



edioevo



uropeo

RIVISTA DI FILOLOGIA E ALTRA MEDIEVALISTICA



5/1 - 2021

DIREZIONE

Roberta Manetti (Università di Firenze), Letizia Vezzosi (Università di Firenze)
Saverio Lomartire (Università del Piemonte Orientale), Gerardo Larghi

COMITATO SCIENTIFICO

Mariña Arbor Aldea (Universidad de Santiago de Compostela)
Martin Aurell (Université de Poitiers - Centre d'Études Supérieures de Civilisation
Médiévale)
Alessandro Barbero (Università del Piemonte Orientale)
Luca Bianchi (Università di Milano)
Massimo Bonafin (Università di Genova)
Furio Brugnolo (Università di Padova)
Marina Buzzoni (Università Ca' Foscari, Venezia)
Anna Maria Compagna (Università di Napoli Federico II)
Germana Gandino (Università del Piemonte Orientale)
Marcello Garzaniti (Università di Firenze)
Saverio Guida (Università di Messina)
Wolfgang Haubrichs (Universität Saarland)
Marcin Krygier (Adam Mickiewicz University in Poznań, Polonia)
Pär Larson (ricercatore CNR)
Roger Lass (Cape Town University and Edinburgh University)
Chiara Piccinini (Université Bordeaux-Montaigne)
Wilhelm Pötters (Universität Würzburg und Köln)
Hans Sauer (Wyzsza Szkola Zarzadzania Marketingowego I Jezykow Obcych W
Katowicach - Universität München)
David Scott-Macnab (University of Johannesburg, SA)
Elisabetta Torselli (Conservatorio di Parma)
Paola Ventrone (Università Cattolica del Sacro Cuore)
Andrea Zorzi (Università di Firenze)

REDAZIONE

Silvio Melani, Silvia Muzzin, Silvia Pieroni

Medioevo Europeo is an International Peer-Reviewed Journal

ISSN 2532-6856

Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali
Via Santa Reparata, 93 - 50129 Firenze
redazione@medioevoeuropeo-uniupo.com

Libreria Editrice Alfani SNC, Via Degli Alfani 84/R, 50121 Firenze

progetto grafico: Gabriele Albertini
impaginazione e layout: Luciano Zella

INDICE

Sandro Baroni – Maria Pia Riccardi, <i>Tracce di Alchimia in latino, prima dell'Alchimia latina</i>	5
Sonia Colafrancesco, <i>Come le ginocchia divennero guance. Il caso del secondo pronostico della Capsula eburnea inglese medievale</i>	51
Giorgio Milanesi, <i>Una «riconsiderazione» del San Benedetto e la Regula del Museo Civico d'Arte di Modena</i>	65
Silvia Musetti, <i>I rilievi altomedievali di San Vito di Cortelline (VR). Una ricognizione con alcuni frammenti inediti</i>	87
Andrea Spiriti, <i>Gli affreschi nell'abside di Sant'Abbondio a Como: proposte cronologiche e iconografiche</i>	107
Rosella Tinaburri, <i>Grimbald e gli altri: i collaboratori di re Alfredo alla corte di Winchester</i>	123
Paola Travaglio – Paola Borea D'Olmo, <i>De Coloribus et Mixtionibus: Tradition and Transmission of the Most Widespread Text on Mediaeval Illumination</i>	137
Recensioni:	
AA.VV., <i>La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Trent'anni dopo, in vista del Settecentenario della morte di Dante. Atti del Convegno internazionale di Roma (23-26 ottobre 2017), a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2019 [Gerardo Larghi]</i>	191
<i>After the Carolingians: Re-defining Manuscript Illumination in the Tenth to Eleventh Centuries</i> , a cura di Beatrice E. Kitzinger, Joshua O'Driscoll, Berlin - Boston, De Gruyter, 2019 (Sense, Matter, and Medium, 2), 482 pp. [Gerardo Larghi]	197

Tracce di Alchimia in latino, prima dell'Alchimia latina

ABSTRACT: Il contributo intende suggerire una possibile riconsiderazione storiografica dei rapporti tra cultura e testi dell'Alto Medioevo latino con riferimento alla conoscenza della letteratura e di alcune concezioni e prassi alchemiche. Evidenze di una presenza, certo parziale, ma ininterrotta, affiorano nella trasmissione e lettura di antiche traduzioni di opere e prescrizioni dell'alchimia ellenistica, di procedimenti di lavorazione o sofisticazione dell'oro, di "tintura" del vetro o di produzione del cinabro artificiale. La codificazione dei saperi che alla fine del mondo antico relegò alcune discipline tra le *artes mechanicae* fece sì che la trasmissione di queste prendesse evidenze e vie diverse, non coincidenti né paragonabili a quelle delle *artes liberales*. Sulla base di queste differenti traiettorie e ambiti di affioramento e diffusione diviene necessario per lo storico rivolgersi alle "tracce" di questa trasmissione, per ricostruire in un quadro interpretativo più completo e complesso i presupposti storiografici a cui affidarsi.

ABSTRACT: This paper aims to suggest a possible historiographical reconsideration of the relationships between culture and texts of the Latin early Middle Ages relating to literature and some alchemical concepts and practices. Evidence of a partial but uninterrupted presence emerges in the transmission and reading of ancient translations of works and prescriptions of the Hellenistic alchemy, in gold manufacturing or sophistication procedures, in glass "dyeing" or in the production of artificial vermilion. The codification of knowledge, that at the end of the ancient world relegated some disciplines to the *artes mechanicae*, meant that the transmission of these took different paths, neither coincident nor comparable to those of the *artes liberales*. On the basis of these different trajectories and areas of diffusion, it becomes necessary for the historian to turn to the "traces" of this transmission, in order to reconstruct the historiographic assumptions to rely on in a more complete and complex interpretative framework.

RESUMEN: En este estudio se pretende sugerir una posible reconsideración historiográfica de las relaciones entre cultura y textos de la Alta Edad Media latina en relación al conocimiento de la literatura y algunas concepciones y prácticas alquímicas. La evidencia de una presencia, ciertamente parcial pero ininterrumpida, emerge en la transmisión y lectura de traducciones antiguas de obras y prescripciones de la alquimia helenística, en procedimientos de manufactura y sofisticación del oro, de teñido del vidrio o producción del cinabrio artificial. La codificación de saberes que al final del mundo antiguo relegó algunas disciplinas entre las *artes mechanicae* hizo que la transmisión de estas tomara diferentes caminos, ni coincidentes ni comparables a los de las *artes liberales*. A partir de estas diferentes trayectorias y áreas de difusión, se hace necesario que el historiador recurra a las "huellas" de esta transmisión para reconstruir los supuestos historiográficos en los que puede apoyarse en una interpretación más completa y compleja.

PAROLE-CHIAVE: Alchimia, Medioevo, Storia delle tecniche dell'arte, Letteratura tecnica, Storiografia

KEYWORDS: Alchemy, Middle Ages, Technical Art History, Technical Literature, Historiography

PALABRAS CLAVE: Alquimia, Edad Media, Historia de las técnicas artísticas, Literatura técnica, Historiografía

1. Un episodio introduttivo¹

Nella *Historia Langobardorum*, Paolo Diacono racconta un curioso episodio a proposito di un'orda di Sassoni:

Qui dum ad Sigibertum regem pergunt, multos in itinere negotiatione sua deceperunt venundantes regulas aeris, quae ita, nescio quomodo, erant coloratae ut auri probati atque examinati speciem simularent (Paolo Diacono 2014: 290).

[Mentre si dirigevano verso re Sigeberto ingannarono molte delle persone che ebbero commerci con loro, poiché scambiarono con queste ultime piastrine di rame che erano rese, non so in che modo, dell'aspetto dell'oro. Cioè, affinché simulassero l'apparenza dell'oro saggiato e pesato]

Pur senza entrare ora in un maggior dettaglio della cronologia, considerando il riferimento al re merovingio Sigeberto I, i fatti narrati si svolgono tra il settimo e la prima metà dell'ottavo decennio del VI secolo d.C.

Sappiamo che per redigere la sua *Historia* delle genti longobarde l'autore si appoggiò ad alcune fonti storiche a lui accessibili, trasmettendo con fedeltà avvenimenti anche relativamente lontani dal tempo in cui visse. Così, nel caso appena descritto se da una parte, in ambito letterario, si può certamente restare «ammirati e stupiti davanti [...] alla capacità di plasmare e comporre con stile» (Mommsen 1880) fonti antecedenti, da parte di Paolo, dall'altra, ci si rende conto, se appena esperti di metallurgia, che l'autore descrive con fedeltà un processo di falsificazione di piccoli lingotti in lega di rame e oro che certo richiedeva, all'epoca, particolari e non comuni competenze tecniche.

