provenienza del minerale da Damasco e Cipro, dove è chiamato dai saraceni *agiaro*. Le successive tre ricette (*Ad affinandum hunc pulverem et faciendum azurum perfectum*, *Ad affinandum azurum*, *Ad idem si lapis non esset finus*) riguardano la preparazione del 'pastello' (nel testo definito 'gomma'), necessario a raffinare la polvere di lapislazzuli e a ottenere un 'azzurro perfetto'. Il testo propone tre differenti varianti di pastello. Nel primo caso si tratta di una miscela di ragia di pino, pece greca, mastice, incenso e olio di semi di lino, scaldata a fuoco moderato e poi filtrata attraverso una tela di lino e raffreddata in acqua fresca. Una volta sciolto il 'pastello' scaldandolo moderatamente in un contenitore invetriato, con l'aggiunta di trementina e di un'ulteriore quantità di olio di semi di lino, vi si incorpora a poco a poco la polvere di lapislazzuli. Una volta incorporato, si getta il composto in acqua fredda e lo si lascia raffreddare, quindi si lavora con le mani per completare l'incorporazione. Prima di passare all'estrazione dell'azzurro, è necessario far riposare il 'pastello' in acqua in modo che si ammorbidisca. La successiva estrazione del pigmento si ottiene trattando il 'pastello' con acqua tiepida e rigirandolo più volte con un bastone fino a quando inizi a rilasciare polvere azzurra. Uscito il primo azzurro, 'finissimo' e di colore più intenso, occorre ripetere il trattamento in acqua più calda per ottenere un azzurro medio, di seconda scelta, e infine un terzo, di qualità scadente. Gli azzurri vanno quindi raccolti in contenitori differenti a seconda della qualità. Il testo propone a seguito una tipologia più 'forte' di 'pastello', nel quale è

[31] Ovviamente, la considerazione proposta e corroborata dalla presentazione di due testi sull'azzurro oltremare è applicabile non solo ad altri trattati per un colore solo, ma anche a una modalità di trasmissione delle ricette che, mediante questo genere di ricettari, dà origine a nuovi testi. È da notare tuttavia che tutto ciò è possibile soltanto dopo la formazione dei ricettari tematici e quindi in sostanza posteriormente al XV secolo, periodo di maggiore diffusione di questo genere di raccolte. Quanto detto vale in particolare in direzione della cosiddetta 'letteratura a stampa dei segreti' (EAMON 1994), che prenderà avvio nel secolo seguente e che utilizzerà frequentemente meccanismi di questo genere.

aggiunta della cera nuova, necessaria a raffinare la polvere di lapislazzuli eventualmente bruciatasi durante l'operazione precedente, e una terza variante che non prevede l'impiego di trementina[32]. L'autore avverte inoltre il lettore dell'esistenza di minerali provenienti da Trebisonda che vengono venduti come lapislazzuli: per evitare frodi, suggerisce quindi una prova funzionale a riconoscere la pietra originale dalle imitazioni. L'ultima ricetta (*Ad dandum pulchrum colorem azuro*) descrive infine come conferire un bel colore all'azzurro oltremare lavandolo con un'acqua nella quale è posto a bollire del verzino.

Al termine del trattato è presente un'altra porzione testuale, redatta in volgare, che riprende la tematica dell'acquisto della pietra sviluppandola in maniera dettagliata rispetto alle generiche affermazioni poste all'inizio del testo che la precede (f. 106v, r. 11: «Se alcuno vole operare la pietra fina de lo azuro»). La notazione è di stretto carattere mercantile e utilizza valori ponderali per il mercato di Cipro, introducendone la comparazione con quello di Firenze (r. 16: «Il rotulo de Cipri si ragiona de libre 7 de Firenze et sei sazi et doi terzi fanno una onza a peso»).

Entrambi i testi, uno in latino e l'altro, più breve, in volgare, si trovano, totalmente riorganizzati e fusi in un'unica produzione in lingua italiana, nel ms. 525 della Wellcome Library di Londra (XVI secolo), dove l'opera si presenta in piena autonomia, preceduta e seguita da tutt'altro genere di scritti[33].

Del testo latino contenuto nel codice di Ferrara troviamo anche un ulteriore volgarizzamento ai ff. 33r-35r del *Manoscritto Bolognese*. Qui compare quello che probabilmente doveva essere il titolo originale latino della trattazione, *Ad faciendum azurrum et cognos*[*c*]*endum locum ubi nascitur*, perduto nel testimone della Biblioteca Ariostea e sostituito dal titolo in italiano *A fare azuro oltramarino*.

Si propone una sinossi dei tre manoscritti, utile a visualizzare le corrispondenze testuali:

Ferrara, Biblioteca Ariostea, ms. Cl.II.147 ***Ricettario dello Pseudo-Savonarola*** (ff. 104r-106v)	**Bologna Biblioteca Universitaria ms. 2861** ***Manoscritto Bolognese***[34] (ff. 33r-35r)	**Londra Wellcome Library ms. 525** (f. 2r-10v)
A fare azuro oltramarino	**Ad fatiendum azurrum et cognos[c]endum locum ubi nascitur**	**Ricetta come si vuol far azuro oltramarino**
Recipe lapidem lazuli	Tolli lo lapis lazuli, lo quale è petra che veni de Organia, de paese de Tartaria, et la se cava, la dicta preta, da le montagne che sonno in quelli	Prima dei prender la pietra che si chiama lazuri[35] la qual pietra viene ne le contrade di Tartaria et de Organia, la qual pietra si cava de certe montagne che sono in quelle contrade ove si

[32] Si tratta in sostanza del «pastello dei Gesuati di Firenze», così definito nel trattato *A fare l'azurro oltramarino vero e perfecto ad ogni paranghone* conservato nel ms. XXI B 32 della Biblioteca Comunale di Lodi, che prevede l'impiego di ragia di pino, pece, mastice, cera nuova e olio di semi di lino. Il procedimento mostra effettivamente molte analogie con quanto descritto, più diffusamente, nel codice della Biblioteca Laudense.

[33] Il codice è indicato come *Miscellanea Alchemica*. Si veda BIAGI 2013-2014. La trascrizione del testo che segue è di chi scrive.

[34] FERLA 2005-2006, pp. 234-240.

[35] La prima parte del testo conservato nel *Manoscritto Bolognese* e nel ms. 525 della Wellcome Library trova corrispondenza con la sezione iniziale dell'opera di Frate Domenico Baffo, sulla quale si tornerà più oltre: «Primamente compra la prieta de che se fa l'azuro la qual pietra viene d'argonia de le contrate de tartaria, et cavase de certe montangne che sono in quelle contrate dove se trova li saphiri. Ancora se trova la ditta prieta in damasco et in cypri. Et nota che li saracinj la chiamano in la loro lingua agonio zoé a dire prieta de azuro et nuy la chiamiamo in nostro lenguazo lapis lazuli».

quod reperitur in Damasco et in Cipro,	paesi, e là se trovano zaffirri et altre prete pretiose. E ancora se cava la dicta preta in le parte Damasco e in le parte de Cipro.	trovano li zaphiri. Trovansi di la pietra detta in Damasco et in Cypri.
vocatur apud saracenos Agiaro.	E la gente de quelli parte, che sonno tartari e infideli, la chiamano in loro lingua agiara, cioè petra de azurro. E quando voi lavorare la dicta preta, prendila,	Chiamala li saraceni Agiaro, cioè viene a dire pietra d'azuro, et tra noi si chiama la detta pietra di lazari. Tengono li speciali, perché la mettono in confetto come in medicina. La ditta pietra como l'hai per far azuro se vol lavorare per lo modo che io dirà apresso.
Si sint partes lapidis grossae	e se la dicta preta fusse in zuppi grossi,	Se sono pezzi grossi come pietre
debent poni ad ignem	mecti i peze nel fuoco	Mettila così con pezzi dentro uno foco
quod comburant ipsas ex omni parte inferiori, superiori et ex omni latere et instar cappanelli bene	che arda da omne parte,	che l'arda di sotto et di sopra et da lato a mo' de uno capanucio
vel per diem si eo statim non indiges,	e lassali stare nel foco per x hore, e fa che habia bene el foco de omne parte, e se più la lassi stare nel foco, più se affinarà. E se tu la mecte in una pignatta, ancora se affina melglio in questo modo:	et lassala star in questo foco un mezo dì et se no hai freta lassela star un dì, che como più se coce più se affinisse.
et melius fieret in ola terrea in furno		A metterla nel forno serebbe meglio et se la pietra fosse picola como noce o minore
et debet esse nova et non vitreata magna iuxta quantitatem azuri	tolli una pignatta non vitriata	abbi una pinta nova non invitreata
et coperi eam cum cooperimento terreo ne intrent carbones vel cineres neque aliquid aliud,		seconda la quantità o qualità che vole cocere et metti questi pezzi ne la dicta pintolaet coprila con uno testo di terra perché non vada dentro né carboni né cenere, né altra brutura.
	e mecti de intorno carboni, e la pignatta vole essere forata nel fondo cum spessi bugi e cum alcuni bugi de intorno. Poi poni in la dicta pignatta bugiata li pezi de lo dicto lapis grossi,	
in tripode potes ponere ut habeat ignem ut est dictum supra, demum dimitte infrigidare bene et, quando vis lapidem ipsum pistare ut facilius facias	e la dicta pignatta vole essere sospesa in uno trepei.	Et ponila suso uno trepiedi basso et fa foco di soto et da lato, sì che vada bene. Poi, quando è stata a foco uno mezzo dì o più como a ti pare, levala dal foco, e che siano in pezzi grassi o minuti lassela ben affredarre. Quando la pietra del

		azzuro se cava dal foco et che la è per pistarse al mortaio, se vogli meno fatica,
	Poi che serà la dicta preta bene cocta et bene infocata per lo dicto spatio,	
recipe cinerem ex quo fit sapo vel calcem vivum tantundem	habi liscia forte facta di cenere de cerro o de cenere de vetrio, cioè soda, tanto meglio sarà la liscia se tu vi poni de l'una e de l'altra cenere anna, e cum un pochetino de calcina viva,	togli cenere da far sapone, cioè cenere et calcina viva tanto de l'uno quanto de l'altro,
et fac bulire in quadam olla vel caldario vel alio vase ramis, et tantum quod licinium sit bene forte,		che sia bastevole a quella pietra che hai a pestar et falla bolire in aqua in un vasculo di rame et tanto fa bolire che la liscia sia ben forte et fortissima.
et, quando licinium sit bene clarum,	e fa la liscia chiara e necta quanto più poi.	Et poi colla la liascia tanto che sia chiara
mitte in eo lapides azuri ad molificandum	Poi, cuscì calda, mecti la petra in lo dicto ranno freddo	et cum questa liscia se mette in molle la pietra del azuro tanto che la liscia sia di sopra a la pietra,
et sic dimitte per tres dies et efficietur ut cinis non tantum disfaciet se tantum facilius pistabitur poste,	e lassa stare per 3 dì, poi sepera la dicta liscia e lassa rasciugare la dicta preta,	et lassela star in molle dui o 3 dì et più se bisogna. Ella diventarà in cenere senza disfarsi. Poi lassela rasciugare
et debet pistari sicut aromata.	poi la pista in uno mortaro de metallo e fa polvere più subtili che poi, e se la dicta petra tenesse d'oro farai cum lo argento vivo commo è di sopra dicto, e commo è bene staciata che sia bene subtili,	et pistarassi di presente. Et quando è fredda fala pistar in uno mortaio da speciale et sia bene pista come specie. Et falla stacciar cum uno sedazzo. Quando è sì ben trita et sedazzato,
Deinde mitte in scutella vel in alio vase	mectila in una concha	mettela in una scudella di terra o in altro vaso
et imple cum aqua frigida et misce	d'aqua fredda e mista bene cum una mescola necta bene e poi la lassa bene reposare in quella aqua,	et poi impi dicta scudello l'altro d'aqua frescha et poi tolli una mazola picola et mescida l'aqua cum la polvere de la pietra un pezo et poi la lassa ripossar in quello vaselloun pezo.
lapis lazurinus ibit ad fundum et cinis et aliae sordes stabunt in sumo quas elevabis aliquantulum.	che la polvere sia bene andata al fondo et omne cativitá rimarà de sopra.	Et la polvere ne andarà al fondo et ogni brutura rimarrà a galla.
Deinde proice aquam et remanebit azurum sicut postea quando ex ea fit panis.		Et questo poi far una volta o due, come ti piace. Poi versa l'aqua di sopra et fa che la pietra de l'azurro rimango un poco molleta como è la pasta quando se fa il pan.
	Et sepera l'aqua da la polve cum una spogna pianamente, che non movi la dicta polvere o dicto azurro, e se vedesci che non fusse bene depurato, lavalo una altra volta a lo dicto modo, e commo serà bene depurgato lassalo sciugare.	

Deinde macina eum bene sutiliter in porfido vel alio loco, et sicut faciunt pictores de coloribus.	Poi lo macina in su lo porfido cuscì d'asciutto quanto più poi, a poco per volta, e se te fusse fatiga a macinare d'asciutto metice uno poco d'aqua. Poi che l'ai macinato subtili	Et quando hai fatto così, habbi una pietra di marmo o di porphido de quelle che tengono li depentori, che sia bella pietra et morbida. Et piglia questa polvere così molle et mettene in su quella pietra quella parte che ti par che per una volta si possa macinare. Et habbi una pietra tonda di perforito; questo poi tenire in mano, et macina questa polvere tanto che vegni ben sottile, come ti appare.
	metilo in uno vaso de terra vitriato largo e piano, e stendivilo suso	Habbi una scutella catina invetriata et mettili questo macinato et fa de l'altro per il simil modo. Et metti sopra quella et a levar la dicta su la pietra per metterla nel cattino così mole, vol essere un pezo di legno largo, che sia da pie aguzzato, il taglio come una rasiera da madia. Poi, quando hai macinato tutta quella quantità che voi fare, mettila in su uno vasoio o tavola che sia piana et morbida
Extrhae de loco cum illa steca et mitte in catino vel alio loco et mitte sicare.	e lassalo sciugare bene.	et lasciala rasciugare.
Et mitte in setacia sicut aromata et forte esset melius lavare cum licinio et deinde sicare.	Poi lo aremacina in lo dicto porfido e staciarlo che sia bene subtili.	E quando è rasciuta et secca, habbi uno staccio da speciale et sedaza la dicta polvere et poni di sotto per ricoprerla uno coyroi o folio di carta. Et como l'hai sedazata una volta, rimescola tutta insieme et poi le si da aconcia como dirà apresso. A lavarlo con la liscia forte così con mano si è meglio da colore et nescie meglio a pastello, fallo poi rasciugare.
Ad affinandum hunc pulverem et faciendum azurum perfectum		A volere affinare questa polvere et farne perfecto azuro, poi che fatto hai li dicti modi di sopra et da lato, si vole torre quelle gomme et altre cose che dirò apresso. Questa gomma. Se tu fai per affinare la pietra perché sia bene azuro, ne poi fare per volta quanto ne vogli, che non si guasta mai. Vole esser compartita così.
Recipe rasinae albae quae est guma pini oncias VIII, picae grecae oncias 4, masticis onciam 1 ½, incensi once 1 ½, olio de seme di lino secundo la quantità che voi affinare		Ove tu prendi et metti ragia bianca onze 8, et vole essere apresso di quelle onze 4 di pece graeca et onza 1 ½ di mastice, et onza 1 ½ di incenso, et once 2 d'olio de linseme, et secondo la quantità che voi fare, vole essere computata per il modo dicto.