Le *regulae* descritte erano capaci, secondo quanto narrato, di superare le prove dell'oro allora comunemente praticate, cioè quella al fuoco e alla pietra di paragone (*probatio*) e la valutazione del peso specifico alla bilancia idrostatica (*examinatio*).² In altre parole, le piastrine erano superficialmente d'oro, ma al proprio interno composte da una

¹ Il contributo è stato discusso e condiviso dagli autori. Si deve a Sandro Baroni l'elaborazione dei capitoli 1-7 e 8.2-10 e a Maria Pia Riccardi il capitolo 8.1. Il capitolo 11 è elaborazione comune degli autori.

² La verifica (*examinatio*) di oggetti d'oro mediante valutazione del peso specifico è nota al mondo latino già attraverso il circostanziato e ammirato racconto di Vitruvio nel prologo del libro IX del *De architectura*, narrazione relativa ad Archimede e alla corona del tiranno. Qualche secolo dopo, una strumentazione detta *barullion*, «piccolo peso», diminutivo del greco βάρυς, indicava un particolare apparato, destinato a quantificare la densità dei liquidi e il peso specifico dei corpi. «La prima citazione nelle fonti letterarie relativamente al *barullion* [...] risale al V secolo d.C: la scoperta di questo dispositivo viene di solito attribuita a Ipazia perché lo strumento è menzionato nella corrispondenza con Sinesio, *Epistulae XV*» (Di Pasquale 2004: 149). Ma questa strumentazione sarebbe in realtà più antica ed anteriore. L'anonimo autore del *Carmen de ponderibus* (Hultsch 1864: 95-97), alla fine del secolo IV, ricorda simili apparati ai versi 123-162 della propria opera. Questi sarebbero però descrizione degli studi condotti da Menelao di Alessandria, attivo a Roma tra I e II secolo d.C., matematico ed inventore di apparati di valutazione idrostatica. Su tutta la vicenda si veda Di Pasquale (2004).

lega di rame che doveva eguagliare o avvicinare il proprio peso specifico a quello del nobile metallo.

Per realizzare un tal genere di falsificazione erano richiesti due distinti processi. Dapprima era necessario produrre una lega aurifera di elevato peso specifico, così da eguagliare quello dell'oro puro o, più facilmente, simulare un suo più basso titolo capace, comunque, di non eccessiva detrazione di valore. Successivamente, formate le piastrine, occorreva operare una cementazione; rimuovere cioè, con una azione chimica dalla superficie dell'oggetto, tutti gli altri metalli che non fossero l'oro presente in lega.

Il risultato era quello descritto da Paolo Diacono, capace di suscitare, ancora a distanza di circa due secoli dall'inganno, stupore (*nescio quomodo*) e di meritare menzione, nonostante il sotteso giudizio morale, tra le gesta di popoli, re e guerrieri. Le verghette, barrette o più probabilmente piastrine,³ scambiate dai Sassoni, erano davvero esternamente d'oro e pesavano alla bilancia idrostatica quanto un elevato titolo del prezioso metallo.

Nel caso dell'aneddoto appena citato è possibile che il gruppo di Sassoni avesse potuto contrarre scambi con qualche alchimista bizantino,⁴ ottenendo così il prodotto oppure il segreto della procedura destinata a realizzarlo. Tuttavia, sappiamo anche che queste popolazioni, pur dette barbariche, avevano sempre abili fabbri al seguito di ogni spedizione militare e disponevano di orefici ed esperti artigiani capaci di realizzare, oltre a molte lavorazioni dell'oro metallico, smalti, come pure gemme artificiali, niello e paste vitree.

Al di là del fatto storico vogliamo ora, comunque, chiederci: quale cultura informava quello che piacerebbe ora, un poco ironicamente, chiamare l'*aurifaber*, il metallurgista all'epoca capace di produrre tal genere di falsificazione?

2. Antiche traduzioni latine di opere attribuite a Zosimo di Panopoli

Per rispondere a questa domanda, dobbiamo ricorrere ad un preciso ambito della produzione letteraria ellenistica, quello dell'alchimia alessandrina. Pur tra varie opere letterarie e orientamenti, a nostra conoscenza, sono infatti in particolare gli scritti di Zosimo

³ Nei procedimenti di cementazione della alchimia ellenistica si utilizzano più frequentemente lamine o piastrine: «in laminas [...] ad unguis crassitudine» (*Mappae clavicula* XVIII) oppure «converte batillos duos facie ad faciem, id est duas cavatas testas et pone in medio conflaturo» (*Mappae clavicula* I); il prodotto medesimo della fusione, in seguito, è descritto alla cementazione come «laminis substerne et super asperge» (*Mappae clavicula* II).

⁴ Una contraffazione tecnicamente analoga a quella descritta da Paolo Diacono è ricordata nella Cronografia di Giovanni Malalas (Thurn 2000; Jeffreys et al. 1989). In questa si racconta di un certo Giovanni Isthmeos che produsse simili sofisticazioni ad Antiochia e Costantinopoli durante il regno dell'imperatore Anastasio (491-518). Per questo episodio, con testo originale e traduzione italiana: Martelli (2011: 26-27).

di Panopoli a trattare diffusamente dei procedimenti di analoghe sofisticazioni.⁵ Questi scritti, forse proprio in ragione del loro contenuto operativo, circolavano già da tempo in tutto il mondo mediterraneo. Oltre alla lingua in cui erano stati redatti, il greco, alla fine del mondo antico furono tradotti, seppure spesso in forma di rimaneggiamenti ed epitomi, pure in siriano e arabo e, ciò che qui maggiormente interessa, anche nella lingua ufficiale dell'impero di Roma.

Dal vasto repertorio di Zosimo, redatto in lingua greca, era stata infatti assai presto realizzata un'epitome che venne anche precocemente tradotta in latino.⁶ Dopo i primi studi di Halleux, Mayevaert 1987⁷ ed una necessaria edizione del testo critico (Baroni, Pizzigoni, Travaglio 2014), di quest'opera oggi sappiamo molto più di quanto ci si sarebbe potuti aspettare. Sappiamo «che testi alchemici» con prescrizioni operative e relative concezioni «abitarono il medioevo latino, fin dal suo costituirsi, trasmettendo in pratica e per allegoria» la chiave del proprio insegnamento. *Mappae Clavicula*, questo è il titolo dell'opera in latino, oltre all'ancora leggibile *Praefatio*, in cui sono evidenziati il contenuto e l'orientamento alchemico del testo, trasmise infatti fino almeno al X secolo, anche la «Precem quam dicis quotiens confectiones facis suprascriptas aut conflas ut bonum exeat» (*Mappae clavicula* CLXXXI.) e soprattutto la propria «Interpretatio sermonum atque signorum» (*Mappae clavicula* CLXXXII).

Questi due importanti capitoli, che erano gli ultimi dell'opera, sono allo stato attuale, per noi, da ritenersi perduti, ma erano però ancora presenti nel testo dell'antigrafo di uno dei più importanti testimoni manoscritti dell'opera, un codice del X secolo, oggi a Sélestat, ma realizzato originariamente a San Gallo.⁸ Egualmente, possiamo pensare che queste stesse porzioni di testo fossero presenti anche nel più antico esemplare della biblioteca della vicina Reichenau, dove *Mappae clavicula* è attestata nell'821-822, anch'esso probabilmente testimone, se non forse capostipite, del ramo di tradizione a cui appartiene anche Sélestat (*olim* San Gallo).

Comunque sia, la riscoperta di un'opera come questa ci dice che è superficiale e lontano dal vero credere che l'Alchimia nasca in Occidente con le traduzioni dall'arabo di Roberto da Chester nel XII secolo. La trasformazione della materia come via e chiave di un percorso spirituale che colga il senso profondo e nascosto della Sapienza è nel prologo di *Mappae clavicula* esplicitamente enunciata ben prima dei traduttori islamici dal greco e da quelli cristiani dall'arabo al latino.

⁵ Procedimenti di analoghe sofisticazioni sono trasmesse in latino nella *Mappae clavicula* I, II, XI, XXII, XXIV, XXV, XXXI (Baroni–Pizzigoni–Travaglio 2014).