et haec omnia mitte in tiela vitreata magna iuxta quantitatem quam vis affinare azuri et gumae et non sit operata ad aliud negotium.		Et a volere fare da tutte 3 queste cose una gomma, si vole havere uno tegame invitriato che sia grande secondo la gomma che vogli fare, et sia netto et non sia adoperato al altro servicio, et meterlo in su uno che se rihavesse brutura niuna rimanga in quel vasello dove è tratta.
Et pone in tripode ferreo et mitte ibi prius modicum olei calidi seminis lini quantum sufficiat quantitati gumae et calefac. Deinde mitte picem grecam et misce cum baculo oleum et picem et, quando erit pix quasi semidistemperata, mitte ibi rasinam distemperatam suprascripta et alias res, et postquam similiter sunt semifusae mitte ibi incensum ultimo et misce bene et fac modicum ignem ne comburat gumae et, quando bene bulierint invicem omnia et bene fusae erunt, debet stare ad ignem quantum quis iret per medium milliare vel minus. Et postea colabis gumam per canevatium et ad hoc ut inde bene exeat guma, misce bene ut vadat et bene transeat in catino qui est supter.		Poi, quando l'aqua è calda o tepida, che non sia bollita quanto poi sofferire a la mano, piglia in uno orciuolo o scutella et mettila in una pentola o cattino invitriato. Et anchora sarebbe meglio o concha o cattino invetriato di rame, che non si po rompere, o che siano stagnati. Et messa di questa aqua calda per il modo dicto di sopra in questa sia una de le sconiglie nominate et si rimette poi di quello impastato quella quantità che voi fare azuro. Et fa che l'aqua sia di sopra a questo impastato, sì che riscalde bene, et lascialo stare così un pezzo, tanto che sia refreddata l'aqua. Et poi piglia l'aqua et gettala via, et rimetti da capo de la calda. Et poi habbi uno bastone tondo a mo' di bigordo, et mena questo impastato per l'aqua sì che si disfaza cum lo pastato. Et, quando hai menato in qua et in là un pezzo, piglia uno cattino invitriato netto, che sia grande como vedi che sia bisogno alla quantità de lo impastato, et metti la ditta aqua suso questo cattino. Et poi repiglia de l'aqua calda et rimetti su lo impastato et rimeschia bene insieme un pezo et metti su l'altra del cattino et ciò fa sei o octo volte, tanto che veggi che l'aqua muti colore. Et quando hai fatto così sei o octo volte et meschiato bene l'aqua che sia di quello impastato nel cattino, copri il cattino con uno panno che polvere non vi casca, et lassalo stare. Et se gliatolo lo azuro, cavalo de l'aqua bolita, et se gli è doe libre tra azuro et gomma, prendi a le dicte doe libre oncia una di cera nova et oncia una d'olio d'oliva et oncia una di trementina, et havere uno tegame et puorlo à foco, et mettere la gomma et lo azuro in questo tegame con le cose ditte di sopra, tanto che siano bene mescolate insieme et infondute. Poi habbi

		aqua fredda et metti sul tegame et lascialo tanto stare questo impastato che sia freddo, cioè como hai messo l'aqua fredda in sul tegame, levalo da foco et lascialo rafreddare. Et quando è ben freddo questo impastato che si possa rimenare per le mani como si fa il pastello ch'è buono, che si vole remenare et tirare como la pasta. Et perché non te si appichi a le mani con l'olio di oliva. Et quando hai bene remenato et ritrato da l'una mano a l'altra, che si tira come colla, mettilo poi in aqua fresca et lascialo stare un dì et una nocte. Et se non hai fretta, lascialo stare quattro dì et quattro nocte. Et po à ritrar l'azuro di questo pastello fa con l'aqua calda per lo modo si trahe quello che non è guasto et diventa fino. Havendo una fina pietra a lavorare che fosse di vantaggio a una che non fosse così fina, prendi ragia bianca oncie 8 et oncie 4 di pece graeca et oncie una di mastice et oncie due de linseme. Et poi fa per il modo dicto a dietro. Poi di questa gomma così fatta piglia libra una di polvere d'azuro et con esse oncie due d'olio de linseme et poi lo fa como l'altro, tanto in qua et in là che vada giù.
Et si non exiret, turqueas eam, sicut fieret de linteamine, dum est calida, postquam tota exierit in aqua frigida in catino et postquam erit frigida repone quia nunque corompitur et potes facere quantum vis pro qualibet vice.		Et se non colasse tanto bene il pano torzelo à modo di lenzolo di bugato et falo tanto che caldo si che non se agiaccio il pano. Puosto gomma se ne va tutta quanta nel cattino de l'aqua fresca in fondo et rapigliasse insieme. Et se ne havesse pietra entro o altra brutura, rimane apichato al panno incerato. Et quando è refreddata et represa, cavala de l'aqua et lasciala stare dove tu vogli che non si guastarà mai. Si che ne poi fare quella quantità che tu vogli per volta.
Ad affinandum azurum Recipe libram I dictae gumae et onciam I dicti pulveris azuri et onciam I trementinae ita quod sint oncias 13 pulveris, oncias 12 gumae, onciam I trementinae, ita quod in totum sint oncias 26. Et ad hanc quantitatem, recipe		Poi, fatte tutte queste cose, volendo tu affinare tutte queste polvere da farno bono azuro, se vol fare così, come dirò apresso. E tu vogli fare affinare una libra di polvere d'azuro, si prende anche una libra di dicta gomma et poi togli una onzia sopra più de la dicta polvere et una oncia di trementina, sì che siano onze 13 di

oncias 2 seminis lini et ita fac prout magis vel minus facere volueris.		polvere d'azuro et dodeci di quella gomma et onzia una di trementina, che fano in tutto onze 26. Et a questa quantità habbi onze due di olio de linseme, et se ne vuogli fare maggior somma o minore, va a questa misura.
Deinde recipe techiam vitri aptam et mundam et pone ad ignem in tripode temperatum et, cum fuerit modico calida, mitte ibi oleum et gumam et misce bene, ita quod omnia sint bene distemperata. Et deinde mitte trementinam et fac etiam quod bene distemperetur,		Et poi togli uno tegame netto et novo, che non sia quello di prima invitriato, et ponelo al foco in su uno tripié et fa foco di sotto temperato. Et essendo un poco caldo il tegame, metti dentro al tegame in un tratto la goma et l'olio et rimescola bene insieme nel tegame, tanto che siano ben fonduti. Poi mettila la trementina et rimescola le dicte cose inseme, sì che le dicte cose siano ben fondute.
et postea pone techiam in terram et buliendo recipe pulverem lapidis pisti et paulatim mitte ibi in techia et misce semper. Et, quando erit bene comprehensa,		Poi, quando siano ben fondute, leva il tegame dal foco et pollo in terra, et così bollendo piglia la polvere de la pietra pesta et metti a poco a poco inseme sopra questa goma et rimesceda bene a partita a partita, sì che sia bene mischiata et rimischiata.
accipe unum catinum aquae frigidae et mitta illa omnia in illa aqua frigida ita quod nihil remaneat in techia. Et, quando iverit ad fondum et reprehensa insimul et erit frigida, misce cum manibus sicut fit de pasta multum bene ad sufficientiam.		Habbi uno cattino con aqua frescha et piglia alcuna cosa con che ne cavi questa goma et pietra di tegame et mettela in questo tegame, overo cattino, de la l'aqua fresca. Ella se ne va in fondo et rapigliassi insieme. Et quando è rapresa et fredda, pigliala et rimenela bene como una pasta da l'una mano a l'altra et tirala in qua et in là, che si stenda come cerbolato.
Et, quando sic multum feceris, mitte istud in eadem aqua et ablue mane cum oleo et ibi dimitte 4 vel 5 dies, mutando aquam tempore estatis bina vice et hiemis semel		Et fatto così un bon pezzo, rimettila ne l'aqua medesima et lasciala stare et se s'appica a le mani, ongie le mane cum l'olio. Et se non hai fretta di farlo, lascialo stare in questa aqua quattro o cinque dì, sì che d'aestate muta l'aqua doe o 3 volte al dì, sì che d'inverno una volta al dì.
et, si festinantiam habes, permitte stare in catino per diem et noctem unam. Et, si non vis ipsum azurum operare, extrhae de aqua in capite 4 vel 5 dierum et restat toto tempore bonum hoc sic impastatum. Si habes magnam quantitatem ad afinandum, accipe libras 12 pro vice quod fit perfetius et non		Ma se hai fretta de finarlo, lasciallo star nell'aqua un dì et una nocte et poi l'aggina. Et se tu non la vogli lavorare, cavela de l'aqua in capo di 4 dì o di cinque et mettila onde tu vogli et basta tutto il tempo bono questo impastato. Se ne hai quantità ad affinare, pigliane libre 12 per volta di questo impastato et non più perho che a

plus. Si habes affinandum minorem quantitatem, recipe unum caldarium aquae quae sit una die et nocte ad hoc ut omnes grosities remaneant ad fundum. Deinde calefac aquam et, cum fuerit tepida, quantum potes intus suffere mane et aquam mitte in illo azuro quod vis affinare et intantum quod calefiat illuc, et mitte de alia aqua calida et duc cum baculo et fac quod bene misceatur et liquefiat illa pasta. Et, quando sic feceris per spatium, recipe unum catinum vitreatum et mitte aquam in illo catino. Deinde iterum fac similiter et sic fiat 6 vel 8 vicibus usque quo aqua mittet colorem. Et deinde cooperias catinum ne pulvis aut aliae sordes ibi cadant, et istud primum erit azurum finissimum. Item deinde fac cum aqua magis calida eodem modo 7 vel 8 vicibus, usque quo mittet colorem et mitte separatim a prima istam aquam, et istud erit azurum medium. Finaliter habeas aquam bulientem bene et item eodem modo facias separatim in alio vase quam in primo vel in 2° et istud erit tertium et modicum valebit, et hoc facias usque quo clara exibit aqua. Deinde quando erit in quiete ista aqua ita quod azurum iverit totum ad fondum vasis vel conchae raminis vel catini vitreati proice illam aquam quando erit clarificata, et sic facies de qualibet et dimitte quemlibet azurum sicari per semetipsum. Et si festinantiam haberes, pone in prunis et statim exsicabitur et deinde pone in marsupiis vel sacullis et nunquam destruitur. Aliqui		farne più sarebbe più fatichevole et non vien così perfecto. A voler far l'azuro et dargli tutto complimento a quelli di poterlo lavorare a quelli servicii che se ne fa tanta come ti dirò qui apresso. Piglia de quello impastato che hai fatto como dice qui di sotto in fine libre 12 per volta et non più, perché viene più perfecto. Et se voi far minor quantità, poi. Habbi uno paiolo d'aqua a foco et fa che l'aqua sia stata atterita un dì inanzi che la metti al paiolo et una nocte acciò.

postquam egerunt quae dicta sunt supra faciunt bulire azurum cum aqua sic quare in olla faciunt bene bulire aquam et deinde mittunt ibi azurum et bene miscent cum mescola. Et postea habent quamdam petiam siricam et colant hanc aquam in catino bene mondo et omnes sordes remanent in illa petia sirici vel panis linis. Postea de azuro fac quod vis et fac similiter sicut dictum est supra et mitte in marsupiis, et qui hoc facit lucratur vigintiquinque pro cento. Si autem propter minium ignem azurum esset combustum cum illis gumis imple olam aqua et fac bulire et mitte ibi gumas et azurum sicut sentit aquam calidam sic incipit liquefieri et humiliari et, quando erit liquefactum, extrhae de aqua bulienti et si sunt libras due azurum et guma simul, recipe libras 2 vel 1 cerae novae et onciam 1 olei olivae et onciam 1 trementinae, et in techia pone ad ignem et mitte ibi gumam et azurum intantum quod bene misceatur insimul et infundantur. Deinde recipe aquam frigidam et mitte in illam techiam et leva ab igne et, cum erit frigidum ita quod possit duci per manus, onge manus oleo olivae et, quando bene erit ductum et remenatum ab una manu ad aliam mitte in aquam frigidam et mitte ibi per unam diem et unam noctem. Et si non habes festinantiam per 4 aut 5 et demum extrhae cum aqua calida sicut facis illud quod non est destructum et non est combustum propter ignem. **Ad idem si lapis non esset finus** Recipe oncias 8 ragiae albae hoc est pini et oncias 4 picis grecae et onciam 1 cerae novae et onciam 1 masticis, oncias 2 olei seminis lini. Deinde fac ut supra dictum est. Deinde recipe huius gumae libram 1 et libram 1 pulveris azuri et onciam olei seminis. Deinde fac ut supra in alia. Aliquotiens reperiuntur lapides qui sublimantur illi azuri et veniunt de Tribisunda et		Alcuna volte si trovano pietre che si assomigliano a quelle di l'azuro, che sono pietre che vegano di

experimentum est tale, si liquefatur ad ignem non est bona.		trabisonda, ma fane prova nel foco: se la se disfa al foco, è cativa et non si vole lavorarla, perho che si perderebbe la spesa.
Ad dandum pulchrum colorem azuro Recipe verzini incisi et fac bulire et misce tantum quod aqua habeat colorem, et cum ista aqua lava azurum et dabit ei colorem.		A voler dar uno colore vivo et bello a uno azuro che non fosse colorito bene, habbi verzino tagliato et fa bollire et meschiare, sì che l'aqua pigli colore. Et poi con quella aqua così calda lava l'azuro et dagli bel colore. Ma non tienne trasinandolo ove dico con l'aqua il verzino a bollire vole […] ranno forte. A voler far prova del azuro quando è fatto se glie' buono o falso, habbi una piastra di corazza o altro ferro ben affocata et poi prendi l'azuro de che voi far lo saggio et mettilo suso. Se l'azuro è fino, se migliorarà di colore et, se è falso, si abbrusia et fassi cenere.
Se alcuno vole operare la pietra fina de lo azuro, die getare lo rotulo quando è fatto de CLX sazi del buono, cioè de la prima sorte. De la secunda sorte sazi XL, de la terza sazi 25, ma questa ultima non val quasi se non a pingere cotal cose grosse de liguro.		A lavorare bona pietra d'azuro fina se de gitare l'ornotolo quando è fatto da CLX saggi del buono, cioè de la prima sorte, che se ne fa tre sorte quando si cava dal pastello et de la seconda sorte da XL saggi et de la terza sorte de saggi XXV. Ma questa terza sorte non vale quasi niente, se non a dipingere cottale cose grosse di logie.
Il rotulo de Cipri si ragiona de libre 7 de Firenze et sei sazi et doi terzi fanno una onza a peso. Il rotulo de azuro come una pietra lavorarla quando è fata, gita da sazi 140 de la prima sorte, de la 2ª sazi 25, de la 3ª sazi 30. A voler sapere et far prova se lo azuro è colorito per forza, lavalo con aqua calda et se lieva via il colore.		L'ornotolo di Cypri o di Rhodi si ragiona da libre 7 di Firenze et 6 stagi et dui terzi fano un'oncia di peso. Et XLIIII saggi di Cypri fanno uno dirnotolo d'uno azuro communale, cioè de la pietra a lavorarla quando è fatta getta l'ornatolo di saggi da CXL de la prima sorte et de la seconda di saggi XXXV et de la terza di saggi XXX. A voler far prova d'uno azuro che fosse colorito oltra sua natura o per forza, habbi aqua calda et lavalo più et più volte, et se sia d'altro colore, se n'andarà a lavorare. Anchora dicono che'l colore che se gli da si fa, oltra a l'aqua del verzino detta, da lato si prende orina et non troppo et aqua et calcina et cenere stacciata et fa bollire et fanne ranno forte chiaro et collato. Et con questo ranno bagna l'azuro et così bagnato lo

		metti in una tegia in su le braccia et rasciuga. Il colore è bello più meglio che di suo essere. A […] come si fano l'azuro oltramarino. Lapis l'azuro libra I, ragia di pino oncie VI, mastice oncie I e ½, incenso oncia ½, cera nova oncia I, olio di lanseme oncie IIII. Soma in tutto libre doe oncie una a peso. Poi togli […] d'aqua et un'oncia di melle. Poi mescola inseme et habbi uno cattino invetriato di terra et mettivi quest'aqua et poi questo pastello. Et vene rimenandolo con mane tanto stropiciando che si riscaldi in mano. Et quando sarà riscaldato, l'azuro ne cominciarà a uscire fino et è fatto. Come si lava l'azuro oltramarino. Quando vogli lavorare l'azuro oltramarino overo dividere, fa sempre mai con l'aqua chiara, che sia poco calda, et poi con la gelata. Et guarda sempre che non lavasi con ranno colto, overo con aqua forte, perho che si guasta. Poi mettare nell'aqua un poco di melle bianco.

È quindi probabile che la trattazione *Ad faciendum azurrum et cognoscendum locum ubi nascitur* abbia dato origine ad almeno due distinti volgarizzamenti che, se da una parte ne testimoniano l'importanza e la diffusione, dall'altra mostrano come la transizione e l'elaborazione di testi circa la raffinazione dell'azzurro oltremare nel primo Rinascimento si appoggiassero spesso a precedenti trattazioni in lingua latina.

Per molti volgarizzamenti è plausibile l'ipotesi che a operare la transizione siano stati ordini come quello dei Gesuati[36] e ambienti mercantili. È quindi un nuovo assetto sociale caratteristico delle città italiane a divulgare e ad aggiornare un sapere precedente, prodotto in latino.

4. *Modo di far azuro oltramarino*

A mostrare ulteriormente l'opera svolta da alcuni ordini religiosi nella raccolta ed elaborazione dei trattati sull'oltremare stanno le coincidenze testuali che si possono identificare tra un altro breve testo contenuto nel codice di Ferrara, *Modo di far azuro oltramarino* (ff. 109r-

[36] Ad esempio, il ms. Canonici Misc. 128 della Bodleian Library di Oxford conserva un breve testo, intitolato *Pastellus fit isto modo*, riguardante la raffinazione dell'azzurro oltremare. Questo, che nella sua origine non può essere di molto anteriore al XIII secolo, epoca in cui compare il particolare sistema di separazione della lazulite dalla roccia lapislazzuli mediante 'pastello', costituisce la base di un successivo volgarizzamento, operato nell'ambito dei frati Gesuati che, tra Quattro e Cinquecento, si occuparono ampiamente di questo genere di trattazioni (Lodi, Biblioteca Comunale, ms. XXI B 32). Successivamente, lo stesso testo volgarizzato entrerà nella diffusione a stampa dei *Secreti* di Padre Alessio Piemontese, opera che avrà ampia diffusione a partire dalla metà del Cinquecento. In proposito si veda il contributo di Micaela Mander, *'Pastellus fit isto modo': una trattazione legata all'azzurro oltremare*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

110v), e il più noto trattato di frate Domenico Baffo *Del modo di comporre l'azzurro oltramarino*. In questo caso, almeno parte dell'opera di Baffo, più che un volgarizzamento, costituisce un'interpolazione e rimaneggiamento di un testo precedente e di più breve estensione, testimoniato – probabilmente in forma parziale – dal manoscritto di Ferrara.

Il trattato di frate Domenico Baffo dell'Ordine dei Carmelitani[37], databile al XV secolo, è stato pubblicato nel 1906 da Curzio Mazzi[38], secondo il quale

> [Domenico Baffo] fu dell'Italia settentrionale, e più particolarmente, d'alcuna parte della regione veneta, facendone testimonianza parecchie forme dialettali, quali sono, per citare solo le principali, aradigare = errare; atorculato = appallottolato; como = come; deslaveza = sciaguatta; daga = dia; fazando = facendo; fogo = foco; messedare = mescolare; metegi = mettevi; preda, prieda = pietra; rimagnisse = rimanesse; sedazare = stacciare; si = se; staga = stia; taniso = staccio; voidando = vuotando; zoschaduno = ciascheduno; zito = gito[39].

L'opera è suddivisa in trentaquattro capitoli, che ripercorrono le differenti fasi di preparazione dell'azzurro oltremare: dalle prove per riconoscere il minerale originario dalle frodi fino al lavaggio, alla macinazione e alla purificazione del pigmento.

Il testo contenuto nel ricettario di Ferrara, invece, nel quale tra l'altro è assente la patina linguistica marcatamente veneta (ad esempio, toli/toy; mesceda/meseda, foco/fogo; metterai/ghe meterai; rimanerà/rimagnerà, come/como, venirà/vegnerà), non è suddiviso in capitoli ma è sviluppato in un'unica ricetta, risultando quindi molto conciso rispetto a quello di frate Baffo, tanto da sembrarne una sorta di compendio.

La prescrizione si apre con due prove destinate a testare la qualità della pietra. Nel primo caso la polvere di lapislazzuli va semplicemente gettata in acqua: se rimane in superficie, è di buona qualità. La seconda prova consiste nel porre la pietra su una lamina di ferro arroventata: se il colore si altera e fa fumo, la pietra è di qualità scadente. A differenza dell'opera di frate Baffo, che indugia sui ripetuti lavaggi in acqua della polvere di lapislazzuli, il testo della Biblioteca Ariostea passa a descrivere direttamente la macinazione del pigmento con un'"acqua' composta da miele e sangue di drago, in grado di conferirgli una sfumatura violacea che ne aumenta il pregio e il valore[40]. Infine il testo descrive la preparazione di un 'pastello' 'dolce', a base di trementina, ragia di pino e pece greca, omettendo però il procedimento relativo all'estrazione dell'azzurro, ampiamente sviluppato invece da frate Baffo.

Dal confronto tra i due testi sembra possibile ipotizzare che derivino da una fonte comune, probabilmente una 'trattazione per un solo colore' dedicata all'azzurro, a oggi sconosciuta ma probabilmente più vicina, nella sua forma originaria, a quanto riportato dal ricettario ferrarese. Sembra quindi che frate Baffo abbia operato un ampio intervento sulla trattazione, ampliandola e suddividendola in capitoli, modificando le prescrizioni e integrandole con conoscenze personali e notizie attinte da altre opere, dando loro una forte impronta dialettale e finendo così con il dare forma a un nuovo testo.

Si propone a seguito una sinossi delle due trattazioni, funzionale a rendere ragione delle corrispondenze tra i testi:

---

[37] Tra XV e XVI secolo i Carmelitani mostrano numerosi esponenti assai attivi nell'elaborazione di opere alchemiche e di tecniche artistiche. Valga come esempio il complesso di testi attribuiti a Guglielmo Sedacer, autore del famoso trattato alchemico-vetrario *La sedacina* (BARTHELEMY 2002).

[38] MAZZI 1906.

[39] *Ivi*, p. 31.

[40] Questa porzione di testo (da f. 109r, «Et, fatto questo, toli tanto sangue di drago […] a ma rimanga in colore pavonazo chiaro» a f. 109v) trova corrispondenza quasi puntuale con una delle prescrizioni della più ampia trattazione *A fare l'azzurro oltramarino vero e perfecto ad ogni paranghone* conservata nel ms. XXI B 32 della Biblioteca Comunale di Lodi (f. 43r-v). Ci si propone di approfondire il confronto tra questi testi e la trattazione di frate Baffo, peraltro già oggetto di una prima indagine di Silvia Granata (GRANATA 2005-2006).

Ferrara, Bibl. Ariostea, ms. Cl.II.147	**Firenze, Bibl. Riccardiana, ms. 1246**[41]
Modo di far azuro oltramarino	
Recipe lapis lazuli che sia fino et si conosce a questi segni.	Questo è lo primo modo da cognoscere se la ditta pietra è perfetta
Prima toli uno bichiero di aqua chiara et geta in quella uno poco di ditta polvere et mescedarai con uno coltello.	Prima toy un bechiero che sia netto et impilo de aqua chiara et netta; et poy gietta uno poco de la ditta pietra in questo bechiero; et poy meseda quella cum uno coltello;
Et, se la ditta polvere starà sopra l'aqua, sarà bona e, se va al fondo, non è bona.	et se ella starà de sopra de l'aqua, allora è perfetta; ma se ella è cattiva, subito la ditta pietra andarà a lo fondo.
	Et questa è la prima prova overo experientia da cognoscere la ditta prieta.
Lo secondo modo più sicuro:	Questa è la 2° experientia più forte et più sicura che non è la prima: la quale farai cusì
recipe una lama di ferro grossa et polita et mettila al foco et fala venir rossa	Toy una lama de ferro grossa et polita et fala cum lo fogo ben afogata et rossa;
et sopra questa metterai un poco di questa pietra.	et sopra g(h)e meterai uno poco de questa pietra:
Et, se sarà fina, non farà fumo e si rimanerà nel suo colore bello azuro come prima,	et se ella sarà perfetta non farà fumo et rimagnerà nel suo bello colore azuro como de prima:
e, se sarà cattiva, venirà negra come terra e farà fumo et perderà il colore et così non è bona.	et se ella sarà cattiva, vegnerà negra como terra et farà fumo et perderà el suo bello colore azuro:
Recipe la ditta pietra et metti in aqua tale[42].	at se'l serà smalto, remagnerà come vetro, perché questo smalto non è altro che vetro incorporato et cotto insieme cum terra. Et questo fano li mercatanti de l'oltramare, et poy lo mandano in questo paese mescolato cum la fina pietra. Ma se ella sarà perfetta, remagnerà nel suo bello colore, come io te ò ditto de sopra. Et è questa pietra fina et te costarà 4 o 5 ducati la L. overo al più 6. Habuta la ditta pietra calcinala come io te dirò qui de sotto. Et quando sarà calcinata, pestala molto bene in uno mortale de bronzo; et quando serà ben pesta sedazala cum uno sedazo de speciale che sia ben spesso et ben netto. Fatto questo, metti la ditta polvere in uno catinello che sia ben neto et ben invitriato; et laveraj la ditta polvere cum aqua fresca et chiara per lo modo infrascritto.
	Questo è il modo come si de' lavare la ditta polvere di lapis lazuli
	Toy la ditta polvere et mettila in uno catinello ben invitriato, et poy metige suso de l'aqua fresca et lava quella polvere molto bene sempre mesedandola cum uno bastoncello; et fatto questo che ay cusì uno pocheto, lassalo ripossare, tanto che lo azuro sia zito al fondo. Fato questo buta fora quella aqua in uno altro catino che sia neto, et poy metige suso de l'altra aqua che sia netta, et lava la ditta polvere como de prima: et poy lassalo ripossare et quando sarà ripossato, allora buterai fora quella aqua in quello catino medesimo dove setasti la prima, et cusì fa infino a 4 volte sempre getando l'aqua in lo sopradito catino azoché se 'l rimanesse niente de azuro in quelle lavande, che tu lo possi avere. Fatto questo meti lo dito azuro a sugare a l'ombra; et quando sarà assuto, salvalo per infino a tanto che tu lo voraj macinare cum l'aqua mellata et distemperata cum lo sangue di drago.

[41] *Ivi*, pp. 33-38.
[42] Questa frase sembra indicare l'inizio di una nuova ricetta: è probabile che si tratti di un errore di copia.

	Fato questo, tu faraj uno poco de aqua di mele in una pignatella nuova, che sia ben invitriata, la quale tenga uno o 2 bechierj o vero 3. La quale aqua faraj per lo modo infrascritto.
	Questo è il modo come si de' fare l'acqua dil mele
Recipe melle dinari sei cruda, de la più bianca che poi havere,	Toy 4 o vero 6 danarj de mele crudo et bellissimo quanto poy trovare,
et metti in uno pignatello et empilo de aqua neta. Et tenga la pignata tre bichieri et più,	et metilo in una pignata et poy impi la ditta pignata de aqua mundissima;
et mettila a bolire continuamente schiumandola perfetamente. Et, quando non fa più schiuma, sarà cotta.	et poy meti la ditta pignata al fogo et fala bollire suavemente et continuamente spumandola; et quando non farà più spuma, allora sarà cota l'aqua.
Questa bisogna cavarla dal foco et così sarà chiara.	Poy colala per una peza de lino monda; et quando sarà ben colata,
Servala in una ingistara picola	allora subito salvala in una angistera picola
et bisogna che sia doi o tre bichieri quando è cotta.	che sia ben neta per infino a tanto che tu voray macinare cum essa o vero incorporare el sangue di drago; la qual in corporation faraj per lo modo infrascritto.
	Questo è il modo como si de' macinare el sangue di drago o vero incorporare cum la sopraditta acqua mellata.
Et, fatto questo, toli tanto sangue di drago fino tanto quanto saria uno noce moscata	Toy tanto sangue di drago fino quanto sarebe una nose moscata
	et fa che 'l ditto sangue di drago sia in granelle picole et rotundine como tu say, perché è molto melgiore et de più fino colore che non è l'altro; avisandote che quello el quale è pesto non è bono a questo mestero perché è molto forte falsificato.
et rompilo molto bene sopra la pietra da tridare et macinalo bene	Et quello fino optimamente macineraj sopra la prieta da tridare zoé sopra uno porfido fino;
et destempralo con la detta aqua a poco a poco.	et va' distemperando lo ditto sangue di drago cum la sopraditta aqua mellata a poco a poco sempre macinando bene lo ditto sangue di drago per infino a tanto che 'l sia bene et sutilissimamente macinato.
Et, quando lo haverai molto ben distemperato, colarai il ditto sangue zoso per una peza de lino in uno catino	Et poy passa lo ditto sangue di stemperato et macinato per una peza de lino monda in uno catino neto.
et metti tanto di aqua in ditto sangue che non rimanga troppo spesso né chiaro, ma rimanga in colore pavonazo chiaro,	Et nota che tu debi metere tanta aqua di mele nel dito sangue che ello non rimanga tropo rosso ni tropo chiaro, ma che 'l sia in forma de paonazo chiaro et più al color de paonazo chiaro che roso:
et questo se si fa perchè lo azuro habbi la viola, et fallo più lustro che non saria senza aqua.	et questo si g(h)e fa azochè 'l tuo azuro habia la viola: et fallo molto più lustro che luj non farebe.
	Et poy salva questa mellata et distemperata cum lo sangue di drago in una ampulla de vetro che sia ben neta per infino a tanto che tu voray macinare la polvere de lapis lazuli cum essa: la quale macinerai per lo modo infrascritto.
	Questo è il modo como si die macinare la ditta pietra zoe lapis lazuli cum la sopraditta aqua mellata et distemperata cum lo sangue di drago.
Poi, fatto questo, toli una libra di pietra sopraditta, la quale tu metterai su la pietra da macinare	Toy una L de la prieta sopradita calcinata et pistata et sedazata: la quale tu andaraj tridando et macinando sopra el porfido perfetissimamente cum uno o vero 2 torli de ove fresche.
	Et nota che innanzi che tu comenzi a macinare la dita polvere de lapis lazuli cum li diti torli, tu dey inprima

	cavare a quelli torli quelle loro pellesine che li sono adintorno azochè non se infilupino nel macinare cum la dita polvere de lapis lazuli overo azochè non fazino alcune ballotole cum la ditta polvere. Et poy comenzerai a macinare la dita polvere cum li diti turli parfetissimamente
et, macinando et distemperando con la sopraditta aqua, sì che in tutto tu distemperarai la ditta pietra con uno mezo bichiero de aqua fatta del sangue di drago. Et sopra a ogni cosa farai che la ditta pietra sia ben macinata a modo di inguento	et distemperando cum questa aqua soprascritta sì che in tuto tu distempereraj la dita prieta cum mezo bichiero de la dita aqua mellata et cum sangue di drago distemperata. Et sopra ogni cossa farai che la dita prieta sia perfetissimamente trita sì che sia a similitudine de onguento.
	Et nota ancora che quanto ella sarà melgio macinata, tanto lo azuro vegnerà più sotile. Et quando sarà ben macinata, volendone tu fare la prova se ella sarà optimamente macinata in questo modo lo cognosceraj.
et, quando tu vorai vedere se è macinata,	Questo è il modo come si de' cognoscere quando la dita prieta sarà ben macinata.
toli di questa pietra tritta in suso lo ditto de la mano et fregalo su per lo riverso de la mano. Et questa distenderai e legiermente s'assotiglia et slonga a similitudine di colore,	Toy de la dita prieta sopra le dite de la mano et frega suso por lo traverso de la mano; et se quella destenderaj legieramente sopra la mano, zoè che ella se aslongerà a similitudine de colore,
del che, se non senti che la detta preda cridi et senti alcuno granello per dentro, alhora tu saprai che è ben trita.	et che tu non senti che non g(h)e sia alcune granelle per dentro, allora cognosceraj lei esser perfetissimamente trita.
	Et se ella non fusse cusì ben trita a tuo modo, va' la pur macinando per infino a tanto che ella sia ben et sotilissimamente macinata a tuo modo. Fato questo, racolgi tuto lo dito azuro macinato et metilo in uno catinello che sia ben neto et ben invitriato. Lo quale azuro tu laveraj et purificheraj da li diti torli d'ovo cum li quali è macinato: azochè quando tu lo voraj metere nel pastillo, che tu lo possi metere puro et netto da ognj immundicia. Et sapi che lo pastillo lo purificherà molto melgio non essendoli tropo tristicia dentro, et trarà melgio quella peca che li sarà, ché se non fusse primamente a questo modo purificato. La qual purification faray per llo modo infrascritto.
	Questo è il modo como se die lavare la ditta polvere da li dicti turli cum li quali è macinata.
	Toy lo dito azuro et metilo in uno catinelo che sia ben neto et ben invitriato, nel quale catino meteraj lo dito azuro: et poy habi de la lisia dolce, zoé che sia fata de la cenere de vite, et fa che la dita lesia sia chiara et neta, la quale scaldaraj in una pignatela che sia ben neta et ben invitirata, et tanto la scalda che ella sia un pocho tepidella: de la qual lisia meteraj nel ditto catinelo sopra lo dito azuro: et lava ben lo dito azuro cum la dita lesia, sempre mesedando cum uno bastoncello atto a zo o vero cum la mano; et quando averaj cusì un pocho mesedato allora lassaraj repossare lo dito azuro; et quando sarà zito al fondo, allora buta fora quella lisia in uno catinello de per si. Fato questo, metige suso de l'altra un poco più calda azoché più tosto se venga a separare li diti turli de ovo da la dita polvere de lapis lazuli. Et quando averaj ancora cusì un poco menato lasara'lo reposare come de prima tanto che lo azuro sia zito al fondo: et poy buta fora

	quella lisia in quello catino medesimo dove getasti la prima. Fato questo, meti sopra quello azuro de la terza lesia tanto chalda che tu la posi sofrire la mano, et lavalo como è dito de sopra. Et quando sarà cusì ben lavato, allora meteraj a sugare la dita polvere a l'ombra, azoché 'l sole non lo tochi, et faraj per lo modo infrascritto.
	Questo è il modo como si de' sugare la dita polvere da lapis lazuli.
Poi assunerai la ditta pietra su la pietra da macinare	Toy la dita polvere sopra uno porfido et lassala sopra quello porfido: lo qual porfido cum la dita polvere metilo a l'ombra in loco che'l sole non lo tochi: et lassalo star cusì sopra quello porfido per infino a tanto che la dita polvere sia ben assuta.
et per niuno modo non lasciare sugare la ditta pietra al sole, ma lasciala sugare in loco caldo, overo alla aria, senza sole. Et questo farai in uno giorno al più et sia di verno o di state non vol stare manco di uno giorno.	Et nota che per nesun modo tu non lo debi lasare sugare al sole perché luj è contrario a l'ochio de lo azuro: ma lassalo in luogo caldo overo dove sia l'aiere senza sole. Et questo faraj in uno zorno al più o de inverno o de instade o vero che più tosto se secherà la estade che lo inverno: ma non vole star mancho de uno zorno de inverno.
Lasciala star così trita sopra la pietra, sì che il secundo giorno tu la potrai mescedare con lo pastello infrascritto come tu vederai.	Et se tu voy ancora tu la poy lassare suso una asse assuta. Salvala in uno catinello che sia ben mundo azoché lo 2° zorno tu la possi incorporare cum lo pastillo infrascritto.
	Questo è il modo como si de' far il pastillo per affinare el sopraditto azuro.
Fatto questo, piglia una pignata che tenga due ingistare et in quella metterai once 9 de trementina et metti la pignata sopra al foco con la trementina, cioè bonissima brase de carboni, et fa che la trementina molto forte bolla. Et, come è disfatta, subito metterai in ditta pignata once 12 de rasa	Toy lo 2° zorno una pignatta nova et ben invitriata che tega 2 angistare, et in quella pignatta metterai 9 unze alla sutile de termentina chiara et bella: la quale pignatta cum la ditta tormentina mettila suso bone brase de carbone et fa' che la termentina molto forte bolgia, et como è desfatta, subito metteraj ne la ditta pignata sopra la ditta termentina 12 unze di rasa biancha et bella et che sia de pino.
	Et nota anchora che bisogna che la ditta rasa sia prima collata una volta, da per si sola, per una peza in uno catino che sia pieno de aqua freda et monda: et questo sel gie fa azoché la ditta rasa sia ben purificata et munda da ognj tristicia la quale avesse in sé: et poy che sarà cusì munda, mettila in la ditta pignatta sopra la ditta termentina:
et fa che la detta rasa bulia con detta trementina, mescedando bene l'una con l'altra.	et fa' che la ditta rasa bolgia ben cum la ditta termentina: et meseda ben l'una cum l'altra cum una spatula fatta de legno.
Poi, quando vederai che siano disfatte insieme, subito metti dentro ne la detta pegnata once 12 de pegola	Et poy quando vederaj che sieno ben disfatte et mescolate insieme, subito metti ne la ditta pignatta 12 unze a la sotile de pegola spagna che sia fina et bona.
	Et nota che 'l bisogna che la ditta pegola sia colata una volta de per si sola, zoé in quello modo medesimo como ay fatto de la rasa, perché la ditta pegola tiene in si molto più de tristicia che non fa la rasa et la termentina. Et poy la metti in la pignatta. Et innanzi che tu metti la ditta pegola ne la ditta pignatta sopra le altre cosse, rumpi prima la ditta pegola
in pezi picoli,	in pezi picholi como nucelle, azoché la ditta pegola se venga più tosto a desfare et incorporare cum la ditta rasa et termentina.
et queste tre cose insieme lascia bolire per spacio di	Et tute le 3 sopraditte cosse lassale bollire insieme per