⁶ La datazione della traduzione latina di questa epitome delle opere di Zosimo è generalmente collocata tra «la fine del mondo classico e l'alto medioevo» (Baroni–Pizzigoni–Travaglio 2014: 11) o in altro modo, e forse più precisamente, «Il trattato alchemico greco del IV secolo sarebbe stato tradotto in latino nel V» (Garzya Romano 1996; Tolaini 2001 e 2004).

⁷ Ripreso e sviluppato anche in Halleux (1990).

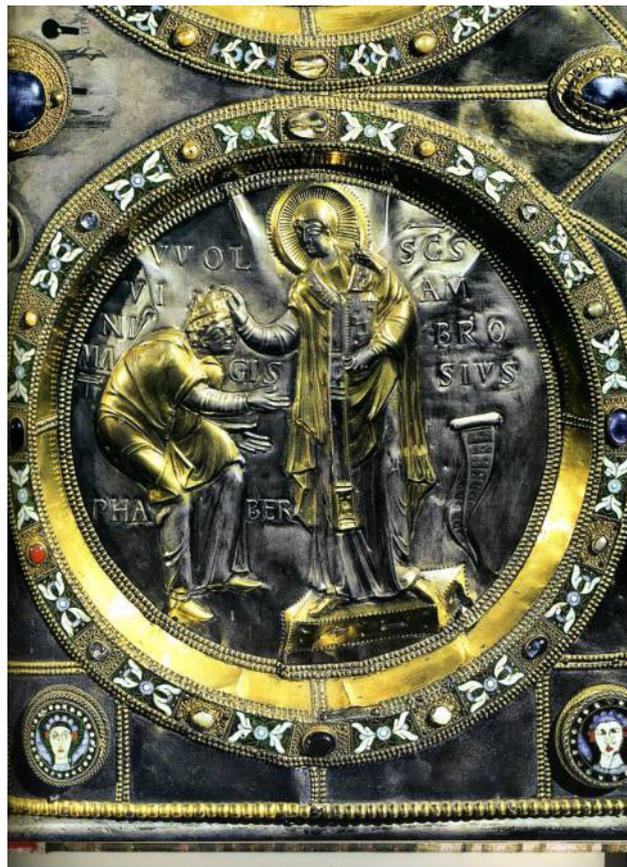
⁸ Bischoff (1971) riconduce la paleografia del codice all'ambito di San Gallo.

Con *Mappae clavicula* scopriamo che questa concezione, proveniente da un mondo antico, visse nell'Occidente fin dal suo costituirsi e cioè da quando questo, staccandosi dal mondo ellenistico romano intraprese la via del Medioevo” (Baroni–Pizzigoni–Travaglio 2013: 14).

3. Il roto di *Vuolvinius*

La ricezione delle tecniche metallurgiche di molte prescrizioni operative analoghe a quelle trasmesse in *Mappae Clavicula* è ben documentata nella pratica, anche in opere della oreficeria carolingia. Niello, smalti, doratura ad amalgama, saldatura, gemme artificiali compaiono, un esempio tra molti, nell'altare che *Vuolvinius magister phaber* realizzò nella basilica di Sant'Ambrogio a Milano probabilmente «in una data di poco precedente l'850» (Elbern 2000) o comunque, certamente, tra l'anno 824 e l'859.

Indipendentemente dalle più strette problematiche di datazione dell'opera, vediamo questo artefice autoraffigurarsi in una delle splendide formelle del celebre altare, nell'anta destra della portella delle reliquie nel lato volto al presbiterio.



Qui Ambrogio incorona *Vuolvinius*, il quale «indossa un corto grembiale da lavoro che copre una tonaca lunga fino ai piedi» (Bertelli 2012: 47). Ambrogio lo «incorona, secondo alcuni, perché è già salito in cielo, ipotesi che contrasta però con l'incoronazione

del vivo Angilberto. La duplice incoronazione forse indica invece che materia e magistero artistico si fondono nell'opera eccezionale che è questo altare» (Bertelli 2012: 47).

Nella raffigurazione sbalzata in lamina di argento e lumeggiata con sapienti applicazioni di doratura ad amalgama, alle spalle del Santo, compare però anche un curioso oggetto. Sebbene le varie descrizioni ed i relativi commenti di natura iconografica non abbiano riservato grande attenzione a questo particolare, ad evidenza si tratta di un *volumen*, o comunque di quello che in latino basso si sarebbe detto un *rotulus* di scrittura:⁹ vergato da ambo i lati e in parte svolto.

Se *Vuolvinius* fosse morto ed effettivamente stesse ricevendo la *Corona Vitae* potremmo forse identificare il rotolo come il *Liber Vitae*, a più riprese evocato dall'Apocalisse e in altri luoghi dei testi biblici.¹⁰ Tuttavia, alcuni aspetti della stessa raffigurazione paiono opporsi a questa interpretazione: il rotolo appare troppo in basso nella scena, per essere l'ipotizzato libro dell'Agnello (Ap. 13:8), peraltro qui assente, e di cui conosciamo ben differenti raffigurazioni più o meno coeve. Inoltre «Qui vicerit, sic vestietur vestimentis albis, et non delebo nomen eius de libro vitae» (Ap. 3:5) non corrisponde agli indumenti esibiti nella raffigurazione da *Vuolvinius*, che sono raffigurati in bicolore e paiono maggiormente adatti al lavoro del *phaber* piuttosto che alla sua elezione escatologica.¹¹

È stato anche proposto, in sede di storia del libro e della scrittura, che il nostro rotolo sia una precoce raffigurazione relativa ad un *Exsultet*. L'interpretazione del nostro *volumen* come un rotolo di *Exsultet* pare però, nuovamente, poco verosimile: a prescindere infatti da evidenti problemi di datazione, se quello raffigurato fosse oggetto liturgico di grande rilevanza, perché sarebbe stato posto in basso e decentrato nella formella di *Vuolvinius* e non invece in quella parallela dell'arcivescovo Angilberto? Un oggetto di tal genere avrebbe trovato una collocazione più congrua e pertinente nel contesto in cui compariva l'arcivescovo di Milano¹² piuttosto che nella raffigurazione del *phaber*, il *magister* che manualmente realizzò l'altare.

Il rotolo non appare istoriato ma semplicemente scritto su ambo i lati. Vi si vedono infatti chiaramente abbozzate mediante incisioni orizzontali le fitte colonne di scrittura.

⁹ «Scheda, charta in speciem rotula seu rota convoluta, unde nomen» (Du Cange 1733: V,1515).

¹⁰ Vulgata: «Et si quis non est inventus in libro vitae scriptus, missus est in stagnum ignis» (Ap. 20:15); «cuiuscumque non est scriptum nomen in libro vitae Agni» (Ap. 13:8); ma anche nel *VT*: «Deleantur de libro viventium et cum iustis non scribantur» (Sal. 69:29); «si non facis, dele me de libro tuo, quem scripsisti» (Es. 32:31-33).

¹¹ Se resta inverosimile immaginare lo stesso *Vuolvinius* che, vivente, si ritrae come già eletto alla beatitudine celeste, ancor più improbabile appare una realizzazione postuma da parte di altri, che a questo punto, in considerazione dell'unitarietà del lato in argento dell'altare, ne dovrebbero essere gli esclusivi esecutori.

¹² Si ringraziano qui mons. Claudio Magnoli e mons. Marco Navoni della Archidiocesi ambrosiana per alcuni chiarimenti in merito alla valutazione dell'eventuale contesto liturgico del *rotulus* raffigurato nella formella.

La raffigurazione di questo dettaglio sbalzato è però quella di un oggetto che a causa della posizione nella sua raffigurazione sembra apparire più pertinente alla sfera dell'artefice che non a quella del santo, posto, del resto, su una significativa pedana ingemmata che delimita e separa lo spazio dell'autorità e del sacro. Una interpretazione che riporti così il *volumen* nel contesto della tradizione "magistrale", di cui il nostro *phaber* si sente erede e partecipe, potrebbe quindi essere espressione di un orizzonte metodologico più corretto.