un quarto di hora.	spatio de uno quarto di hora, overo qualche cossa più, overo meno, zoé per infino a tanto che abiano bona decoctione, zoè per infine a tanto che ti parerà che siano cotte.
Et, quando voi vedere se ditte cose sarano cotte,	Et quando voray vedere se le ditte cosse sarano assai cote, tu ne faraj la prova per lo modo infrascritto, et non poraj aradigare.
	Questo è il modo de vedere se le ditte cose sono assaj cotte a sufficientia, zoé le dite gome.
toli una bachetta et metti uno poco di ditta compositione cum questa verzella in una scudella piena de aqua	Toy una bachetta et meti uno pocho de la ditta compisitione cum questa verzella in una scutella piena de aqua frescha et chiara,
et, se le goze de la compositione starano insieme secate in detta aqua, alhora saranno cotte, come è ditto di sopra.	et se le goze de la ditta compositione serano insieme serante ne la ditta aqua, allora sarano cotte perfettissimamente. E questa è la prima esperientia.
	Questo è il modo di fare un'altra più sicura prova per la quale tu non potraj essere inganato.
	Toy le ditte goze in mano in fra le dita, et se elle non se tegnerano al dito et che elle non facino alcune file longe, et che elle stridano uno poco strinzendole in fra le dita, allora cognosceraj che sarano cote. Et se elle se tegnerano a le dite, et che non stridan, non sono ancora cote. Et quando sarano cote, allora subito leveraj la pignata dal fuogo et coleraj la ditta compositione per lo modo infrascritto. Ma se voj fare melgior experientia, fa'ne una pirola un pocho acuta e getala in l'aqua freda: se va al fondo et remane, è cocta. Ma bisogna haver gran cautela nel cocere, perché chi la lassase cocere perfectamente habiandole a dissolver nel foco per incorporarlj la polvere veneria ad esser tropo cotta, et non potrestj cazar fora lo azuro.
	Questo è il modo como se die' colare la ditta compisitione.
Mettila in uno catino di pietra pieno di aqua fredda coperta con una peza di lino et piglia ditta compositione et geta suso questa peza	Toy uno catino de prieda netto pieno de aqua freda et monda coperta de una peza; et zetta la ditta compositione zoso per questa peza.
	Et nota che prima tu dej bagnare quella peza in aqua freda azoché quello pastillo cusì caldo non la brusasse.
et colala dentro lo catino pieno di aqua.	Et poy la cola per la ditta peza nel ditto catino pieno de aqua freda et monda:
	et expremendo quella peza cum uno paro de molgie, overo cum uno bastone fesso per mezo, zioé che sia fatto aposta: et cum quello strucha ben quella peza sopra quella aqua, azoché tuta la sustantia de la ditta compositione de escha ben fora per la ditta peza et che la vada nel ditto catino. Et allora la bona parte caderà in quella aqua et apilgiarasse insieme; et le brusche et le altre brutture rimagnerano in la peza.
Et, colate queste tre cose, lasciale rafredare bene, poi cavale fora et lasciale ben sugare. Et questa compositione si chiama lo pastello.	Et quando queste 3 cosse sarano colate, lassale stare ne la ditta aqua tanto che elle siano ben frede: et poy cavale de la ditta aqua et lassale molto ben sugare: et questa compositione se chiama lo pastillo.
Et, quando sarà asciugato,	Et como serano sugate,
	allora subito onzite le mane molto ben cum olgio de linosa et pilgia le ditte gomme in mano et va'le molto ben menando et torzendo como se fa lo vischio, azoché el ditto pastillo torne morbido come pasta da far pane. Et quando averaj fatto cusì un pocheto, et

	che'l sia tornato morbido, allora riducilo al tondo a modo de uno pane: et metti quello pane in uno catinello pieno de aqua freda et lassalo stare in quella aqua quanto tu voy. Et questa è la preparazione del pastillo per affinare el sopraditto azuro. Et nota che se tu purificherai prima queste cosse, zoé queste gomme zascheduna per de si, come è ditto di sopra, tu ne farai un pastillo in soperlativo grado perfettissimo et bono: el quale pastillo haverà a purificare lo ditto azuro 10 volte melgio che se ello non fosse prima a questo modo purificato. Fatte tutte queste cosse, volendo tu affinare questa polvere et fare bono azuro è bisogno che tu fazi per lo modo infrascritto.
tu incorporarai la ditta libra di pietra con questo pastello a questo modo:	Questo è il modo como si de' incorporare la ditta polvere del lapis lazuli cum lo pastillo supraditto.
toli tanto di questo pastello così freddo quanto è la preda, cioè tanto de lo azuro ana de ogni cosa che tu voi impastare, et questi pastilli metti in una pignata senza aqua alcuna, overo altra cosa,	Toy per peso tanto di questo pastillo cusì fredo quando è la prieda trita: et questo pastillo cusì pesato mettilo ne la sopraditta pignata senza aqua, overo in altro cosa.
e rompilo in pezi.	Et prima che tu lo metti ne la ditta pignatta rompi lo ditto pastillo in pezi picoli come nocelle;
Et quella pignata col ditto pastillo fa bolire molto bene et, quando tu vedi che la pignata comincia a gridare et forte frigere, alhora toli tanto olio di amandole amare quanto è coperto il fondo di uno bichiero	et poy lo metti ne la ditta pignatta: et quella pignatta cum lo ditto pastillo mettila al foco ad escolare: et fallo bollire molto bene. Et quando tu vedi che la pignatta comenza a frigere, allora tolli tanto olio de armandole amare bellissimo quanto è coperto lo fondo de uno bechiero;
et metilo ne la ditta pignata. Et, quando è bolito per spatio di mezo quarto di hora, subito leva la pignata dal foco et habbi uno catino et metti la pietra che tu voi incorporare nel ditto catino	et mettilo ne la ditta pignatta sopra lo ditto pastillo: et quando è bollito per spacio de mezo quarto de hora, subito leveraj la ditta pignatta dal fuogo: e tabi uno catino voido et netto et atto a questo mestiero, et metti la ditta prieda che tu voy incorporare cum questo pastillo in lo ditto catino.
et è bisogno che la pietra sia ben trita come è detto di sopra. Et fa che una persona ti va getando questi pastelli così bulienti suso per la ditta pietra trita come se fa lo olio sopra la salata intorno.	Et nota che'l bisogna che la ditta prieda sia sotilissimamente trita come ò ditto di sopra: et fa' che una persona ti vada giettando questo bolgiente pastillo per la ditta prieda trita como se fa l'olgio in la salata intorno intorno.
Et poi toli uno bastonzello ritondo in mano et va menando questo pastillo piano piano et molto ben mescedando con la ditta pietra trita.	Et da poy questo, habi apparechiato uno bastoncello ritondo in mano, et va' menando questo pastillo piano pian et molto ben mesedandolo cum la ditta prieda;
Et, quando vedi che questo pastillo così ben mescolato con la ditta pietra sia fatto freddo, alhora ongeti le mani de olio de linosa, acciò che'l pastillo non si atenga alle mani, et cava il ditto pastillo con la ditta pietra fuori del catino, et assunatelo in mano perfetamente, acciò che tu lo possi incorporare perfetamente insieme, come fanno li pittori il pane.	et quando tu vedi che questo pastillo è cusì ben mesedato cum la ditta prieda, et che sia fatta frigida, allora onzite le mane molto ben spesso cum olgio da manzare azoché lo ditto pastillo non se tenga a le mane insieme cum la ditta prieda, fora di questo catino assunatelo in mano tutto quanto e menatelo per le mano parfettissimamente, azoché tu lo possi incorporare perfettissimamente insieme la ditta prieda cum lo ditto pastillo come fano li pistorj lo suo pane.
	Et nota anchora: a voler incorporare perfettamente lo ditto azuro cum lo ditto pastillo, toy lo ditto pastillo mescolato cum lo azuro et va'lo menando sopra un porfido perfettissimamente et propriamente como se fa il pane: et fazando per questo modo tu incorporeraj mirabilmente la ditta prieda cum lo ditto pastillo. Et sopra ogni cossa fa' che el ditto porfido sia ben unto cum olio de linosa overo da manzare, azoché lo ditto pastillo non se attacasse al ditto porfido. Et quando sarà cusì ben incorporato, reducilo al tondo a modo

	de uno pane. Fatto questo, metti quello pane in uno altro catino mundissimo pieno de aqua freda et munda, mutando l'aqua, al tempo de instade 2 volte el dì et de inverno una volta.
Et metti lo pane nel catino quanto piace, cioè habbi uno altro catino et lascialo stare quanto ti piace, perchè quelli pastilli con la ditta pietra così incorporati stano uno anno che non si guastano mai.	Et lasa stare lo ditto pastillo ne lo ditto catino pieno de aqua quanto tu voy: perché quello pane, zoé pastillo, staria uno anno cum la ditta prieda incorporato che non se guastaria maj.
Nota che questo azuro stato che sarò otto giorni nel pastello si può tirar fuori del pastillo. Vero è che quanto più ci sta, tanti si fa migliore et tanto più ancho se affina, ma non ci vol stare manco di otto giorni, che non saria ben colorita la pietra, cioè il lapis lazuli.	Ma nota questo che lo ditto azuro sempre stato che sia 8 zornj nel pastillo se po tirare fora del pastillo. Vero è che quanto più ello sta nel pastillo, tanto più se affina: ma non vole stare mancho de 8 zornj a volerlo bel affinare.
	Et quando voraj cavare lo azuro del pastillo, perché lo pastillo serà duro, è bisogno che tu fazi per lo modo infrascritto.

5. Criteri di edizione

Di seguito si propongono la trascrizione e traduzione italiana di *Ad faciendum azurrum et cognoscendum locum ubi nascitur* e la trascrizione di *Modo di far azuro oltramarino*, rispettivamente conservati ai ff. 104r-106v e 109r-110v del ms. Cl.II.147 della Biblioteca Ariostea di Ferrara.

La trascrizione è stata condotta a partire dal manoscritto originario. La numerazione relativa alle carte, indicata tra parentesi tonde, è di chi scrive.

Per rendere più agevole la lettura e la comprensione del testo, ci si è limitati ai seguenti interventi:

- scioglimento delle abbreviature;
- uso delle lettere maiuscole e minuscole secondo l'uso moderno;
- inserimento della punteggiatura secondo l'uso moderno;
- inserimento di accenti e apostrofi secondo l'uso moderno;
- divisione delle parole secondo l'uso moderno;
- eventuali integrazioni dell'editore indicate tra parentesi quadre ([]).

In nota sono segnalate le diplografie e le parole depennate o corrette dal copista.

Legenda:
ante corr.: ante correctionem
post corr.: post correctionem
bis scriptum: diplografia
recte: correzione dell'editore
[…]: integrazione dell'editore

6. Trascrizione

1.

(f. 104r, r. 18) **Ad faciendum azurrum et cognoscendum locum ubi nascitur**[43]

Recipe lapidem lazuli quod reperitur in Damasco et in Cipro, vocatur apud saracenos Agiaro. Si sint partes lapidis grossae debent poni ad ignem quod comburant ipsas ex omni parte inferiori, superiori et ex omni latere et instar cappanelli bene, vel per diem si eo statim non indiges; et melius fieret in ola terrea in furno et debet esse nova et non vitreata magna iuxta quantitatem azuri. Et coperi eam cum cooperimento terreo ne intrent carbones vel cineres neque aliquid aliud; in tripode (f. 104v) potes ponere ut habeat ignem ut est dictum supra. Demum dimitte infrigidare bene et, quando vis lapidem ipsum pistare ut facilius facias, recipe cinerem ex quo fit sapo vel calcem vivum tantundem et fac bulire in quadam olla vel caldario vel alio vase ramis, et tantum quod licinium sit bene forte, et, quando licinium sit bene clarum, mitte in eo lapides azuri ad molificandum, et sic dimitte per tres dies et efficietur ut cinis non tantum disfaciet se tantum facilius pistabitur poste, et debet pistari sicut aromata. Deinde mitte in scutella vel in alio vase et imple cum aqua frigida et misce: lapis lazurinus ibit ad fundum et cinis et aliae sordes stabunt in sumo quas elevabis aliquantulum. Deinde proice aquam et remanebit azurum sicut postea quando ex ea fit panis. Deinde macina eum bene sutiliter in porfido vel alio loco, et sicut faciunt pictores de coloribus. Extrhae de loco cum illa steca et mitte in catino vel alio loco et mitte sicare. Et mitte in setacia sicut aromata et forte esset melius lavare cum licinio et deinde sicare.

Ad affinandum hunc pulverem et faciendum azurum perfectum

Recipe rasinae albae quae est guma pini oncias VIII, picae grecae oncias 4, masticis onciam 1 ½, incensi once 1 ½, olio de seme di lino secundo la quantità che voi affinare et haec omnia mitte in tiela vitreata magna iuxta quantitatem quam vis affinare azuri et gumae et non sit operata ad aliud negotium. Et pone in tripode ferreo et mitte ibi prius modicum olei calidi seminis lini quantum sufficiat quantitati gumae et calefac. Deinde mitte picem grecam et misce cum baculo oleum et picem et, quando erit pix quasi semidistemperata, mitte ibi rasinam distemperatam suprascripta et alias res, et postquam similiter sunt semifusae mitte ibi incensum ultimo et misce bene et fac modicum ignem ne comburat (f. 105) gumae et, quando bene bulierint invicem omnia et bene fusae erunt, debet stare ad ignem quantum quis iret per medium milliare vel minus. Et postea colabis gumam per canevatium et ad hoc ut inde bene exeat guma, misce bene ut vadat et bene transeat in catino qui est supter. Et si non exiret, turqueas eam, sicut fieret de linteamine, dum est calida, postquam tota exierit in aqua frigida in catino et postquam erit frigida repone quia nunque corompitur et potes facere quantum vis pro qualibet vice.

Ad affinandum azurum

Recipe libram I dictae gumae et onciam I dicti pulveris azuri et onciam I trementinae ita quod sint oncias 13 pulveris, oncias 12 gumae, onciam I trementinae, ita quod in totum sint oncias 26. Et ad hanc quantitatem, recipe oncias 2 seminis lini et ita fac prout magis vel minus facere volueris. Deinde recipe techiam vitri aptam et mundam et pone ad ignem in tripode temperatum et, cum fuerit modico calida, mitte ibi oleum et gumam et misce bene, ita quod omnia sint bene distemperata. Et deinde mitte trementinam et fac etiam quod bene distemperetur, et postea pone techiam in terram et buliendo recipe pulverem lapidis pisti et paulatim mitte ibi in techia et misce semper. Et, quando erit bene comprehensa, accipe unum catinum aquae frigidae et mitta illa omnia in illa aqua frigida ita quod nihil remaneat in techia. Et, quando iverit ad fondum et reprehensa insimul et erit frigida, misce cum manibus sicut fit

[43] Nel manoscritto la trattazione porta il titolo in italiano *A fare azuro oltramarino.*

de pasta multum bene ad sufficientiam. Et, quando sic multum feceris, mitte[44] istud in eadem aqua et ablue mane (f. 105v) cum oleo et ibi dimitte 4 vel 5 dies, mutando aquam tempore estatis bina vice et hiemis semel, et, si festinantiam habes, permitte stare in catino per diem et noctem unam. Et, si non vis ipsum azurum operare, extrhae de aqua in capite 4 vel 5 dierum et restat toto tempore bonum hoc sic impastatum. Si habes magnam quantitatem ad afinandum, accipe libras 12 pro vice quod fit perfetius et non plus. Si habes affinandum minorem[45] quantitatem, recipe unum caldarium aquae quae sit una die et nocte ad hoc ut omnes grosities remaneant ad fundum. Deinde calefac aquam et, cum fuerit tepida, quantum potes intus suffere mane et aquam mitte in illo azuro quod vis affinare et intantum quod calefiat illuc, et mitte de alia aqua calida et duc cum baculo et fac quod bene misceatur et liquefiat illa pasta. Et, quando sic feceris per spatium, recipe unum catinum vitreatum et mitte aquam in illo catino. Deinde iterum fac similiter et sic fiat 6 vel 8 vicibus usque quo aqua mittet colorem. Et deinde cooperias catinum ne pulvis aut aliae sordes ibi cadant, et istud primum erit azurum finissimum. Item deinde fac cum aqua magis calida eodem modo 7 vel 8 vicibus, usque quo mittet colorem et mitte separatim a prima istam aquam, et istud erit azurum medium. Finaliter habeas aquam bulientem bene et item eodem modo facias separatim in alio vase quam in primo vel in 2° et istud erit tertium et modicum valebit, et hoc facias usque quo clara exibit aqua. Deinde quando erit in quiete ista aqua ita quod azurum iverit totum *(f. 106r)* ad fondum vasis vel conchae raminis vel catini vitreati proice illam aquam quando erit clarificata, et sic facies de qualibet et dimitte quemlibet azurum sicari per semetipsum. Et si festinantiam haberes, pone in prunis et statim exsicabitur et deinde pone in marsupiis vel sacullis et nunquam destruitur. Aliqui postquam egerunt quae dicta sunt supra faciunt bulire azurum cum aqua sic quare in olla faciunt bene bulire aquam et deinde mittunt ibi azurum et bene miscent cum mescola. Et postea habent quamdam petiam siricam et colant hanc aquam in catino bene mondo et omnes sordes remanent in illa petia sirici vel panis linis. Postea de azuro fac quod vis et fac similiter sicut dictum est supra et mitte in marsupiis, et qui hoc facit lucratur vigintiquinque pro cento. Si autem propter nimium ignem azurum esset combustum cum illis gumis imple olam aqua et fac bulire et mitte ibi gumas et azurum sicut sentit aquam calidam sic incipit liquefieri et humiliari et, quando erit liquefactum, extrhae de aqua bulienti et si sunt libras due azurum et guma simul, recipe libras 2 vel 1 cerae novae et onciam 1 olei olivae et onciam 1 trementinae, et in techia pone ad ignem et mitte ibi gumam et azurum intantum quod bene misceatur insimul et infundantur. Deinde recipe aquam frigidam et mitte in illam techiam et leva ab igne et, cum erit frigidum ita quod possit duci per manus, onge manus oleo olivae et, quando bene erit ductum et remenatum ab una manu ad aliam mitte in aquam frigidam et mitte ibi per unam diem et unam noctem. Et si non habes festinantiam per 4 aut 5 et demum extrhae cum aqua calida sicut facis illud quod non est destructum et non est combustum propter ignem.

(f. 106v) **Ad idem si lapis non esset finus**

Recipe oncias 8 ragiae albae hoc est pini et oncias 4 picis grecae et onciam 1 cerae novae et onciam 1 masticis, oncias 2 olei seminis lini. Deinde fac ut supra dictum est. Deinde recipe huius gumae libram 1 et libram 1 pulveris azuri et onciam olei seminis. Deinde fac ut supra in alia. Aliquotiens reperiuntur lapides qui sublimantur illi azuri et veniunt de Tribisunda et experimentum est tale, si liquefatur ad ignem non est bona.

Ad dandum pulchrum colorem azuro

Recipe verzini incisi et fac bulire et misce tantum quod aqua habeat colorem, et cum ista aqua lava azurum et dabit ei colorem.

Se alcuno vole operare la pietra fina de lo azuro, die getare lo rotulo quando è fatto de CLX

[44] mistte *ante corr.* : mitte *post corr.*
[45] *recte* minorem : *in ms.* maiorem.

sazi del buono, cioè de la prima sorte. De[46] la secunda sorte sazi XL, de la terza sazi 25, ma questa ultima non val quasi se non a pingere cotal cose grosse de liguro. Il rotulo de Cipri si ragiona de libre 7 de Firenze et sei sazi et doi terzi fanno una onza a peso. Il rotulo de azuro come una pietra lavorarla quando è fata, gita da sazi 140 de la prima sorte, de la 2ª sazi 25, de la 3ª sazi 30. A voler sapere et far prova se lo azuro è colorito per forza, lavalo con aqua calda et se lieva via il colore.

2.

(f. 109r, r. 9) **Modo di far azuro oltramarino**

Recipe lapis lazuli che sia fino et si conosce a questi segni. Prima toli uno bichiero di aqua chiara et geta in quella uno poco di ditta polvere et mescedarai con uno coltello. Et, se la ditta polvere starà sopra l'aqua, sarà bona e, se va al fondo, non è bona. Lo secondo modo più sicuro: recipe una lama di ferro grossa et polita et mettila al foco et fala venir rossa et sopra questa metterai un poco di questa pietra. Et, se sarà fina, non farà fumo et si rimanerà nel suo colore bello azuro come prima et, se sarà cattiva, venirà negra come terra et farà fumo et perderà il colore et così non è bona.

Recipe ditta pietra et metti in aqua tale. Recipe melle dinari sei cruda, de la più bianca che poi havere, et metti[47] in uno pignatello et empilo de aqua neta. Et tenga la pignata tre bichieri et più et mettila a bolire continuamente schiumandola perfetamente. Et, quando non fa più schiuma, sarà cotta. Questa bisogna cavarla dal foco et così sarà chiara. Servala in una ingistara picola et bisogna che sia doi o tre bichieri quando è cotta. Et, fatto questo, toli tanto sangue di drago fino tanto quanto saria uno noce moscata et (f. 109v) rompilo molto bene sopra la pietra da tridare et macinalo bene et destempralo con la detta aqua a poco a poco. Et, quando lo haverai molto ben distemperato, colarai il ditto sangue zoso per una peza de lino in uno catino et metti tanto di aqua in ditto sangue che non rimanga troppo spesso né chiaro, ma rimanga in colore pavonazo chiaro, et que[sto] se si fa perchè lo azuro habbi la viola, et fallo più lustro che non saria senza aqua. Poi, fatto questo, toli una libra di pietra sopraditta, la quale tu metterai su la pietra da macinare et, macinando et distemperando con la sopraditta aqua, sì che in tutto tu distemperarai la ditta pietra con uno mezo bichiero de aqua fatta del sangue di drago. Et sopra a ogni cosa farai che la ditta pietra sia ben macinata a modo di inguento et, quando tu vorai vedere se è macinata, toli di questa pietra tritta in suso lo ditto de la mano et fregalo su per lo riverso de la mano. Et quella distenderai[48] et legiermente s'assotiglia et slonga a similitudine di colore del che, se non senti che la detta preda cridi et senti alcuno granello per dentro, alhora tu saprai che è ben trita. Poi assunerai la ditta pietra su la pietra da macinare et per niuno modo non lasciare sugare la ditta pietra al sole, ma lasciala sugare in loco caldo, overo alla aria, senza sole. Et questo farai in uno giorno al più et sia di verno o di state non vol stare manco di uno giorno. Lasciala star così trita sopra la pietra, sì che il secundo giorno tu la potrai mescedare con lo pastello infrascritto come tu vederai. Fatto questo, piglia una pigna[ta] che tenga due ingistare et in quella metterai once 9 de trementina et metti la pignata sopra al foco (f. 110r) con la trementina, cioè bonissima brase de carboni, et fa che la trementina molto forte bolla. Et, come è disfatta, subito metterai in ditta pignata once 12 de rasa et fa che la detta rasa bulia con detta trementina, mescedando bene l'una con l'altra. Poi, quando vederai che siano disfatte insieme, subito metti dentro ne la detta pegnata once 12 de pegola in pezi picoli et queste tre cose insieme lascia bolire per spacio di un quarto di hora. Et, quando voi vedere se ditte cose sarano cotte, toli una bachetta et metti uno poco di ditta compositione cum questa verzella in una scudella piena de aqua et, se le goze de la compositione starano insieme secate in ditta aqua, alhora saranno cotte, come è ditto di sopra. Mettila in uno catino

[46] de : *bis scriptum.*
[47] et metti : *bis scriptum.*
[48] distempererai *ante corr.* : distenderai *post corr.*

di pietra pieno di aqua fredda coperta con una peza di lino et piglia ditta compositione et geta suso questa peza et colala dentro lo catino pieno di aqua. Et, colate queste tre cose, lasciale rafredare bene, poi cavale fora et lasciale ben sugare.
Et questa compositione si chiama lo pastello. Et, quando sarà asciugato, tu incorporarai la ditta libra di pietra con questo pastello a questo modo: toli tanto di questo pastello così freddo quanto è la preda, cioè tanto de lo azuro ana de ogni cosa che tu voi impastare, et questi pastilli metti in una pignata senza aqua alcuna, overo altra cosa, et rompilo in pezi. Et quella pignata col ditto pastillo fa bolire molto bene et, quando tu vedi che la pignata comincia a gridare et forte frigere, alhora toli tanto olio di amandole amare (f. 110v) quanto è coperto il fondo di uno bichiero et metilo ne la ditta pignata. Et, quando è bolito per spatio di mezo quarto di hora, subito leva la pignata dal foco et habbi uno catino et metti la pietra che tu voi incorporare nel ditto catino et è bisogno che la pietra sia ben trita, come è detto di sopra. Et fa che una persona ti va getando questi pastelli così bulienti suso per la ditta pietra trita come se fa lo olio sopra la salata intorno. Et poi toli uno bastonzello ritondo in mano et va menando questo pastillo pian piano et molto ben mescedando con la ditta pietra trita. Et, quando vedi che questo pastillo così ben mescolato con la ditta pietra sia fatto freddo, alhora ongeti le mani de olio de linosa, acciò che'l pastillo non si atenga alle mani, et cava il ditto pastillo con la ditta pietra fuori del catino, et assunatelo in mano perfetamente, acciò che tu lo possi incorporare perfetamente insieme, come fanno li pittori il pane. Et metti lo pane nel catino quanto piace, cioè habbi uno altro catino et lascialo stare quanto ti piace, perché quelli pastilli con la ditta pietra così incorporati stano uno anno che non si guastano mai. Nota che questo azuro stato che sarò otto giorni nel pastello si può tirar fuori del pastillo. Vero è che quanto più ci sta, tanti si fa migliore et tanto più ancho se affina, ma non ci vol stare manco di otto giorni, che non saria ben colorita la pietra, cioè il lapis lazuli.

7. Traduzione delle ricette in latino

Per fare l'azzurro e conoscere il luogo in cui ha origine
Prendi il lapislazzuli che si trova a Damasco e a Cipro e che è detto dai saraceni *agiaro*. Se vi fossero delle parti della pietra grosse, devono essere poste al fuoco in modo che ardano da ogni parte, sotto, sopra e da ogni lato a guisa di un capannello, o per un giorno se non ne hai bisogno subito, e risulta ancora meglio nel forno in una pentola di terra: deve essere nuova e non invetriata, grande come la quantità di azzurro. Coprila con un coperchio di terra affinché non entrino i carboni o le ceneri né altra cosa; puoi metterla sul tripode, così che abbia il fuoco come detto sopra. Infine lascia che si raffreddi bene e, quando vuoi macinare la pietra con facilità, prendi la cenere dalla quale si fa il sapone o altrettanta calce viva e fa bollire in una pentola o paiolo o altro vaso di rame fin tanto che la liscivia sia ben forte. Quando la liscivia è bene chiara, mettici dentro la pietra azzurra a rammollire e lasciala così per tre giorni. Si ottiene come una cenere: non si disfa tanto, ma si pesta tanto più facilmente dopo, e deve essere macinata come le spezie. Quindi metti in una scodella o in un altro vaso, riempilo con acqua semplice e mescola: il lapislazzuli andrà sul fondo, mentre la cenere e le altre brutture, che toglierai, staranno in superficie. Allora getta l'acqua e rimarrà l'azzurro come una pasta per fare il pane. Quindi macinalo bene sottilmente sul porfido o in altro luogo, come fanno i pittori con i colori. Toglilo con la stessa stecca, mettilo in una bacinella o in altro luogo e lascia seccare. Mettilo in un setaccio come per le spezie e che sia lavato eventualmente meglio con la liscivia e poi messo a seccare.
Per raffinare questa polvere e fare un azzurro perfetto
Prendi 8 once di resina bianca che è la gomma di pino, 4 once di pece greca, 1 oncia e ½ di mastice, 1 oncia e ½ di incenso, olio di semi di lino secondo la quantità che vuoi raffinare.

Metti tutte queste cose in una pentola invetriata grande come la quantità di azzurro e gomma che vuoi raffinare, e che non sia stata adoperata per altro scopo. Metti in un tripode di ferro e mettici in primo luogo un po' di olio di semi di lino caldo quanto è sufficiente alla quantità di gomma e scalda. Quindi metti la pece greca e mescola con un bastone l'olio e la pece; quando la pece sarà quasi semistemperata, aggiungici la detta resina stemperata e le altre cose. Quando similmente sono semifuse, aggiungici per ultimo l'incenso e mescola bene. Fa' un fuoco moderato affinché non bruci la gomma e bollano bene tutte le cose e siano bene fuse: deve stare sul fuoco il tempo che uno faccia mezzo miglio o meno. Poi cola la gomma attraverso un panno così che la gomma esca bene, mescola con cura affinché vada e passi bene nel catino che è sotto. Se non uscisse, strizzala come fosse un lenzuolo. Ancora calda, dopo che è finita tutta nell'acqua fredda nel catino e dopo che sarà fredda, riponila perché non si rovini e puoi utilizzarla quanto vuoi per qualunque scopo.

Per raffinare l'azzurro

Prendi 1 libbra di detta gomma, 1 oncia di detta polvere azzurra, 1 oncia di trementina così che siano 13 once di polvere, 12 once di gomma, 1 oncia di trementina, per un totale di 26 once. Per questa quantità prendi due once di olio di semi di lino e fa così a seconda che tu voglia farne più o meno. Quindi prendi una pentola di vetro adatta e pulita, e mettila su un tripode a fuoco temperato. Quando è abbastanza calda, aggiungici l'olio e la gomma e mescola bene, affinché tutto sia ben stemperato. Allora metti la trementina e fa' che si stemperi bene. Poi appoggia la pentola a terra e, così bollendo, prendi la polvere di lapislazzuli macinata e mettila a poco a poco nella pentola, sempre mescolando. Quando sarà ben incorporata, prendi un catino di acqua fredda e metti il tutto in quell'acqua fredda, così che niente rimanga nella pentola. Quando andrà al fondo, si rapprenderà e sarà fredda, mescola molto bene con le mani come fosse una pasta. Dopo averlo fatto per un po', rimetti nella stessa acqua, lavalo di mattino con l'olio e lascia per 4 o 5 giorni, cambiando l'acqua durante l'estate un paio di volte e in inverno una; se hai fretta, lascia stare nel catino per un giorno e una notte. Se non volessi utilizzare quell'azzurro, toglilo dall'acqua in capo a 4 o 5 giorni e rimane per tutto il tempo buono così impastato. Se ne hai una maggiore quantità da raffinare, prendi 12 libbre alla volta che sia perfetto e non di più. Se devi raffinare una minore quantità, prendi un paiolo d'acqua che sia un giorno e una notte così che tutte le brutture rimangano sul fondo. Quindi scalda l'acqua e, quando è tiepida quanto può sopportare dentro la mano, metti l'acqua in quell'azzurro che vuoi raffinare e, mentre diventa caldo, aggiungi altra acqua calda, mescola con un bastone e fa' che quella pasta si mescoli e si fonda bene. Quando avrai fatto così per un periodo, prendi una bacinella invetriata e mettici dentro dell'acqua. Quindi di nuovo fa' similmente e così fa' 6 o 8 volte fino a che l'acqua prende colore. Allora copri la bacinella affinché non vi cadano dentro né la polvere né altre brutture, e questo primo sarà azzurro finissimo. Quindi fai ancora con acqua più calda allo stesso modo 7 o 8 volte fino a che prende colore e metti separatamente dalla prima quest'acqua: questo sarà un azzurro medio. Alla fine avrai dell'acqua ben bollente e ancora allo stesso modo fai separatamente in un altro vaso rispetto al primo o al secondo: questo sarà un terzo [azzurro] e varrà poco. Fa' questo fino a quando l'acqua uscirà limpida. Quindi, quando quest'acqua sarà a riposo, così che l'azzurro sarà andato tutto al fondo del vaso o della conchetta di rame o della bacinella invetriata, tira via quell'acqua quando sarà limpida e così fai dove vuoi e lascia l'azzurro a seccare da solo. Se avessi fretta, mettilo sui carboni ardenti e subito si seccherà. Allora mettilo in borse o sacchettini e mai si distruggerà. Alcuni, dopo aver fatto le cose dette sopra, fanno bollire l'azzurro con acqua, così che fanno bene bollire l'acqua nella pentola e quindi vi aggiungono l'azzurro e mescolano bene con un mestolo. Poi prendono una pezza di seta e colano quest'acqua in una bacinella ben pulita: tutte le brutture rimangono in quella pezza di seta o nel panno di lino. Dopo con l'azzurro fa' ciò che vuoi e fa' similmente a quanto è stato detto sopra: mettilo in borse e coloro che fanno ciò guadagnano il venticinque per cento. Se

invece per l'eccessiva vicinanza al fuoco l'azzurro fosse bruciato con quelle gomme, riempi la pentola di acqua, fa' bollire e mettici le gomme e l'azzurro. Come sente l'acqua calda, così inizia a fondere e a rammollire, e quando sarà liquefatto, toglilo dall'acqua bollente. Se sono 2 libbre di azzurro e gomma insieme, prendi 2 o 1 libbra di cera nuova, 1 oncia di olio di oliva e 1 oncia di trementina, metti al fuoco in una pentola e aggiungici la gomma e l'azzurro così che si mescolino bene e fondano. Quindi prendi dell'acqua fredda e mettila nella pentola. Togli dal fuoco e, quando sarà freddo così che tu possa passarci le mani, ungi le mani di olio d'oliva. Quando sarà bene passato e ripassato da una mano all'altra, mettilo nell'acqua fredda e lascialo per un giorno e una notte; se non hai fretta, per 4 o 5 giorni. Infine estrai con acqua calda come fai con quello che non è distrutto e bruciato dal fuoco.

Per la stessa cosa se il lapislazzuli non fosse fino

Prendi 8 once di ragia bianca che è di pino, 4 once di pece greca, 1 oncia di cera nuova, 1 oncia di mastice, 2 once di olio di semi di lino. Quindi fa' come è detto sopra. Allora prendi 1 libbra di quella gomma, 1 libbra di polvere azzurra e 1 oncia di olio di semi. Quindi fa' come sopra. Qualche volta si trovano pietre che assomigliano a quelle dell'azzurro e vengono da Trebisonda. La prova è questa: se si liquefa al fuoco, non è buona.

Per fare un bel colore all'azzurro

Prendi del verzino tagliato, fa' bollire e mescola tanto che l'acqua si colori. Con quest'acqua lava l'azzurro e gli conferisce colore.

APPENDICE

Descrizione del ms. Cl.II.147

Il ms. Cl.II.147 è un codice cartaceo, rilegato in asse e pergamena di color ocra chiaro. La legatura è frutto di un recente restauro, avvenuto nel 1964. Sul dorso è applicata un'etichetta cartacea con la segnatura attuale e un frammento di pelle, probabilmente appartenente alla legatura ottocentesca, che riporta in lettere dorate l'indicazione *Ricettario medico-cosmetico M.S.* Nel contropiatto anteriore sono visibili: un'etichetta relativa al restauro del codice («Restaurato dalla Soprintendenza Bibliografica dell'Emilia, 15 dic. 1964»), il timbro della legatoria responsabile del restauro («Legatoria Artistica con laboratorio di restauro, fondata nel 1802, Gozzi cav. uff. Rolando & figlio Pietro, Modena, via Farini 23») e un frammento di carta incollato, recante a inchiostro la segnatura ottocentesca (147 Na 5). Si tratta della medesima segnatura indicata nel catalogo compilato da Prospero Cavalieri.