Focalizzando l'attenzione sull'artefice, che è quasi certamente un monaco, bisogna riconoscere che, almeno a giudicare dai nielli in capitale latina, che certo non ha composto letterariamente, ma ha sicuramente tracciato, e dalle iscrizioni realizzate a sbalzo, questi sa scrivere e leggere con una certa perizia. Molto probabilmente, come alcuni studi ben argomentano, *Vuolvinius* è poi originario dell'area del lago di Costanza: Reichenau, San Gallo.¹³ Proprio in quest'area ristretta, nell'alto medioevo, come abbiamo visto, sono certamente documentate copie di *Mappae Clavicula* e delle *Compositiones*, e se le cose stanno come sembrano, è ben possibile che il nostro *phaber*, nella storpiatura grecizzante, avrebbe facilmente potuto esserne un attento lettore. Di fatto, questo artefice utilizza magistralmente buona parte di quei procedimenti, al tempo non troppo consueti e diffusi, nella realizzazione dell'opera da lui magistralmente progettata ed eseguita. Soprattutto li usa tutti, contemporaneamente, in una visione organica, acquisita e orchestrata. L'opera di *Vuolvinius* da un punto di vista tecnico non è quella di un orafo che conosce semplicemente una tecnica, come è ad esempio per il niello dell'*Aethelwulf ring*, ma è quella di un artefice che conosce ed orchestra un intero, articolato e complesso, sistema di tecniche metallurgiche.

Il rotolo, se così fosse, non sarebbe pertanto una scrittura sacra: quella è visibilmente nel libro che lo stesso Ambrogio tiene nella mano. Neppure sarebbe una simbolica rappresentazione delle numerose opere del santo: il *volumen* è posto troppo in basso e troppo lontano da Ambrogio e rappresenta un solo testo. Il rotolo, perciò, sembra essere piuttosto l'allusione simbolica ad una antica scrittura. Il gesto asimmetrico di *Vuolvinius* stesso sembra ben alludervi pur mostrando, nel contempo, l'offerta del proprio lavoro.

Il legame tra manufatto e testo pone quindi l'accento ed enfatizza l'offerta di una capacità tecnica, di un lavoro, di una competenza specialistica che comunque si fondano e accreditano su un sapere proveniente dall'antichità, rappresentato dalla scrittura del rotolo. Al pari di come attraverso l'uso del greco nell'eccezionale manufatto conservato nella

¹³ Le grafie del nome sono varie: «*Vuolvin*, *Vuolvene*, *Vuolvinius*, *Vuolfinus*, ma per lo più *Vuolvini*. Il nome ricorre in documenti relativi a personaggi dell'alta nobiltà e, inoltre, nei libri *confraternitatum* dell'abbazia di San Gallo, della Reichenau e della Rheinau» (Hlawitschka 1960: 25, 48 sgg., 292 sgg.). Ricerche onomastiche indicano quindi come più probabile luogo d'origine di *Volvinus* la Germania, o meglio la Germania meridionale (Elbern 2000).

basilica ambrosiana si storpia l'ortografia latina per vantare un'operazione di ricongiungimento a una pur idealizzata antichità, qui si vanta la fondatezza del lavoro metallurgico di *Vuolvinius* nel riferimento al sapere tecnico antico, tramandato in opere scritte come appunto quelle di cui stiamo trattando.

Se nelle numerose prescrizioni di alcune delle opere letterarie sopra citate e di altre che vedremo, quindi, possiamo ancora oggi cogliere e pienamente valutare quanto sapere metallurgico passò dal mondo ellenistico al medioevo latino,¹⁴ fonti materiali che costituiscono una testimonianza esterna ci indicano, con buona probabilità, quanto questo genere di conoscenze fosse applicato, considerato qualificante e stimato.¹⁵ E in tutto questo non possiamo certo dimenticarci ed escludere dal bilancio complessivo quanto di teorico vi era connesso, oggi forse irrimediabilmente perduto alla nostra lettura, ma allora certamente ancora presente, nero su bianco, nelle pagine dei codici di alcune delle più rilevanti biblioteche monastiche del tempo.

4. Frammenti di una nebulosa

Mappae Clavicula o anche direttamente la produzione greca di Zosimo avevano comunque prodotto, ben antecedentemente alla prima menzione dell'821-22, con titolo dell'opera, vari condensati o estratti, prevalentemente legati al tema della lavorazione dell'oro metallico. Le tracce e i frammenti di tali opere sono abbastanza numerosi e testimoniano, pur nella configurazione di una nebulosa, la vitalità e vivacità della circolazione delle traduzioni di opere dell'alchimia alessandrina in particolari segmenti della letteratura tecnica in lingua latina.

Senza entrare ora nel dettaglio di tutte queste molteplici testimonianze,¹⁶ ne ricordiamo qui solo alcune a cominciare dalla frammentaria copia di quattro prescrizioni per crisografia trasmesse esclusivamente dal codice 490 della Biblioteca Capitolare di Lucca.

¹⁴ Si è del resto da tempo notato, in un bilancio complessivo delle arti orafe basato principalmente sulla osservazione ed analisi dei manufatti, che sul piano tecnico «medieval jewelry techniques in Western Europe, [...], were related in a multitude of ways to the techniques of their Classical and Byzantine predecessors». Così che in «a comparison of medieval technology with that of Roman and earlier periods. In general, most techniques remained constant» (Odgen 1995: 153).

¹⁵ La copia di *Mappae clavicula* documentata nell'indice della biblioteca di Reichenau nell'821-822 (*Mappae clavicula de efficiendo auro vol. I*) è significativamente collocata nella sezione *De vita patres*, la medesima dove appare custodita anche una copia del *De architectura* di Vitruvio.

¹⁶ Si veda a proposito quanto già segnalato in Baroni–Pizzigoni–Travaglio (2013: 46-49), a cui si possono aggiungere, ad esempio, rimaneggiamenti metrici come quelli sopravvissuti in alcune prescrizioni di Eraclio, oppure brevi prescrizioni tradotte e rimaneggiate, quali *Scribebantur autem et libri* (Caprotti–Travaglio 2012), scritto ante IX secolo, e *Ut auro scribatur* (Travaglio 2012) del VII- VIII secolo, relative alla crisografia.

Si tratta di prescrizioni che sono una aggiunta anteriore all'VIII secolo¹⁷ alla tradizione della traduzione latina delle *Compositiones*.¹⁸

I testi che riguardano alcuni di questi procedimenti sono ad evidenza tratti dalle opere attribuite a Zosimo che, come tali, possiamo ancora riconoscere attraverso la presenza di paralleli in lingua greca e siriana.¹⁹

Crisografia; Alia crisografia; Alia auri scriptio; Scriptio similis auri (Lu ms. 490; ff. 222v-223r) sono presenti anche nella *Mappae clavicula* ma tuttavia, per quanto riguarda questa attestazione, si può parlare di un'altra versione latina dei medesimi contenuti. Di un'altra traduzione. Anche l'ordine di progressione delle prescrizioni è diverso nella proposizione delle due opere, tanto, nel complesso, da «poter far credere che siano state autonomamente tradotte da un'altra raccolta di testi del mondo ellenistico» (Baroni–Pizzigoni–Travaglio 2013: 47).

4.1. *Il sesso dei metalli*

Se estratti da un'opera dell'alchimia alessandrina di cui abbiamo parallele testimonianze testuali sono oggi facilmente identificabili, più difficoltosa appare invece la ricerca della pertinenza di altri testi alla letteratura ellenistica inerente prassi metallurgiche.

Pur frammentate ed estratte dalla collocazione nell'opera originaria, e così private del contesto a cui appartenevano, queste prescrizioni continuarono tuttavia a trasmettere, insieme ad altri relitti, alcune delle più remote concezioni della scienza antica.

È il caso, ad esempio, di quanto si può osservare in una delle prescrizioni sulla *Cocctio plumbi* nelle *Compositiones*:

Metallum plumbi fuscum est et lapis qui in eandem terra invenitur prasinus desuper exalbidus propter virtutem floris terrae et quod femininum sit metallum. Scintillas autem in probacionem absolvet et pondus plus modicum. Metallum gravior masculinum autem plusquam gravior invenitur.²⁰

¹⁷ Il codice di Lucca è generalmente datato tra 786 e 816 sulla base dello studio di Schiaparelli (1924: 4-7 e 11).

¹⁸ Recente una proposta circostanziata di datazione di questa traduzione, a lungo creduta medioevale: «a preliminary dating of the Latin text of *Compositiones* between the end of the 4th and the first half of the 5th century» (Baroni–Pizzigoni–Travaglio 2018) preceduta comunque da riconoscimenti di antichità e collocazione, pur generica, al V secolo da parte di Halleux (1990) e Tolaini (2004).