Il codice è composto da 238 fogli e da quattro carte di guardia anteriori e quattro posteriori (ff. IV-238-IV). Quest'ultime, anch'esse cartacee, non sono originali, ma furono aggiunte, insieme all'attuale legatura, in occasione dell'intervento di restauro degli anni Sessanta. Il primo foglio di guardia riporta il numero 3 e l'attuale segnatura (Cl.II.147), scritti a matita. A f. Ir, invece, si legge «Michele Savonarola 1466» e il timbro «M. Savonarola» (lo stesso timbro, presente anche nel piccolo foglio che segue le carte di guardia anteriori, si riscontra a f. 41r.). Dopo l'ultima carta di guardia anteriore è inserito un foglio, di colore grigio-azzurro e di dimensioni inferiori rispetto al resto del codice, in cui sono riportati, a matita, il numero 3 cerchiato e la segnatura, oltre a un timbro recante le parole *M. Savonarola* e l'indicazione, scritta a penna, «Vedi a carta 47», seguita da alcune parole non leggibili. Il rimando a carta 47, dove, nel verso, è riportata una ricetta per fare la *Codognata in fogatine*, potrebbe riferirsi alle parole «Noi genovesi la poniamo […]» (r. 18), come sembrano indicare la sottolineatura a matita delle stesse e un segno di richiamo nel margine interno del foglio. Le prime quaranta carte del manoscritto, contenenti l'indice alfabetico delle ricette e numerose pagine lasciate bianche, non sono numerate, mentre le successive presentano una numerazione in numeri arabi, vergata a inchiostro, nel margine superiore destro, che prosegue correttamente da 1 (corrispondente all'effettivo f. 41) a 198 (corrispondente all'effettivo f. 238). I fogli lasciati bianchi sono i seguenti: IIv, IIIr-v, IVv, Vr-v, VIIv, VIIIv, IXr-v, Xr-v, XIIr-v, XIIIv, XIVr-v, XVr-v, XVIv, XVIIr-v, XVIIIv, XXIr-v, XXIIv, XXIIIr-v, XXVr-v, XVIIv, XVIIIv, XXIXv, XXXr-v, XXXIIr, XXXIVr-v, XXXVIv, XXXVIIr-v, XXXVIIIv, XXXIXr-v, XLr-v, 74v, 114v, 125-126r-v, 149-150r-v, 152v, 153-154r-v, 166v, 181-182r-v, 194v, 195-198r-v. I numerosi fogli bianchi presenti nell'indice indicano che, evidentemente, le quaranta carte furono predisposte per essere riempite successivamente alla stesura del testo, risultando poi in eccesso rispetto all'effettivo quantitativo di dati da inserirvi. Nella parte successiva, invece, contenente il ricettario vero e proprio, risultano bianche solamente l'ultima carta o le ultime due carte di alcuni fascicoli; in nessun caso è riscontrabile un foglio lasciato bianco all'interno del fascicolo stesso. Questa caratteristica contribuisce a dimostrare, insieme ad altri elementi, che il codice dell'Ariostea costituisce un esempio di 'ricettario tematico'. La presenza di fogli lasciati bianchi al termine di alcuni fascicoli, quindi, dimostra che l'opera non è stata completata dal raccoglitore, che evidentemente intendeva aggiungervi nuove ricette e implementare le proprie conoscenze circa la tematica trattata.

I fogli misurano in media 215x158 mm, mentre lo specchio di scrittura misura 5/190/18x20/120/20 mm. Ogni foglio è scritto in una sola colonna di ventotto righe circa. Nel codice non sono visibili segni di rigatura, ad eccezione delle prime quaranta carte, dove, nella parte sinistra del foglio, si riscontra una riga, vergata a matita, dello spessore di circa 20

mm, che corre dal margine superiore a quello inferiore e che è stata predisposta anche nei fogli lasciati bianchi.

Il manoscritto è composto da 34 fascicoli di diversa composizione, anche se per la maggior parte si tratta di binioni e quaterni: 1^{16} (ff. I-XVI); 2^{10} (ff. XVII-XXVI); 3^{6} (ff. XXVII-XXXII); 4-5^{8} (ff. XXXIII-XL/1-8); 6^{6} (ff. 9-14); 7-8^{4} (ff. 15-18/19-22); 9-11^{8} (ff. 23-30/31-38/39-46); 12^{6} (ff. 47-52); 13-14^{8} (ff. 53 60/61-68); 15^{4} (ff. 69-72); 16^{2} (ff. 73-74; 17-18^{8} (ff. 75-82/83-90); 19^{4} (ff. 91-94); 20-21^{8} (ff. 95-102/103-110); 22^{4} (ff. 111-114); 23^{8} (ff. 115-122); 24^{4} (ff. 123-126); 25-27^{8} (ff. 127-134/135-142/143-150); 28^{4} (ff. 151-154); 29^{8} (ff. 155-162); 30^{4} (ff. 163-166); 31-34^{8} (ff. 167-174/175-182/183-190/191-198). I primi quattro fascicoli (ff. I-XL), contenenti l'indice delle ricette, sono numerati a inchiostro da 1 a 4 sul recto della prima carta di ciascuno, nel margine inferiore a sinistra. I successivi fascicoli, invece, sono contrassegnati, nella medesima collocazione, dalle lettere dell'alfabeto scritte a inchiostro in maiuscolo (da A a Z), esaurite le quali la numerazione ricomincia con le maiuscole accompagnate dalle minuscole (da Aa a Ll). Il manoscritto non presenta segni di richiamo, a eccezione degli ultimi cinque fascicoli, dove, sul verso di ogni carta, in basso a destra, è indicata la parola di richiamo al foglio successivo.

Nel codice sono presenti sei filigrane, tutte risalenti alla metà del XVI secolo. La prima raffigura un angelo, sormontato da una stella a sei punte, con un ginocchio piegato e le mani tese in avanti a porgere un fiore stilizzato (personificazione dell'Annunciazione). La filigrana è identica a quella indicata da Briquet al n. 626: «31x42. Reggio d'Emilie, 1554. A. com.: *Inquisizione*»[49]. La seconda filigrana rappresenta una balestra inserita in un cerchio e sormontata da un trifoglio. Si tratta di una tipologia di produzione veneziana, riscontrabile in molti codici ferraresi, dove è spesso accompagnata da altre filigrane, raffiguranti una corona, un fiore, un'ancora oppure, come in questo caso, una lanterna. Questa filigrana corrisponde a quella indicata da Briquet al n. 767: «31,5x41. Ferrare, 1584. Ibid.: *id.* Var. simil.: Salo, 1613. Var. simil. avec un C au dessous du cercle: Ferrare 1590; Salo, 1618. Var avec un V: Salo, 1608»[50]. La quarta filigrana raffigura un cerchio attraversato da una linea verticale terminante in una stella a cinque punte, secondo una tipologia ampiamente diffusa nel XVI secolo nell'Italia settentrionale e Oltralpe. In particolare, nella filigrana del codice ferrarese compare anche una seconda linea che taglia orizzontalmente il cerchio e che la rende simile a quella menzionata da Briquet al n. 3075: «30,5x41. Reggio d'Emilie, 1542»[51]. La quinta filigrana rappresenta un cappello cardinalizio sormontato da una croce. Si tratta di una tipologia di filigrana esclusivamente italiana e particolarmente diffusa in area veneta che, pur avendo origine nel XIV secolo, assume tale forma definitiva nel corso del Cinquecento, con l'aggiunta di ornamenti come una stella o, appunto, una croce. Nel manoscritto dell'Ariostea, in particolare, questa filigrana è accompagnata, nella metà del foglio corrispondente, da una contromarca raffigurante due lettere dell'alfabeto (probabilmente una P e una B) sormontate da un trifoglio, mostrando una forte analogia con la filigrana n. 3501 segnalata da Briquet: «32x44. Vicence, 1545. Venise, A. di Stato: *Lettere dei Rettori*, n° 224»[52].

Il codice, in buono stato di conservazione, non presenta alcun tipo di ornamentazione.

[49] BRIQUET 1907, p. 46.
[50] *Ivi*, p. 52.
[51] *Ivi*, p. 210.
[52] *Ivi,* p. 227.

BIBLIOGRAFIA

ANTONELI/TORRESI 1993
Il taccuino Antonelli. Un ricettario ferrarese del Quattrocento di tecnica artistica e fitoterapia, a cura di A. P. TORRESI, Ferrara 1993.

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

BARTHELEMY 2002
P. BARTHELEMY, *La Sedacina ou l'Oeuvre au crible. L'alchimie de Guillaume Sedacer, carme catalan de la fin du XIVe siècle*, *I. Etudes et outils, II. Sedacina, édition critique et traduction*, Parigi-Milano 2002.

BIAGI 2013-2014
M.M. BIAGI, *Il trattato sulla raffinazione del lapislazzuli. Londra, Wellcome Library, ms. 525 del secolo XVI*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Milano, A.A. 2013-2014.

BRIQUET 1907
C.M. BRIQUET, *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier*, Parigi 1907.

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

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

CAPROTTI–TRAVAGLIO 2012
G. CAPROTTI, P. TRAVAGLIO, *Scribebantur autem et libri*, in *ORO, ARGENTO E PORPORA* 2012, pp. 69-86.

CAVALIERI 1815
P. CAVALIERI, *Codices manuscripti Bibliothecae pub. Ferrariensis binas in Partes distributi, in quarum Prima Codices ad scriptores ferrarienses pertinentes; in Altera Codices exterorum scriptorum recensentur*, Ferrara 1815.

EAMON 1994
W. EAMON, *Science and the secret of nature. Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*, Princeton 1994.

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.

FERRARO 1877
G. FERRARO, *Libro del Gandolfo persiano delle medesine de falconi*, Bologna 1877.

FORNI 1866
U. FORNI, *Manuale del pittore e restauratore*, Firenze 1866.

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

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

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

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

LISINI 1885
A. LISINI, *De la pratica di comporre finestre a vetri colorati. Trattatello del sec. XV edito per la prima volta da Alessandro Lisini*, Siena 1885.

MAZZI 1906
C. MAZZI, *Del modo di comporre l'azzurro oltramarino. Trattatello di Frate Domenico Baffo*, «Rivista delle Biblioteche e degli Archivi», 27, 1906, pp. 31-50.

MENINI 1954-1955
C. MENINI, *Su di un ricettario attribuito a Michele Savonarola*, «Actae Medicae Historiae Patavinae», 1, 1954-1955, pp. 55-85.

MENINI 1955
C. MENINI, *La cosmesi alla corte estense in una raccolta di ricette della seconda metà del XVI secolo*, «Atti dell'Accademia delle Scienze di Ferrara», 32, 1955, pp. 1-19.

MERRIFIELD 1849
M.P. MERRIFIELD, *Original Treatises dating from the XII$^{th.}$ to the XVIII$^{th.}$ Centuries in the Arts of Painting*, Londra 1849.

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

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

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

PSEUDO-SAVONAROLA/TORRESI 1992
PSEUDO-SAVONAROLA, *A far littere de oro. Alchimia e tecnica della miniatura in un ricettario rinascimentale*, a cura di A.P. TORRESI, Ferrara 1992.

SEGARIZZI 1900
A. SEGARIZZI, *Della vita e delle opere di Michele Savonarola, medico padovano del secolo XV*, Padova 1900.

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

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

THOMPSON 1936
D.V. THOMPSON, *More Medieval Color-Making: Tractatus de Coloribus from Munich, Staatsbibliothek, Ms. Latin 444*, «Isis», 24, 1936, pp. 382-396.

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

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

TOSATTI 1983
B.S. TOSATTI, *La 'Tabula de vocabulis sinonimis et equivocis colorum', ms. lat. 6741 della Bibl. Nat. di Parigi, in relazione a Giovanni Alcherio (ipotesi su un protagonista della trasmissione delle fonti di tecniche pittoriche tra Milano e Parigi ai primi del '400*, «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», 36, 1983, pp. 129-187.

TOSATTI 1991
S.B. TOSATTI, *Alcherio, Giovanni*, v., in *Enciclopedia dell'arte medievale*, 1, Roma 1991, p. 324.

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

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

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

ABSTRACT

Il contributo intende presentare l'analisi del cosiddetto *Ricettario dello Pseudo-Savonarola* (Ferrara, Biblioteca Ariostea, ms. Cl.II.147, XVI secolo), una raccolta miscellanea di carattere tematico in cui ogni fascicolo (o gruppo di fascicoli) è destinato a uno specifico argomento. Attraverso lo studio del manoscritto è stato possibile individuare al suo interno non solo alcune porzioni testuali riconducibili a opere note, ma anche due testi di breve estensione dedicati all'azzurro oltremare, uno in latino (*Ad faciendum azurrum et cognoscendum locum ubi nascitur*) e l'altro in volgare (*Modo di far azuro oltramarino*), di cui si propongono commento ed edizione. Del primo testo sono stati identificati volgarizzamenti nel noto *Manoscritto Bolognese* e in un codice della Wellcome Library di Londra, mentre il secondo costituisce probabilmente la base della più ampia trattazione di frate Domenico Baffo *Del modo di comporre l'azzurro oltramarino*.

The paper deals with the analysis of the so-called *Pseudo-Savonarola's recipe-book* (Ferrara, Biblioteca Ariostea, Cl.II.147, 16th c.), a thematic collection of miscellaneous recipes wherein each quire (or group of quires) is devoted to a specific topic. The study of the manuscript allowed the identification of some textual parts related to other well-known works and also of two brief texts on ultramarine blue, one in Latin (*Ad faciendum azurrum et cognoscendum locum ubi nascitur*) and the other in Italian vernacular (*Modo di far azuro oltramarino*). For both texts the comment and edition are presented. Regarding the first text, some correspondences with recipes preserved in the *Bolognese manuscript* and in a codex of the Wellcome Library in London have been identified, whereas the latter was probably the basis of the more extensive treatise by friar Domenico Baffo *Del modo di comporre l'azzurro oltramarino*.

'A FARE AZURRO OLTRAMARINO': UNA TRATTAZIONE SULL'OLTREMARE NEI *SEGRETI DIVERSI* (FIRENZE, BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE, MS. PALATINO 857)

Alla particolare tipologia di testi per la decorazione del libro e non solo, destinati alla preparazione di un singolo colore – l'azzurro di lapislazzuli – si può ascrivere un trattatello contenuto nel ms. Palatino 857 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, all'interno di una raccolta intitolata *Segreti diversi*[1].

Come lo stesso titolo suggerisce, la trattazione si occupa della lavorazione e raffinazione dell'azzurro oltremare.

Pare opportuno cercare di valutare, al di là delle caratteristiche del testimone che lo riporta, chi scrisse il testo, chi fossero i destinatari dell'opera, dove e quando sia stato scritto, e se il testo possa presentare caratteri di originalità.

L'autore dovette essere un operatore certo informato circa altre analoghe trattazioni relative alla trasformazione dell'oltremare, poiché la sua esposizione segue puntualmente un modello abbastanza comune e caratteristico di questo genere di trattati. In primo luogo, descrive la qualità della pietra e come riconoscerla; in secondo luogo come evitare sofisticazioni e adulterazioni; procede poi alla calcinazione del materiale, alla sua macinazione, alla cosiddetta 'estrazione dell'oro', all'approntamento del 'pastillo' e a tutte le procedure di estrazione.

Con metodo comparativo possiamo dire che questo è di fatto lo schema che quasi tutte le opere del genere presentano.

L'autore scrive in una lingua sufficientemente corretta, ma d'altra parte scevra da caratteristiche di alta cultura, non impiegando particolari artifici letterari ma mostrandosi attento a una comunicazione diretta, pratica, di linguaggio accessibile e pragmatico.

Il testo prevede una lavorazione dell'oltremare di tipo professionale per quantitativi ingenti e quasi continuativa attività. Il prevedere ingenti acquisti della pietra semipreziosa presuppone un'applicazione di capitale per i tempi considerevole; l'assenza di ogni modalità applicativa in pittura sembrerebbe escludere che l'autore sia un pittore, ma piuttosto un abile trasformatore posto in un contesto dove appaiono possibili l'acquisto e lo smercio del prodotto su ampia scala. In questo senso si potrebbe pensare o a un membro di un ordine religioso, come ad esempio quello dei Gesuati, o a una grande spezieria posta in un centro di rilievo. Il testo appare infatti assimilabile alle analoghe trattazioni che conosciamo redatte da autori che operano all'interno di ordini religiosi, come nel caso del trattato *A fare l'azurro oltramarino vero e perfecto ad ogni paranghone*, opera di un Gesuato[2], e della pur composita opera di Padre Baffo carmelitano[3]. Sebbene nei *Segreti diversi* non appaiano indicazioni specifiche riguardo all'appartenenza o allo status sociale dell'autore, come vedremo è pressoché certo che questi operasse o facesse parte di un analogo laboratorio. Simili a quelli dei Gesuati sono infatti gli interessi medici, l'approntamento di farmaci e distillati, la lavorazione del vetro per fare specchi, l'uso esclusivo del volgare quale lingua di scrittura.

[1] Il ms. Palatino 857 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, databile al XV-XVI secolo, contiene ricette di carattere miscellaneo, riguardanti argomenti quali la medicina, la cosmesi e le tecniche artistiche, cfr. la descrizione del codice in § 2. Il ricettario è stato segnalato, descritto e in parte pubblicato da POMARO 1991, pp. 13-14. Per l'indice complessivo delle ricette contenute nel codice si veda MINCIULLO 2010-2011.

[2] Lodi, Biblioteca Comunale, ms. XXI B 32, per il quale si rimanda a GRANATA 2005-2006.

[3] MAZZI 1906, pp. 31-50. Si veda anche il contributo di Paola Travaglio, *'Ad faciendum azurrum': alcuni esempi di trattazioni sull'azzurro oltremare nel Ricettario dello Pseudo-Savonarola*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

Altri elementi sembrano confermare l'origine del codice Palatino 857 da un ambiente gesuato. All'inizio dell'opera[4], infatti, compare il motto '† yhs mat filius', che sarà ripetuto significativamente anche a f. 39v. Si tratta di un uso tipicamente gesuato: il monogramma di Cristo posto, centrato, in cima alla tavola dell'opera, sommario del contenuto, può essere considerato un elemento distintivo, poiché era consuetudine degli appartenenti alla Congregazione aprire e/o chiudere documenti e libri manoscritti con un monogramma, molto simile a quello presente del codice in questione. Inoltre lo stemma dell'Ordine, come è raffigurato sul catalogo di Coronelli, ha il nome di Cristo, YHS, in campo azzurro, da cui si irradiano raggi gialli che poggiano su una colomba, allusione al nome del fondatore. La connessione del testimone con 'l'ordine del sacco' è visibile infine nell'unica persona vivente qui citata, «Mastro Antonel gesuato»[5].

Non è improbabile, quindi, che anche l'autore del testo sull'oltremare appartenga a questa medesima congregazione o quantomeno è certo che in questa il testo circolasse.