¹⁹ Ad esempio: *Scriptio similis auri* (n. 80 ed. Caffaro) con analogo testo latino in *Mappae clavicula* XLVII e con testo greco in *Papyrus Leidensis* 72, come pure testo siriano in ms. Cambridge, University Library, Mm 6.29, f. 2v. Anche *Alia Crisografia* (n. 78 ed. Caffaro) presenta testo analogo in *Mappae clavicula* XLIV con testo siriano nel ms. Cambridge, University Library, Mm 6.29, ff.3v-4r. Entrambi i testi siriani appartengono al Trattato I, libro II, attribuito a Zosimo.

²⁰ Si propone qui, semplicemente ai fini di studio del contenuto, un testo di collazione tra i due testimoni del testo: Lucca Biblioteca Capitolare 490, f. 217v, r. 29 e Vaticano, Reginense Latino 2079, f. 83r, r. 6.

Per il nostro autore, come già era per Teofrasto ed altri testi della antichità, metalli e pietre hanno una sessualità. L'affermazione, peraltro, non è sporadica ma confermata da altri luoghi del testo altrettanto esplicativi. Ancora nella prima parte del paragrafo *Lapis Adaman* contenuto nelle stesse *Compositiones*, dopo aver detto che il diamante si può rinvenire nelle operazioni di arrostitimento del minerale aurifero, viene suggerito di recuperarlo durante la triturazione della massa di prima cottura, poiché: «[...] remanet alia magna alia minima quibus ferrum non dominatur nec aliud quid aliorum lapidum ipse autem omnibus potest».²¹

Si rileva, di conseguenza, che l'insuperabile durezza del diamante²² può essere vinta solo dalla *potentia* del piombo e che questa *plumbi potentia*, tuttavia, appartiene e meglio si manifesta, utilizzando «plumbum femininum facilem et mollem»:

Istum autem qui omnibus prevalent solum plumbum vincit. Et haec est plumbi potentia: tollis plumbum femininum facilem et mollem et solvis in loco et iactas ibi ipsum adamantem partem quam volueris subtiliare; et lento igni succendis plumbum et dum ceperit subtiliare.²³

La concezione del piombo sessuato verrà ulteriormente ribadita in un successivo passo del testo: il piombo femminile²⁴ appare, infatti, come ingrediente della prescrizione *Lithargirium*: «Compositionem quem ex plumbo fiet sic componis: plumbum inponis in

²¹ Si propone qui, ai fini di studio del contenuto, un testo di collazione della intera prescrizione tra: Lu: Lucca Biblioteca Capitolare 490; S: Sélestat, Bibliothèque Humanistique, 17; V: Vaticano, Reginense Latino 2079.; C: Corning, Corning glass Museum s.s. (*olim* Phillips 3715): «Lapis Adaman nascitur ex cathmia et auri coctione in prima contritione massae. Post prima coctura dum confringis massam, omnia et confringitur leviter, ipsa autem remanet alia magna alia minima quibus ferrum non dominatur nec aliud quid aliorum lapidum ipse autem omnibus potest. Istum autem qui omnibus prevalent solum plumbum vincit. Et haec est plumbi potentia: tollis plumbum femininum facilem et mollem et solvis in loco et iactas ibi ipsum adamantem partem quam volueris subtiliare; et lento igni succendis plumbum et dum ceperit subtiliare, continuo cum mordace tolle et in sapone ex oleo operies et post haec tolle leniter mundissime eo quod sit debilis. Est enim fragilis plus quam vitrum et mollis plus quam plumbo eo quod solvatur in ipso plumbo. Et deinde tolle illud de sapone et in cute aquaria exacuas cum ipso sapone quantum volueris subtiliare et mitte in ignem magnum diligenter et excandet per horas duas vel III donec condeat utiliter. Deinde tolle et laba et exiet adamans cui ignis non dominatur nec ferrum dissipatur pro quod omnia imitare que volueris operare» (V, f. 80r, r. 2; S, f. 19r, r. 5; C, f. 29r, r. 5 Lu, f. 226r, r. 8).

²² È possibile, ma ancora da verificarsi ed approfondire, che l'*adamans* del testo sia in realtà zircono, contenuto nella ganga di estrazione dell'oro. Lo zircono, infatti, è un minerale accessorio sia in rocce ignee che in rocce metamorfiche, e per la sua durezza è presente anche in rocce sedimentarie clastiche. La confusione tra zircono e diamante è possibile e frequente in ragione dell'elevato indice di rifrazione dello zircono (1.92-2.024), inferiore soltanto a quello del diamante (2.417 - 2.419), per la sua lucentezza adamantina, elevata durezza (7½) e abito cristallino.

²³ Per il testo cfr. nota 21.

²⁴ La presenza del piombo femminile nel testo allora ancora creduto di *Mappae clavicula*, è stata già notata da Paolo Galloni per le due ultime prescrizioni proposte: «Questa particolare credenza non è poi così anomala. È sufficiente rivolgersi alla tradizione dei lapidari per incontrarla con frequenza ben maggiore». Lo stesso autore ricorda anche che: «L'idea che il piombo, questa volta asessuato, sia il metallo preposto alla rottura del diamante si ritrova in Costa ben Luca di Baalbek (IX secolo)». Galloni (1987: 52).

caccabo potius femininum et molle et solvis illud bene, deinde cum solutus fueris...».²⁵

L'avanzamento degli studi sulle *Compositiones* sembra ormai aver chiarito definitivamente come sotto questo nome di convenzione si celi la antica traduzione latina di una enciclopedia ellenistico romana. Come si è già spiegato altrove (Baroni–Pizzigoni–Travaglio 2018), il testo sopravvissuto è in grave disordine di *consecutio* in tutta la tradizione a noi nota, ma una tavola riassuntiva dei contenuti consente di comprendere abbastanza bene la struttura originaria di buona parte dell'opera. L'autore stesso del testo, del resto, la richiama, sinteticamente, nell'*explicit* dell'opera: «Haec omnia praesignavimus tinctionum, coctionum, colorum, tectioinum. Lapides praediximus, metalla, aluminations, herbas, qua inveniatur».

Si affrontano così nell'organizzazione del testo quattro *operationes* che si applicano a quattro categorie di elementi naturali. Non per caso queste *operationes* sono tutte procedure che permettono di trasformare più o meno radicalmente qualcosa in qualcosa d'altro, o di modificarlo nelle proprie sembianze trasferendovi le caratteristiche o l'aspetto di un'altra sostanza. Si potrebbe dire che il tema dell'opera intera sia infatti la “trasformazione” degli elementi naturali utilizzando *metalla*, *lapides*, *haluminations*, *herbas* attraverso quattro distinti ordini di procedure. *Coctiones* sono le operazioni di arrostitimento per estrarre i metalli dai minerali (*metalla*). La sezione *Colores* si rivolge alla fabbricazione di pigmenti e miscele per dipingere superficialmente varie superfici mutandone l'aspetto cromatico. *Tinctiones* si riferisce all'infondere stabilmente ed in profondità caratteristiche cromatiche al vetro, all'osso, al legno attraverso il fuoco o un bagno di immersione, ma anche infondendo il fuoco stesso, attraverso liquidi incendiari. Infine, le *Tectioines* riguardano il rivestimento di oggetti con lamine o polveri metalliche onde simularne l'aspetto e apparenza di più nobile metallo. Molte tracce di antiche concezioni, provenienti da opere scientifiche e anche alchemiche,²⁶ in greco, travaseranno senza soluzione di continuità nel medioevo latino grazie alla traduzione di questi quasi duecento procedimenti tecnici, riguardanti i più disparati campi di applicazione, *translatio*, avvenuta tra la fine del IV e la prima metà del V secolo.

La restituzione del profilo originario di questa opera e del suo testo, più correttamente datato ed interpretato, modificheranno notevolmente le nostre conoscenze riguardo al trasferimento di saperi tecnici dalla antichità al medioevo latino. Seppure talvolta adattate o acconciate nell'adattamento al testo enciclopedico greco, molte prescrizioni delle

²⁵ Testo in Lucca, Biblioteca capitolare ms. 490, f. 228 r. 4-6. La medesima prescrizione è anche in Sélestat, Bibliothèque Humanistique, 17, f. 22v, r. 3; Vaticano, Reginense Latino 2079, f. 82r, r. 7; Corning, Corning glass Museum, ss. (*olim* Phillips 3715) f. 32r, r. 4.

²⁶ Si veda ad esempio la prescrizione per la fabbricazione del cinabro, più oltre esposta, che si trova anche, in lingua originale, in una raccolta alchemica del *CAAG*.

Compositiones sono estrazione da opere dell'alchimia ellenistico romana, come avremo modo di verificare più oltre, ad esempio, per un testo relativo al cinabro artificiale.

In ogni modo, la descrizione di molti procedimenti effettuata dalle *Compositiones* trascinò inevitabilmente con sé tracce delle concezioni e speculazioni che vi erano connesse e comunque, insieme ad altri testi come la *Mappae clavicula* andò a costituire un vasto patrimonio di ineliminabile confronto con cui si dovettero misurare generazioni di lettori ed artefici medioevali.

La prova di tutto ciò si avrà alle prime avvisaglie del cambiamento, nel XII e XIII secolo, quando nuove traduzioni di antichi e più recenti testi, scientifici, filosofici ed anche alchemici, entreranno in gran numero nello scenario europeo. *Mappae clavicula*, che a quell'ora è ormai prevalentemente frammista alle *Compositiones* in un unico coacervo di prescrizioni, appare spesso associata nelle raccolte dei nuovi testi come si trattasse dell'unico necessario confronto con il passato:²⁷ così, ad esempio, dove è dispersa e frammista ad altro, nella disordinata raccolta detta *Liber Sacerdotum* del manoscritto Parigi, Bibliothèque Nationale de France 6514²⁸ e in Londra British Library Additional 41486;²⁹ in Oxford, Bodleian Library, ms. Digby 162³⁰ come pure in Oxford, Bodleian Library, ms. Bodley 679;³¹ infine in Glasgow, University Library, Hunterian 110;³² in Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 951³³ e Torino Biblioteca Universitaria ms. 1195.³⁴

Adalardo da Bath lega il proprio nome ad un perduto testimone di *Mappae clavicula*³⁵ così come anche frate Domenico da Bologna ne possiede una copia tra le opere della

²⁷ Si è sostenuto che in antico l'opera viaggi spesso associata a Vitruvio (Brun 2014; 2015) come avviene ad esempio nel manoscritto di Sélestat, Bibliothèque Humanistique, 17. Anche le *Compositiones* sono associate al *De architectura* in Vaticano, Reginense Latino 2079. Un caso a sé è poi quello della *Appendicula codices Vitruvii* dove uno *specimen* di circa una ventina di prescrizioni estratte da quest'opera si trova associato a Vitruvio in sei manoscritti. Rose (1899); Brun (2014); Baroni-Travaglio (2016).

²⁸ Baroni-Travaglio (2020: 9 e 14-22). Gli estratti di *Mappae Clavicula* e *Compositiones* viaggiano disordinatamente associati al *Liber alchimiae Hermetis* ed altri frammenti di opere alchemiche.

²⁹ Scheda di Pearl Kibre nel catalogo *Additionalis* della British Library di Londra. *Mappae clavicula* con le *Compositiones* viaggia in associazione a varie opere di Alberto Magno, Geber, Alkindi, Ermete, etc.

³⁰ Una descrizione del manoscritto in Brun (2013: 202). *Mappae Clavicula* con le *Compositiones* viaggia in associazione al *Lumen luminum*, a due diverse *Translacio libri Morieni*, al *Liber aristotelis XII aquarum translatum de arabico in latinum*.

³¹ Una descrizione del manoscritto in Brun (2013: 206). *Mappae Clavicula* con le *Compositiones* viaggia in associazione con *Liber Gundessalvi de divisione philosophiae; Tractatus de alchimia* etc.

³² Una descrizione del manoscritto in Brun (2013: 207). *Mappae Clavicula* con le *Compositiones* viaggia in associazione con *Synonyma Alchemiae* ed opere di Guglielmo di Fournival, *Opus de arsenico sublimato*, e Alberto Magno: *Semita recta, De salibus, De divinatione, Secretum philosophorum*.

³³ Scheda descrittiva in Pomaro (1991: 45). *Mappae Clavicula* (estratti) viaggia in associazione con *Flores de colores (Flos de coloribus)* di *Rusticus*, Tabelle e glossari di termini alchemici. In seguito, verranno aggiunti (XVI sec.) Cecco d'Ascoli sulle Pietre naturali, *Liber secretorum Aristotelis*, Arnaldo di Villanova: *Liber rosarii philosophorum*, Ps. Tommaso d'Aquino *Liber supra lapide philosophico*.

³⁴ *Mappae Clavicula* (estratti) è in associazione con *Liber qui dicitur textus alchimiae de magni lapidis compositione et operatione* e con il *Flos de coloribus* di *Rusticus*. Una scheda in Brun (2014: 214).

³⁵ Berthelot (1906). Si segala qui che anche il ms Bodley 679 testimone di *Mappae clavicula* al f.

sua non piccola ed esclusiva biblioteca alchemica,³⁶ copia in questa occasione riferita a Roberto da Chester: «Liber qui dicitur mappa clavicule (sic) per Robertum translata de arabico in latinum qui incipit 'Quere dei regnum prius et tibi cuncta dabuntur'».

Se quindi nella fase più antica della propria tradizione, *Compositiones* e *Mappae clavicula*³⁷ sono forse associate alla tradizione di Vitruvio (Brun 2017), non così all'apparire di traduzioni di testi dell'alchimia, a cui vengono subito collegate per pertinenza e, prontamente, più comunemente aggregate.

4.2. *Alia nunc probata temporibus nostris*

Da un differente ambito, più propriamente relato all'alchimia ellenistica, sembra derivare invece la pur rimaneggiata procedura che ci è offerta dalla testimonianza di un altro breve testo. Questo è attestato per la prima volta proprio nell'indice del monumentale manoscritto di Sélestat precedentemente menzionato. L'amanuense di questo codice del X secolo non realizzerà mai la copia del brano in questione, che tuttavia possiamo leggere in altri quattro manoscritti della stessa tradizione di *Mappae clavicula*.³⁸

Il valore di questo testo, che riguarda un trattamento destinato a rendere il vetro infrangibile, è assai particolare. Si tratta di una nota apposta da un copista che riporta e segnala la procedura in questione come «nunc probata temporibus nostris». È davvero

97v rimanda ad Adalardo da Bath nella formazione di un proprio nucleo originario di aggregazioni: «Hunc Librum compilavit Adelardus Bathoniensis ad nepotem suum».

³⁶ Un indice dei libri alchemici appartenuti a Frate *Dominicus* del monastero di San Procolo a Bologna, generalmente ritenuto della fine del XIII secolo (Palermo, Biblioteca Comunale, 4 Qq.A.10, ff. 389v-390v; Thorndike-Kibre 1963: col. 1191) rileva l'opera come *liber metricus*. Il citato *Robertus* si vuole identificare con Roberto da Chester. In proposito si veda Steinschneider (1904: 72). Tutto questo suggerisce che *Mappae clavicula* sia passata anche attraverso gli ambienti dei traduttori dall'arabo (Halleux 1990: 178). Secondo Schipperges (1964: 151-152), il testo di questo libro, oggi perduto, corrisponderebbe a quello conservato nel manoscritto 1024/1939 4° della Stadtbibliothek di Treviri (f. 163 r. 9). Per questa ultima vicenda e la corrispondenza del testo si veda il contributo di Paola Travaglio in questo stesso numero della presente rivista.

³⁷ La aggregazione delle *Compositiones* alla tradizione di Vitruvio si dimostra sicuramente originaria solo in Vaticano, Reginense Latino 2079. Il grande volume di Sélestat, Bibliothèque Humanistique, 17, potrebbe anche essere un codice miscelaneo, che prese la forma attuale solo verso la fine del basso medioevo, legando scritture diverse di analogo argomento acquisite e provenienti da un'unica biblioteca dell'ambito di San Gallo. Il primo possessore noto del volume attuale è John da Dalberg, vescovo di Worms, collezionista di manoscritti, umanista e rettore della facoltà giuridica di Pavia nel 1474-5 (Sottili 1982). La *Appendicula codices Vitruvii*, derivante da un codice del IX secolo (Brun 2015) è quasi certamente un estratto funzionale alla commissione di copie di un codice ora perduto (Baroni-Travaglio 2016: 46-47). Uno *specimen* di promozione. Si trova aggregata alle copie di Vitruvio, seguendo esclusivamente la tradizione del testo a cui venne originariamente allegata. Per quanto riguarda invece *Mappae clavicula* l'unico caso di associazione a Vitruvio avviene nell'appena sospettato Sélestat, Bibliothèque Humanistique, 17. Unico manoscritto dove è presente l'associazione, avvenuta in incerta data, su oltre una decina di testimoni dell'opera.