Pare opportuno, ora, cercare di proporre una possibile origine dell'opera.

Nel testo compare una serie di termini che sono riconducibili all'area centro-italiana, in particolare toscana, ma appaiono anche riferimenti all'area veneta, sebbene tuttavia non presentino profonda incidenza. Dobbiamo inoltre considerare che il codice *Segreti diversi*, anche in ragione delle numerose diplografie[6], risulta una copia da altro manoscritto, così che non vi è certezza sul fatto che le patine dialettali siano opera del copista o fossero già presenti nel testo originale.

Possiamo quindi limitarci a indicare la probabile genesi e copia del testo in un ambito geografico che sembra comprendere il territorio incluso tra la Bassa Romagna e la Toscana centro-orientale[7].

Nel suo complesso il testo presente del manoscritto *Segreti diversi* sembra appartenere alle redazioni più tarde di lavorazione dell'oltremare, non solo perché scritto in volgare, ma anche per l'uso della manipolazione del 'pastillo' attraverso due bastoni, caratteristica questa esclusivamente appartenente alle opere di Padre Baffo, Cennino Cennini, Pseudo-Savonarola, tutte da collocarsi posteriormente alla metà del Trecento. A indicarci però un termine di datazione *post quem* resta un'attenzione specifica del testo, che riguarda la falsificazione del lapislazzuli in polvere mediante addizione di smalti (smaltino) blu. Il notevole rilievo prestato a questo genere di sofisticazione svela quella che dovette essere una delle più semplici adulterazioni dell'oltremare, possibile però solo a partire dalla fine del XV secolo. Lo smalto blu ridotto in polvere in forma di pigmento venne individuato come procedimento replicabile e prodotto in Germania già attorno alla metà del secolo. In Italia polvere di vetro blu colorata al cobalto venne prodotta a Murano e commercializzata nell'Italia settentrionale solo a partire dagli ultimi due decenni del Quattrocento.

L'adulterazione dell'oltremare con polvere di vetro blu e conseguenti modi per individuare tale artificio sono quindi da ritenersi possibili, in Italia, soltanto posteriormente alla fine del Quattrocento e considerando la doppia notazione del ms. Palatino 857, la prova al calore e la prova per sedimentazione, è verosimile ritenere che questi accorgimenti non fossero immediati ma frutto di un'esperienza che richiese comunque qualche tempo di osservazione.

Considerando che il manoscritto è paleograficamente ricondotto agli ultimi anni del Quattrocento o ai principi del XV secolo[8], è quindi possibile proporre questo testimone di

[4] Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Palatino 857, f. 3r.
[5] *Ivi*, f. 78v.
[6] *Ivi*, f. 44v, r. 15; f. 48v, r. 14; f. 47v, rr. 12-13. La correzione delle diplografie e la sostituzione di 'azzurro' con 'pastillo' fanno ancora presupporre un procedimento di revisione del testo a fronte dell'antigrafo nonché una certa cura da parte del copista nella trascrizione del testo.
[7] La questione potrebbe certamente essere meglio affrontata in uno studio linguistico di tutto il codice e certo solo a livelli specialistici che esulano però da questa ricerca.
[8] POMARO 1991, p. 13.

ambiente gesuato come una copia da altro scritto, tuttavia non molto distante dalla composizione originale, che dovette essere di poco anteriore[9].

1. Criteri di edizione

Di seguito si propone la trascrizione delle ricette per la preparazione dell'azzurro oltremare (ff. 44v-49r) conservate nel manoscritto Palatino 857 della Biblioteca Nazionale di Firenze.

La trascrizione è stata condotta a partire dal manoscritto originale. La numerazione relativa alle carte, indicata a inizio pagina, tra parentesi tonde, è di chi scrive, così come il grassetto dei titoli.

Per rendere più agevole la lettura e la comprensione del testo, ci si è limitati ai seguenti interventi:

- scioglimento delle abbreviature;
- inserimento della punteggiatura secondo l'uso moderno;
- inserimento di accenti e apostrofi secondo l'uso moderno;
- divisione delle parole secondo l'uso moderno;
- indicazione delle parole depennate, cancellate o corrette dal copista, segnalandole in nota;
- mantenimento dei raddoppiamenti fonosintattici;
- mantenimento delle scempie;
- mantenimento della lettera h in tutti i casi in cui compare nel testo;
- mantenimento del formato delle cifre romane o arabe così come presenti nel testo.

2. Trascrizione

(f. 44v)

A far azuro oltra marino

Prima ale probacione del lapis azuli: primo modo ad conoser la preta. Togli adonque in Nomine Domini la petra che se porta de Damascho, chiamasi lapis lazuli oltra marino qual è de colore azuro; et quela che ha le vene tanto grande non è sempre la migliore, ma quela che ha le vene lucide è migliore perché a la fiata quele bene sono de marchesita d'oro. A voler far la sperientia quando lo lapis è buono o non, tolli uno fero largo due dita et fallo afochare molto bene et chusi[10] afochato meti sopra uno pezolo grande quanto seria una fava et dali tanto fuocho che se fazi rosso (f. 45r) et chusi afogato smorza in lo aceto che non sia tropo forte: se mantiene è bono, se non mantiene non vale et se migliorase è perfetto, e quanto più perde de colore è pegio e se diventa nero over brusase non vale e non è tramarino. Nota che quando tu non trovasi lo lapis integro questo è il modo de conoserlo lo polvere: afogarai lo ferro e geta del polve sopra come è dito ut sopra: se il dicto polver miora, è perfeto; se lo sta nel suo colore è buono; se lo sminuise ut supra, non vale niente; e sel se brusase, è sofistico; et se'l se atachase al fero, no è lapis ma è smalto; e se parte se atachase e parte non, signio è che è misto chun smalto. Et volse far tu la sperientia se butandone uno (f. 45v) poco in uno bichiero de aqua frescha il desende al fondo, lo è lapis; se il fa de sopra è malto. Nota che una gran parte de questo mistero si è a cognioser il lapis lazuli come t'o dicto sopra et poi questo ancora

[9] Altri elementi conducono a ritenere il ms. Palatino 857 databile a questi anni. In particolare le citazioni di rimedi contro il 'morbo gallico'.

[10] et chusi : *bis scriptum.*

a cognioser le robbe che vano nel pastillo, le quali bisognia che siano robe fresche e nove e non vechie per niun modo.
A calcinar il lapis tuo uno pigniatelo novo et metili dentro questo lapis voi tu calcinar et fa schaldar dito pigniatino et geta in questo aceto tante fiate che strenzendolo chon mano se fazi polvere e non sia più duro come seria una tera secha et poi lo pista nel mortaro de bronzo. Et nota che ala (f. 46r) fiata se trova tanto buono il lapis che'l sostene forte ignitione di foco anti sia calcinato, po debe aver mente de dargli la ignitione opotune ala calcinatione.
A richavar l'oro del lapis azuli. Tole el lapis azuli ben[11] pisto e per ogni libbra de polvere de dicto lapis togli once II de argento vivo et mestiga insieme perché lo argento tira a se tuto l'oro. Poi ti bisogni saperlo lavare et separare el lapis da dicto argento e nel argento sarà l'oro amalgamato, et a separare lo argento da l'oro ponilo in una boceta lutata et un'altra boza contra boza dali foco. Tuto il argento verà in quel recipiente che abia uno poco d'aqua in fondo et nela boceta troverai il tuo horo. Fondilo poi in cruxolo chun un poco de boraso (f. 46v) e zetalo in verga, poi torai la polvere et farala sichare e, come è secha, masinala chon aqua de mele chun sangue de drago, zoè quel adoperano gli orafi et chamasi sangue de lacrima de drago. E quando deto polver sarà masinato, lasalo secare all'ombra o al vento perché lo mele faria la polvere molto tegniza et con dificultà se potria ponere in pastillo. Et se pur questo te increscе, lava lo polvere chun aqua calda tanto che lo mele se vada chun essa aqua.
Questo si è lo modo de far l'aqua de mele per masinar dita polvere. Recipe tanto mele quanto seria mezo ovo de galina et dui bichieri d'aqua de rosa e fa bulire insieme tanto spumando che non faza più spuma. Poi tolle tanto de sangue de drago quanto è miza nixolla e masina dicto sangue (f. 47r) de drago chun dicta aqua de mele et farai uno liquore de color paonazo schuro et facto che sia colalo per una peza de lino e poi chun dicto licore masina la tua polvere de lapis.
A far il pastilo. Recipe trementina once II, rasa de pino once 4, pize grecha once III, mastici once I, olio de linosa once II, e poi toli una pigniata tanto grande che te parà tener dui tanto quanto sia le robe tu vol meter dentro; et questo se fa perché molte fiate si gonfia nel cocerlo che ense fora. Poi mete dentro la trementina e, quando sarà disfata con foco de carboni, meti dentro la rasa mesedando sempre perfina serà ben disfata e, quando sarà disfata, tole la pece grecha rota in peci et meti dentro e fala disfare et simel meti le altre due cosse; e quando sarà (f. 47v) bulito per spatio de dui Pater Nostri, azunzili l'olio de linosa et metegene ancho uno poco de olio de oliva e fa bulire tanto lo tuo pastilo che butandone alchune goce in aqua frescha e pigliandola in mano chun li dita non se atachi ale dita, perché como lo pastilo non se atacherà ali diti ne sfrigare serà coto. Alora levalo dal foco e colalo chun uno chanevazo groso et subito struchalo fora avanti se aprenda e fa che quello che se colla chascha in uno chadin d'aqua frescha monda. Nota che dopoi quando el dicto pastillo serà bulito per spatio de uno Miserere 3 fiate, forsi serà coto. Togli adoncha alora tanto pastillo o qualche cosa più che la polvere de lazuro a peso e poi meti la tua polvere in uno catino apto e impasta dicta polvere (f. 48r) in dicto pastilo tanto che'l pastilo receva dita polvere e fa chun diligientia et piacere. Nota che da poi che'l pastilo arà recevuta dicta polvere, tu debe molto bene remenarlo aciò che la polvere se posa bene incorporare dentro. Lo qual pastilo, se per masedarlo se atachese ale mani, ongite le mani d'olio e poi mescola e, quando il polvere serà molto bene incorporato nel pastilo, metilo in uno catino d'aqua freda lasandolo stare a tuo piacere, perché con più sta tanto è meglio, ma non più di oto dì.
Quando tu voi cavar lo azuro for del pastillo, tolli aqua tepida et meti dentro il pastillo incorporato, lasandolo poi dentro tanto che se faci tenero e, quando serà tenero, piglia dua bacheti ati a zò, picoli com'el dido graso. Con diti bacheti comincia a mesedare (f. 48v) et chusì pianamente mesedando vedrai usire fora l'azuro pianamente e l'aqua farasi azura; e

[11] *recte* ben : *in ms.* pen.

quando l'aqua serà caricata de colore, meterala in uno cadino grande e poi azonzi de l'altra aqua tepida sopra el azuro[12] pastilo quanto a te piace et questa prima aqua se chiama prima sorte, la quale debi serbar per se. Poi toli lisia forte e meseda con se le due parte d'aqua e con questa mistura caverai la seconda et poni da canto quando avrai visto l'aqua carcha et serba. Poi la terza fiata togli lisia forte sola e con quela cavarai la terza sorte, tanto mesedando che lo pastilo rimanga biancho e questa[13] serà la terza sorte et serva da per se. Riposati che serano li decti azuri per uno dì et note in sue aque, e tu nota le sue aque, fare chaute che non faza turbolenza, et poi lava lo dito (f. 49r) azuro chun lisia dolce per 1 o 4 fiate tanto che'l te parà bello e ben purgato, servando tute le lavature per se et, lavati che sono, farali secare molto bene et servali in el soato dal canto del pello.

2. Descrizione del codice

Il ms. Palatino 857 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, databile al XV-XVI secolo, contiene ricette di carattere miscellaneo, riguardanti argomenti quali la medicina, la cosmesi e le tecniche artistiche. Il manoscritto fa quindi parte del nucleo di codici provenienti dalla biblioteca granducale, formatasi a partire dalla fine del XVIII secolo per volontà di Ferdinando III di Lorena, Granduca di Toscana dal 1790 al 1799. Le ricette sono compilate da una sola mano in scrittura corsiva, con aggiunte di mano posteriore cinquecentesca. La legatura, non originale, è in cartone ricoperto da una carta 'ticchiolata' bruna e riporta sul dorso un cartellino indicante 'Segreti diversi' e la segnatura '2566' del Museo di Fisica e Storia Naturale. Il codice era quindi precedentemente collocato presso il museo a seguito della donazione medicea del 1771. Le carte, prive di filigrana, misurano mediamente 135x100 mm e sono scritte in un'unica colonna di circa diciassette righe. Lo specchio di scrittura misura 11,2/131,2/11,2 x 7/82/4. La numerazione delle carte è originale, redatta dalla medesima mano che ha numerato le ricette, e vergata a inchiostro, in numeri arabi, a destra del margine superiore. La prima carta di guardia, connessa al restauro della legatura, moderna e non numerata, presenta la segnatura del Palermo 'IX. Segreti 16' e i timbri della Biblioteca Medicea Palatina e del Museo di Fisica e Storia Naturale. Sono assenti segni di richiamo tra le carte e i fascicoli. L'attuale fascicolazione del codice è relativamente anomala, prendendo origine dalla sistemazione personale delle carte che il copista già arrangiò per il materiale che venne progressivamente scrivendo. Allo stato attuale le carte sono 115 risistemate in un intervento di restauro da un originario raggruppamento che ne comprendeva almeno 126 (secondo la numerazione originale). Il codice era composto da cinque disomogenei fascicoli, rispettivamente di 15, 8, 12, 6, 13 fogli ciascuno. A ciò si devono aggiungere due carte di guardia non originali, assicurate al contropiatto della coperta anteriore e posteriore. Il primo fascicolo manca della carta 11 strappata e l'ultimo è stato ottenuto incollando tra loro alcuni fogli che si dovevano presentare sciolti o strappati, per l'esattezza 10. Questi, tutti contenuti nell'ultimo fascicolo, a eccezione del foglio esterno, si alternano ai fogli integri e sono a evidenza frutto dell'intervento che produsse l'attuale configurazione e legatura del codice, con la coperta attuale.

[12] azuro *post corr.*
[13] e questa : *bis scriptum.*

BIBLIOGRAFIA

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

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

MINCIULLO 2010-2011
M. MINCIULLO, *Un trattatello per la lavorazione dell'azzurro oltremarino del secolo XV (Firenze, Bibl. Nazionale, ms. Palatino 857)*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Milano, A.A. 2010-2011.

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

ABSTRACT

Il contributo presenta l'edizione di un breve testo italiano sulla raffinazione del lapislazzuli, conservato nel ms. Palatino 857 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. La composizione del testo, che mostra molte delle caratteristiche di questo particolare genere di trattazioni dopo la metà del XV secolo, è probabilmente legata all'ordine dei Gesuati. Gabriella Pomaro data il manoscritto, su base paleografica, alla fine del XV secolo; la descrizione dell'adulterazione del lapislazzuli con vetro blu (smalto) permette di proporre per il testo una datazione non lontana da quella della copia del manoscritto che lo conserva.

The paper presents the edition of a short Italian text on the refining of lapis lazuli, preserved in the ms. Palatino 857 of the Biblioteca Nazionale Centrale in Florence. It shows several characteristics of this genre of treatise after the mid-15th century and was probably connected to the Jesuati order. A paleographic analysis by Gabriella Pomaro dated the text at the end of the 15th century; the description of lapis-lazuli's adulteration with blue glass (smalto) allows to date the text not much far from the copy of the survived manuscript.

'A FARE AZURRO OLTRAMARINO': UNA TRATTAZIONE SULL'OLTREMARE NEI *SEGRETI DIVERSI* (FIRENZE, BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE, MS. PALATINO 857)

Alla particolare tipologia di testi per la decorazione del libro e non solo, destinati alla preparazione di un singolo colore – l'azzurro di lapislazzuli – si può ascrivere un trattatello contenuto nel ms. Palatino 857 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, all'interno di una raccolta intitolata *Segreti diversi*[1].

Come lo stesso titolo suggerisce, la trattazione si occupa della lavorazione e raffinazione dell'azzurro oltremare.

Pare opportuno cercare di valutare, al di là delle caratteristiche del testimone che lo riporta, chi scrisse il testo, chi fossero i destinatari dell'opera, dove e quando sia stato scritto, e se il testo possa presentare caratteri di originalità.

L'autore dovette essere un operatore certo informato circa altre analoghe trattazioni relative alla trasformazione dell'oltremare, poiché la sua esposizione segue puntualmente un modello abbastanza comune e caratteristico di questo genere di trattati. In primo luogo, descrive la qualità della pietra e come riconoscerla; in secondo luogo come evitare sofisticazioni e adulterazioni; procede poi alla calcinazione del materiale, alla sua macinazione, alla cosiddetta 'estrazione dell'oro', all'approntamento del 'pastillo' e a tutte le procedure di estrazione.

Con metodo comparativo possiamo dire che questo è di fatto lo schema che quasi tutte le opere del genere presentano.

L'autore scrive in una lingua sufficientemente corretta, ma d'altra parte scevra da caratteristiche di alta cultura, non impiegando particolari artifici letterari ma mostrandosi attento a una comunicazione diretta, pratica, di linguaggio accessibile e pragmatico.

Il testo prevede una lavorazione dell'oltremare di tipo professionale per quantitativi ingenti e quasi continuativa attività. Il prevedere ingenti acquisti della pietra semipreziosa presuppone un'applicazione di capitale per i tempi considerevole; l'assenza di ogni modalità applicativa in pittura sembrerebbe escludere che l'autore sia un pittore, ma piuttosto un abile trasformatore posto in un contesto dove appaiono possibili l'acquisto e lo smercio del prodotto su ampia scala. In questo senso si potrebbe pensare o a un membro di un ordine religioso, come ad esempio quello dei Gesuati, o a una grande spezieria posta in un centro di rilievo. Il testo appare infatti assimilabile alle analoghe trattazioni che conosciamo redatte da autori che operano all'interno di ordini religiosi, come nel caso del trattato *A fare l'azurro oltramarino vero e perfecto ad ogni paranghone*, opera di un Gesuato[2], e della pur composita opera di Padre Baffo carmelitano[3]. Sebbene nei *Segreti diversi* non appaiano indicazioni specifiche riguardo all'appartenenza o allo status sociale dell'autore, come vedremo è pressoché certo che questi operasse o facesse parte di un analogo laboratorio. Simili a quelli dei Gesuati sono infatti gli interessi medici, l'approntamento di farmaci e distillati, la lavorazione del vetro per fare specchi, l'uso esclusivo del volgare quale lingua di scrittura.