³⁸ Questi sono: Ob: Oxford, Bodleian Library, ms. Bodley 679 f. 25r, r. 19; L: Londra, British Library, ms. Additional 41486 f. 51v, r. 7; Od: Oxford, Bodleian Library, ms. Digby 162 f. 17r, col. I, r. 38; C: Corning, Museum of Glass, (*olim* ms. Phillipps 3715) f. 18v, r. 2. Per una descrizione dei manoscritti: Brun (2013). Sull'intera nota di variante si veda Travaglio (2014: 187-191).

opportuno qui utilizzare il termine “procedura” proprio per sottolineare che il contenuto tecnico o, meglio, i dettami operativi di questa prescrizione erano originariamente nati in ambito greco ellenistico e tuttavia il testo che li descrive, pur seguendo la falsariga di almeno due prescrizioni antiche, mostra un notevole adeguamento all’orizzonte della cultura latina. Ciò che osserviamo quindi non è più una fedele traduzione, quanto, assai probabilmente, una reinterprete, il rimaneggiamento di un testo antico. Un dettato originario si presenta ora manipolato in una riproposizione altomedioevale, trasmettendo antichi contenuti ma anche nuove o differenti interpretazioni:

Sume vas vitreum, solidum, cavum, quasi mortarii formam habeat. Carassa de lapide smirio, deinde curvaturam eius subradiis in formam X littere. Pone cinerem unde vitrum conflari debeat in conflatorium et asperges sanguine draconis crudo.

Si autem crudum habere non vales, fac ex albumine ovorum et succo visci medicamen et in eo sanguinis cinerem asperge et sic excoque. Coctum autem, cum in vitrum velis producere vas ad cuius debeat formam produci, idem eodem sanguine delini, sicque factum, scias vitrum fragile in naturam fortioris metalli formari.

Rumpere tamen hoc modo potes. Accipe sanguinem galli et tere cum eo lapidem celidonium, admixta urina, cum toto locio singularis non admixto, adde etiam dragantum que est quasi thus alberum et contortum. Omnia simul mixtam, inmitte in illud vas vitreum et videbis artem et ingenio vinci ingenium.³⁹

Il tema del vetro infrangibile ha una lunga storia. Non manca una discreta letteratura tardoantica e altomedioevale a commento di questa chimera dell’alchimia del vetro:

Ferunt autem sub Tiberio Caesare quendam artificem excogitasse vitri temperamentum, ut flexibile esset et ductile. Qui dum admissus fuisset ad Caesarem, porrexit phialam Caesari, quam ille indignatus in pavimentum proiecit. Artifex autem sustulit phialam de pavimento, quae complicaverat se tamquam vas aeneum; deinde marculum de sinu protulit et phialam correxit. Hoc facto Caesar dixit artifice: ‘Numquid alius scit hanc condituram vitrorum?’ Postquam ille iurans negavit alterum hoc scire, iussit illum Caesar decollari, ne dum hoc cognitum fieret, aurum pro luto haberetur et omnium metallorum pretia abstraherentur; et revera, quia si vasa vitrea non frangerentur, melius essent quam aurum et argentum (Isidori Hispaliensis, Etymologiarum XVI, 16,6).⁴⁰

Nel nostro caso, considerando i materiali messi in gioco dal procedimento, possiamo credere di avere a che fare realmente con un contesto antico. Vi si parla di *lapis*

³⁹ Testo di collazione tra i mss. menzionati nella nota precedente. L’intera trascrizione del testo della prescrizione in esame, contenuto in ciascuno di questi, si trova in Travaglio (2014: 187-190).

⁴⁰ Testo di Lindsay (1911), traduzione di Galloni (2009: 79): «Si narra che al tempo dell’imperatore Tiberio un maestro artigiano scoprì il modo per fabbricare un vetro flessibile e duttile. Quando fu ammesso alla presenza dell’imperatore egli porse una fiala di sua fabbricazione a Tiberio, che, indignato, la scagliò sul pavimento. La fiala non si ruppe, ma si piegò come un vaso di ottone, così che l’artigiano, estratto un martello da una tasca, poté ripararla. Al che l’imperatore gli chiese se altre persone conoscessero il segreto. Dopo che l’artigiano ebbe negato con un giuramento, Tiberio ordinò che fosse decapitato, affinché il prezzo di oro e argento e di tutti i metalli non crollasse a causa della nuova invenzione. Ed effettivamente se il vetro non si rompesse sarebbe migliore dell’oro e dell’argento».

smirum (lo smeriglio) e di *sanguis draconis*, cioè sangue di drago, la resina scarlatta prodotta ed essudata da *Dracaena cinnabari* o *Dracaena draco*. L'importazione di questo prodotto nel mondo antico avveniva principalmente dalla città di *Dioscorida*, la attuale Socotra, come è testimoniato nel *Periplus Maris Erythraei*,⁴¹ oppure più raramente dalle coste della Mauritania.

Il procedimento descritto prevede, dopo un accurato trattamento abrasivo della superficie che utilizza lo smeriglio, il successivo rivestimento del vaso o bicchiere di vetro, opportunamente scaldato, con la resina rossa detta sangue di drago. In alternativa a questa applicazione a caldo, con il sangue di drago viene proposto anche un preparato incolore a base di albume d'uovo e vischio. La spessa guaina resinosa, elastica che, in entrambe le soluzioni proposte, riveste il vetro ne riduce le possibilità di rottura agli urti accidentali. Viene quindi esplicitata la considerazione: «...sicque factum, scias vitrum fragilem in naturam fortioris metalli formari».

Questa osservazione è per noi di grande interesse. È la natura stessa del vetro che viene “trans-formata”: da fragile a quella del più forte metallo.

La medesima fonte procede quindi con la descrizione di un ulteriore terzo procedimento. Qui il testo diviene più confuso, forse a causa di corruzioni che alterano il dettato latino originale, forse a causa di una comprensione non ottimale di chi ripropose la prescrizione in lingua latina. È comunque evidente che il titolo intercluso (*Rumpere tamen hoc modo potes*), preso alla lettera, non si attaglia alla preparazione proposta.⁴² Questa sembrerebbe piuttosto essere la formulazione di un classico rivestimento interinale necessario alla predisposizione di una superficie vitrea all'incisione. La provvisoria glassatura è destinata ad evitare la scheggiatura superficiale e a favorire la conduzione dell'attrezzo da intaglio sulla superficie del vaso, evitando incontrollabili scivolamenti. È così possibile un qualche fraintendimento oppure più credibilmente una particolare accezione del verbo *rumpere*, con significato di scalfire, intagliare, incidere. Il sangue era comunque utilizzato, sin da epoche remote, nella predisposizione ad operazioni di incisione di pietre dure e vetro, spesso anche in miscela con gomme, o con lattici contenenti polimeri elastomerici. Nella antichità latina a trattamenti analoghi accenna già Plinio nella *Naturalis Historia* (XXXVII, 59), attingendo, come è noto, a fonti letterarie precedenti. Anche un papiro greco oggi a Stoccolma, generalmente datato ai principi del IV secolo, conferma per il mondo antico queste prassi per l'incisione di cristallo di rocca e vetri.⁴³ In ambito

⁴¹ *Periplus Maris Erythraei*, Περίπλους τῆς Ἐρυθρᾶς Θαλάσσης. Cap. XXX. Cfr. in proposito Schoff (1912); Casson (1989).

⁴² Sebbene Eraclio nel VIII secolo utilizzi allo stesso scopo *irrupere*. Si veda più oltre la nota n. 47 per questo luogo del testo di Eraclio.