[1] Il ms. Palatino 857 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, databile al XV-XVI secolo, contiene ricette di carattere miscellaneo, riguardanti argomenti quali la medicina, la cosmesi e le tecniche artistiche, cfr. la descrizione del codice in § 2. Il ricettario è stato segnalato, descritto e in parte pubblicato da POMARO 1991, pp. 13-14. Per l'indice complessivo delle ricette contenute nel codice si veda MINCIULLO 2010-2011.

[2] Lodi, Biblioteca Comunale, ms. XXI B 32, per il quale si rimanda a GRANATA 2005-2006.

[3] MAZZI 1906, pp. 31-50. Si veda anche il contributo di Paola Travaglio, *'Ad faciendum azurrum': alcuni esempi di trattazioni sull'azzurro oltremare nel Ricettario dello Pseudo-Savonarola*, pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte».

Altri elementi sembrano confermare l'origine del codice Palatino 857 da un ambiente gesuato. All'inizio dell'opera[4], infatti, compare il motto '† yhs mat filius', che sarà ripetuto significativamente anche a f. 39v. Si tratta di un uso tipicamente gesuato: il monogramma di Cristo posto, centrato, in cima alla tavola dell'opera, sommario del contenuto, può essere considerato un elemento distintivo, poiché era consuetudine degli appartenenti alla Congregazione aprire e/o chiudere documenti e libri manoscritti con un monogramma, molto simile a quello presente del codice in questione. Inoltre lo stemma dell'Ordine, come è raffigurato sul catalogo di Coronelli, ha il nome di Cristo, YHS, in campo azzurro, da cui si irradiano raggi gialli che poggiano su una colomba, allusione al nome del fondatore. La connessione del testimone con 'l'ordine del sacco' è visibile infine nell'unica persona vivente qui citata, «Mastro Antonel gesuato»[5].

Non è improbabile, quindi, che anche l'autore del testo sull'oltremare appartenga a questa medesima congregazione o quantomeno è certo che in questa il testo circolasse.

Pare opportuno, ora, cercare di proporre una possibile origine dell'opera.

Nel testo compare una serie di termini che sono riconducibili all'area centro-italiana, in particolare toscana, ma appaiono anche riferimenti all'area veneta, sebbene tuttavia non presentino profonda incidenza. Dobbiamo inoltre considerare che il codice *Segreti diversi*, anche in ragione delle numerose diplografie[6], risulta una copia da altro manoscritto, così che non vi è certezza sul fatto che le patine dialettali siano opera del copista o fossero già presenti nel testo originale.

Possiamo quindi limitarci a indicare la probabile genesi e copia del testo in un ambito geografico che sembra comprendere il territorio incluso tra la Bassa Romagna e la Toscana centro-orientale[7].

Nel suo complesso il testo presente del manoscritto *Segreti diversi* sembra appartenere alle redazioni più tarde di lavorazione dell'oltremare, non solo perché scritto in volgare, ma anche per l'uso della manipolazione del 'pastillo' attraverso due bastoni, caratteristica questa esclusivamente appartenente alle opere di Padre Baffo, Cennino Cennini, Pseudo-Savonarola, tutte da collocarsi posteriormente alla metà del Trecento. A indicarci però un termine di datazione *post quem* resta un'attenzione specifica del testo, che riguarda la falsificazione del lapislazzuli in polvere mediante addizione di smalti (smaltino) blu. Il notevole rilievo prestato a questo genere di sofisticazione svela quella che dovette essere una delle più semplici adulterazioni dell'oltremare, possibile però solo a partire dalla fine del XV secolo. Lo smalto blu ridotto in polvere in forma di pigmento venne individuato come procedimento replicabile e prodotto in Germania già attorno alla metà del secolo. In Italia polvere di vetro blu colorata al cobalto venne prodotta a Murano e commercializzata nell'Italia settentrionale solo a partire dagli ultimi due decenni del Quattrocento.

L'adulterazione dell'oltremare con polvere di vetro blu e conseguenti modi per individuare tale artificio sono quindi da ritenersi possibili, in Italia, soltanto posteriormente alla fine del Quattrocento e considerando la doppia notazione del ms. Palatino 857, la prova al calore e la prova per sedimentazione, è verosimile ritenere che questi accorgimenti non fossero immediati ma frutto di un'esperienza che richiese comunque qualche tempo di osservazione.

Considerando che il manoscritto è paleograficamente ricondotto agli ultimi anni del Quattrocento o ai principi del XV secolo[8], è quindi possibile proporre questo testimone di

[4] Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Palatino 857, f. 3r.
[5] *Ivi*, f. 78v.
[6] *Ivi*, f. 44v, r. 15; f. 48v, r. 14; f. 47v, rr. 12-13. La correzione delle diplografie e la sostituzione di 'azzurro' con 'pastillo' fanno ancora presupporre un procedimento di revisione del testo a fronte dell'antigrafo nonché una certa cura da parte del copista nella trascrizione del testo.
[7] La questione potrebbe certamente essere meglio affrontata in uno studio linguistico di tutto il codice e certo solo a livelli specialistici che esulano però da questa ricerca.
[8] POMARO 1991, p. 13.

ambiente gesuato come una copia da altro scritto, tuttavia non molto distante dalla composizione originale, che dovette essere di poco anteriore[9].

1. Criteri di edizione

Di seguito si propone la trascrizione delle ricette per la preparazione dell'azzurro oltremare (ff. 44v-49r) conservate nel manoscritto Palatino 857 della Biblioteca Nazionale di Firenze.

La trascrizione è stata condotta a partire dal manoscritto originale. La numerazione relativa alle carte, indicata a inizio pagina, tra parentesi tonde, è di chi scrive, così come il grassetto dei titoli.

Per rendere più agevole la lettura e la comprensione del testo, ci si è limitati ai seguenti interventi:

- scioglimento delle abbreviature;
- inserimento della punteggiatura secondo l'uso moderno;
- inserimento di accenti e apostrofi secondo l'uso moderno;
- divisione delle parole secondo l'uso moderno;
- indicazione delle parole depennate, cancellate o corrette dal copista, segnalandole in nota;
- mantenimento dei raddoppiamenti fonosintattici;
- mantenimento delle scempie;
- mantenimento della lettera h in tutti i casi in cui compare nel testo;
- mantenimento del formato delle cifre romane o arabe così come presenti nel testo.

2. Trascrizione

(f. 44v)

A far azuro oltra marino

Prima ale probacione del lapis azuli: primo modo ad conoser la preta. Togli adonque in Nomine Domini la petra che se porta de Damascho, chiamasi lapis lazuli oltra marino qual è de colore azuro; et quela che ha le vene tanto grande non è sempre la migliore, ma quela che ha le vene lucide è migliore perché a la fiata quele bene sono de marchesita d'oro. A voler far la sperientia quando lo lapis è buono o non, tolli uno fero largo due dita et fallo afochare molto bene et chusi[10] afochato meti sopra uno pezolo grande quanto seria una fava et dali tanto fuocho che se fazi rosso (f. 45r) et chusi afogato smorza in lo aceto che non sia tropo forte: se mantiene è bono, se non mantiene non vale et se migliorase è perfetto, e quanto più perde de colore è pegio e se diventa nero over brusase non vale e non è tramarino. Nota che quando tu non trovasi lo lapis integro questo è il modo de conoserlo lo polvere: afogarai lo ferro e geta del polve sopra come è dito ut sopra: se il dicto polver miora, è perfeto; se lo sta nel suo colore è buono; se lo sminuise ut supra, non vale niente; e sel se brusase, è sofistico; et se'l se atachase al fero, no è lapis ma è smalto; e se parte se atachase e parte non, signio è che è misto chun smalto. Et volse far tu la sperientia se butandone uno (f. 45v) poco in uno bichiero de aqua frescha il desende al fondo, lo è lapis; se il fa de sopra è malto. Nota che una gran parte de questo mistero si è a cognioser il lapis lazuli come t'o dicto sopra et poi questo ancora

[9] Altri elementi conducono a ritenere il ms. Palatino 857 databile a questi anni. In particolare le citazioni di rimedi contro il 'morbo gallico'.

[10] et chusi : *bis scriptum.*

a cognioser le robbe che vano nel pastillo, le quali bisognia che siano robe fresche e nove e non vechie per niun modo.
A calcinar il lapis tuo uno pigniatelo novo et metili dentro questo lapis voi tu calcinar et fa schaldar dito pigniatino et geta in questo aceto tante fiate che strenzendolo chon mano se fazi polvere e non sia più duro come seria una tera secha et poi lo pista nel mortaro de bronzo. Et nota che ala (f. 46r) fiata se trova tanto buono il lapis che'l sostene forte ignitione di foco anti sia calcinato, po debe aver mente de dargli la ignitione opotune ala calcinatione.
A richavar l'oro del lapis azuli. Tole el lapis azuli ben[11] pisto e per ogni libbra de polvere de dicto lapis togli once II de argento vivo et mestiga insieme perché lo argento tira a se tuto l'oro. Poi ti bisogni saperlo lavare et separare el lapis da dicto argento e nel argento sarà l'oro amalgamato, et a separare lo argento da l'oro ponilo in una boceta lutata et un'altra boza contra boza dali foco. Tuto il argento verà in quel recipiente che abia uno poco d'aqua in fondo et nela boceta troverai il tuo horo. Fondilo poi in cruxolo chun un poco de boraso (f. 46v) e zetalo in verga, poi torai la polvere et farala sichare e, come è secha, masinala chon aqua de mele chun sangue de drago, zoè quel adoperano gli orafi et chamasi sangue de lacrima de drago. E quando deto polver sarà masinato, lasalo secare all'ombra o al vento perché lo mele faria la polvere molto tegniza et con dificultà se potria ponere in pastillo. Et se pur questo te increscе, lava lo polvere chun aqua calda tanto che lo mele se vada chun essa aqua.
Questo si è lo modo de far l'aqua de mele per masinar dita polvere. Recipe tanto mele quanto seria mezo ovo de galina et dui bichieri d'aqua de rosa e fa bulire insieme tanto spumando che non faza più spuma. Poi tolle tanto de sangue de drago quanto è miza nixolla e masina dicto sangue (f. 47r) de drago chun dicta aqua de mele et farai uno liquore de color paonazo schuro et facto che sia colalo per una peza de lino e poi chun dicto licore masina la tua polvere de lapis.
A far il pastilo. Recipe trementina once II, rasa de pino once 4, pize grecha once III, mastici once I, olio de linosa once II, e poi toli una pigniata tanto grande che te parà tener dui tanto quanto sia le robe tu vol meter dentro; et questo se fa perché molte fiate si gonfia nel cocerlo che ense fora. Poi mete dentro la trementina e, quando sarà disfata con foco de carboni, meti dentro la rasa mesedando sempre perfina serà ben disfata e, quando sarà disfata, tole la pece grecha rota in peci et meti dentro e fala disfare et simel meti le altre due cosse; e quando sarà (f. 47v) bulito per spatio de dui Pater Nostri, azunzili l'olio de linosa et metegene ancho uno poco de olio de oliva e fa bulire tanto lo tuo pastilo che butandone alchune goce in aqua frescha e pigliandola in mano chun li dita non se atachi ale dita, perché como lo pastilo non se atacherà ali diti ne sfrigare serà coto. Alora levalo dal foco e colalo chun uno chanevazo groso et subito struchalo fora avanti se aprenda e fa che quello che se colla chascha in uno chadin d'aqua frescha monda. Nota che dopoi quando el dicto pastillo serà bulito per spatio de uno Miserere 3 fiate, forsi serà coto. Togli adoncha alora tanto pastillo o qualche cosa più che la polvere de lazuro a peso e poi meti la tua polvere in uno catino apto e impasta dicta polvere (f. 48r) in dicto pastilo tanto che'l pastilo receva dita polvere e fa chun diligientia et piacere. Nota che da poi che'l pastilo arà recevuta dicta polvere, tu debe molto bene remenarlo aciò che la polvere se posa bene incorporare dentro. Lo qual pastilo, se per masedarlo se atachese ale mani, ongite le mani d'olio e poi mescola e, quando il polvere serà molto bene incorporato nel pastilo, metilo in uno catino d'aqua freda lasandolo stare a tuo piacere, perché con più sta tanto è meglio, ma non più di oto dì.
Quando tu voi cavar lo azuro for del pastillo, tolli aqua tepida et meti dentro il pastillo incorporato, lasandolo poi dentro tanto che se faci tenero e, quando serà tenero, piglia dua bacheti ati a zò, picoli com'el dido graso. Con diti bacheti comincia a mesedare (f. 48v) et chusì pianamente mesedando vedrai usire fora l'azuro pianamente e l'aqua farasi azura; e

[11] *recte* ben : *in ms.* pen.

quando l'aqua serà caricata de colore, meterala in uno cadino grande e poi azonzi de l'altra aqua tepida sopra el azuro[12] pastilo quanto a te piace et questa prima aqua se chiama prima sorte, la quale debi serbar per se. Poi toli lisia forte e meseda con se le due parte d'aqua e con questa mistura caverai la seconda et poni da canto quando avrai visto l'aqua carcha et serba. Poi la terza fiata togli lisia forte sola e con quela cavarai la terza sorte, tanto mesedando che lo pastilo rimanga biancho e questa[13] serà la terza sorte et serva da per se. Riposati che serano li decti azuri per uno dì et note in sue aque, e tu nota le sue aque, fare chaute che non faza turbolenza, et poi lava lo dito (f. 49r) azuro chun lisia dolce per 1 o 4 fiate tanto che'l te parà bello e ben purgato, servando tute le lavature per se et, lavati che sono, farali secare molto bene et servali in el soato dal canto del pello.

3. Descrizione del codice

Il ms. Palatino 857 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, databile al XV-XVI secolo, contiene ricette di carattere miscellaneo, riguardanti argomenti quali la medicina, la cosmesi e le tecniche artistiche. Il manoscritto fa quindi parte del nucleo di codici provenienti dalla biblioteca granducale, formatasi a partire dalla fine del XVIII secolo per volontà di Ferdinando III di Lorena, Granduca di Toscana dal 1790 al 1799. Le ricette sono compilate da una sola mano in scrittura corsiva, con aggiunte di mano posteriore cinquecentesca. La legatura, non originale, è in cartone ricoperto da una carta 'ticchiolata' bruna e riporta sul dorso un cartellino indicante 'Segreti diversi' e la segnatura '2566' del Museo di Fisica e Storia Naturale. Il codice era quindi precedentemente collocato presso il museo a seguito della donazione medicea del 1771. Le carte, prive di filigrana, misurano mediamente 135x100 mm e sono scritte in un'unica colonna di circa diciassette righe. Lo specchio di scrittura misura 11,2/131,2/11,2 x 7/82/4. La numerazione delle carte è originale, redatta dalla medesima mano che ha numerato le ricette, e vergata a inchiostro, in numeri arabi, a destra del margine superiore. La prima carta di guardia, connessa al restauro della legatura, moderna e non numerata, presenta la segnatura del Palermo 'IX. Segreti 16' e i timbri della Biblioteca Medicea Palatina e del Museo di Fisica e Storia Naturale. Sono assenti segni di richiamo tra le carte e i fascicoli. L'attuale fascicolazione del codice è relativamente anomala, prendendo origine dalla sistemazione personale delle carte che il copista già arrangiò per il materiale che venne progressivamente scrivendo. Allo stato attuale le carte sono 115 risistemate in un intervento di restauro da un originario raggruppamento che ne comprendeva almeno 126 (secondo la numerazione originale). Il codice era composto da cinque disomogenei fascicoli, rispettivamente di 15, 8, 12, 6, 13 fogli ciascuno. A ciò si devono aggiungere due carte di guardia non originali, assicurate al contropiatto della coperta anteriore e posteriore. Il primo fascicolo manca della carta 11 strappata e l'ultimo è stato ottenuto incollando tra loro alcuni fogli che si dovevano presentare sciolti o strappati, per l'esattezza 10. Questi, tutti contenuti nell'ultimo fascicolo, a eccezione del foglio esterno, si alternano ai fogli integri e sono a evidenza frutto dell'intervento che produsse l'attuale configurazione e legatura del codice, con la coperta attuale.

[12] azuro *post corr.*
[13] e questa : *bis scriptum.*

BIBLIOGRAFIA

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

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

MINCIULLO 2010-2011
M. MINCIULLO, *Un trattatello per la lavorazione dell'azzurro oltremarino del secolo XV (Firenze, Bibl. Nazionale, ms. Palatino 857)*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Milano, A.A. 2010-2011.

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

ABSTRACT

Il contributo presenta l'edizione di un breve testo italiano sulla raffinazione del lapislazzuli, conservato nel ms. Palatino 857 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. La composizione del testo, che mostra molte delle caratteristiche di questo particolare genere di trattazioni dopo la metà del XV secolo, è probabilmente legata all'ordine dei Gesuati. Gabriella Pomaro data il manoscritto, su base paleografica, alla fine del XV secolo; la descrizione dell'adulterazione del lapislazzuli con vetro blu (smalto) permette di proporre per il testo una datazione non lontana da quella della copia del manoscritto che lo conserva.

The paper presents the edition of a short Italian text on the refining of lapis lazuli, preserved in the ms. Palatino 857 of the Biblioteca Nazionale Centrale in Florence. It shows several characteristics of this genre of treatise after the mid-15th century and was probably connected to the Jesuati order. A paleographic analysis by Gabriella Pomaro dated the text at the end of the 15th century; the description of lapis-lazuli's adulteration with blue glass (smalto) allows to date the text not much far from the copy of the survived manuscript.