⁴³ Stockholm, Kongelige Bibliotek, Handskriftsavdelingen, Dep. 45. Testo di Lagercrantz (1913): «Κρυστάλλυ μάλαξις: τραγειν α'ματι ζεσσα μάλασσε. Τό δε αυτό χαί ύελψ». Trad. di Paolo Galloni: «Am-

altomedioevale sarà invece Eraclio nel *De coloribus et artibus romanorum* a rilanciare, con esplicito riferimento a Plinio, questa procedura.⁴⁴

Il nostro autore, come anticipato, quasi certamente traduce, riassume ed unifica tre diversi e distinti procedimenti e prescrizioni i cui titoli originari, forse, si possono leggere ancora in filigrana nel testo, seguiti dai tipici verbi in forma iussiva che individuano il principio delle rispettive “forme” o strutture delle prescrizioni:

- De modo faciendi vas vitreum ut non frangatur. Sume (...)
- (Aliter) Si autem crudum habere non vales. Fac (...)
- Rumpere tamen hoc modum potes. Accipe (...)

A riprova dell’avvenuto accorpamento, le ultime due procedure sono seguite al proprio termine da osservazioni o sentenze conclusive, ora intercluse al testo, entrambe legate alla trasformazione della natura (φύσις) del vetro: tradotta nelle due sentenze rispettivamente con i termini *natura* e *ingenium*.

È infatti quasi al termine dell’ultima prescrizione che si introduce la seconda, breve, considerazione del narratore. Questa, in modo analogo a quella precedentemente segnalata, dichiara: «Et videbis artem et ingenium vinci ingenium».

L’ evocazione di *ars et ingenium* mostra l’autore del commento, che ricordiamo è uomo dell’alto medioevo, porsi su un piano di cultura letteraria latina assai elevato. A ennesima prova della classe culturale e sociale produttrice di testi come questo, spesso ancora, purtroppo, considerati come manuali per artigiani, stanno, infatti, la citazione implicita del pensiero di autori latini classici ed una scelta di traduzione-traslazione, notevolmente raffinata.

L’autore del testo latino ha infatti molto probabilmente avanti a sé la comune sentenza che appare prevalentemente nella letteratura pseudo democritea: “la natura vince la natura” (ἡ φύσις τὴν φύσιν νικᾷ).⁴⁵ Ma mentre rende il testo al passivo introduce *ingenium* (natura, qualità connaturata) per rendere φύσις, non può o non vuole trascurare tutta l’elaborazione latina legata a questo termine. Questa trova le proprie radici nella

morbidimento del cristallo. Ammorbidisci il cristallo nel sangue di capra. Lo stesso procedimento si applica anche al vetro». (N. 57). Sul papiro oggi a Stoccolma: Lagercrantz (1913); Halleux (1981); Caley (1926).

⁴⁴ Si utilizza qui per praticità il testo di Merryfield (1849: I, 189). VI: «De preciosorum lapidum incisione. Qui cupit egregios lapides irrumpere ferro \ Quos dilexerunt nimium reges super aurum \ Urbis Romanae, qui celsas jam tenere \ Artes, ingenium quod ego sub mente profunda \ Inveni, accipiat quoniam valde est preciosum. \ Urinam mihi quaesivi, pariterque cruorem \ Ex hirco ingenti, modico sub tempore past \ Herba, quo facto, calefacto sanguine gemmas \ Incidi, veluti monstravit Plinius auctor». Per una rassegna storiografica con edizione critica del testo, traduzione e proposta di attribuzione dell’opera all’VIII secolo, è invece meglio riferirsi all’ottimo lavoro di Garzya Romano (1996).

⁴⁵ La sentenza nella sua corrispondenza con l’antecedente testo greco è stata notata da Halleux–Meyvaert (1987: 24), tuttavia dagli autori considerata ancora come parte integrante di *Mappae clavicula*.

definizione del rapporto tra *ars* e *ingenium* contenuta nell'*Ars poetica* di Orazio⁴⁶ che successivamente diventerà appunto canone di ogni riflessione estetica e non solo, anche medioevale.

Ecco che allora la possibile aggiunta di *ars* potrebbe apparire quale consapevolezza della conoscenza acquisita nell'Arte (Sacra). Come dire: «Con arte e natura è vinta la natura».

Non è qui il caso di approfondire e commentare questo delicato e cruciale passaggio: quello per cui da un ipotetico e possibile *ingenium vincit ingenium* si giunge ad *artem et ingenium vinci ingenium*. Registriamone semplicemente la trasmissione e la mutazione. Questo per predisporci a prendere atto del fatto che nell'alto medioevo vi fu una trasmissione, più o meno frammentaria, di testi legati all'Arte Sacra ovvero alchemici. Si trattò ad evidenza di una trasmissione anche attiva, capace di generare interpretazioni ed integrazioni autonome in ricezioni tipiche del mondo latino.

5. Cinnabarin

5.1. *Il cinabro artificiale*

La preparazione del cinabro artificiale ha da sempre rappresentato un simbolo della Alchimia. Connessi al suo approntamento viaggiano e si intrecciano miti, interpretazioni e figure letterarie che difficilmente possono essere scisse dalla trascrizione del procedimento. A cominciare dagli studi di Arie Wallert (1990: 155), è da tempo noto che «the technical process for the preparation of vermilion was already known in Europe before the dissemination of Arabic scientific works».

Prescrizioni relative alla fabbricazione del solfuro di mercurio rosso (*α form*) sono assai diffuse nella trattatistica latina altomedioevale. Quasi ogni opera che si occupa in questo periodo della preparazione di pigmenti ne contiene almeno una.⁴⁷

Le cosiddette *Compositiones*, tradotte in latino tra la fine del IV e i principi del V secolo, i cui più antichi testimoni manoscritti risalgono comunque all'VIII-IX secolo, presentano ben due capitoli che ne illustrano la procedura di approntamento. Ecco il testo principale relativo in quest'opera alla preparazione artificiale del rosso solfuro di

⁴⁶ L' *Ars Poetica* o *Epistula ad Pisones*, di Quinto Orazio Flacco è in questo caso l'opera di più appropriato riferimento ed in un certo senso l'esito di una riflessione che coinvolse varie personalità del mondo latino nel I secolo a.C. Si consideri a proposito «Assiduus usus uni rei deditus et ingenium et artem saepe vincit» di Cicerone, *Pro Balbo*, 45.

⁴⁷ Oltre alle due prescrizioni presenti nelle *Compositiones* sono almeno altomedioevali o comunque anteriori alle traduzioni di testi dall'arabo le preparazioni contenute in opere come il *Compendium de coloribus collectum*, oppure il *De coloribus et mixtionibus* e la *Schedula diversarum artium* I, XXXIV di Teofilo.

mercurio:

Compositio Cinnabarin alithinu mundi.

Sume ex argenti vivi partes II et sulphuris vivi partem I et ipsam mundissimam tollens ampullam fortem et sine fumo qui et calorem sufferet. Sulphur tritum et admixtum argentum vivum mittis in ampullam non plena, minus habentes uncias II. Quod si maior est et III uncias, minus habeat. Et mixta exagita et facies fornacem minorem vitriarii ut ampulla large capiat. Et dimittens locum unde ampulla ingreditur, divides cannas et inde incendes fornacem, dimittens et alias fenestrellam minorem unde exalet flamma in circuitu. Signum autem coctionis hoc est: dum videris ubi ampulla minus habet porphiri zonta fumum et colorem facientem ut cinnabarim, desinas succendere. Leviter autem succendes, nam ex multo incendio ampulla crepat. Et dum percoctum fuerit dimittes ea refrigidare.⁴⁸

Il testo presentato nelle *Compositiones* trova un parallelo greco nel *CAAG* già edito da Berthelot e Ruelle,⁴⁹ dimostrando così la sua indiscutibile derivazione da più antiche opere della alchimia alessandrina:

ὕδραργύρου μέρος θ', καὶ θείου ζῆτος λελειωμένου ... ὄυρου καθαροῦ μέρος α', καὶ λαδῶν βικίον καθαρὸν δυνατὸν, καὶ ἄνευ καπνοῦ τῶν δυνάμεων βαστάσαι τὴν πυρὰν, βάλε τὴν σκευὴν εἰς αὐτὸ μὴ γέμει δὲ, ἀλλὰ μᾶλλον ἵνα ἔστι κενὸν ὅσον δάκτυλα θ' ἢ γ', καὶ ἀνάμιζον πάντα, καὶ ποίησον καμίνιον οἶον τοῦ ὑελοποῦ. Ἔστω δὲ τοιοῦτον βικίον εὐρύχωρον ' καὶ ἄφες τόπον ὅσον θέλεις εἰσελθεῖν τὸ βικίον, καὶ χῶριοσιν κάλαμον ' καὶ μετὰ ταῦτα ἄναψον τὸ καμίνιον. Ἔασον δὲ καὶ ἑτέραν θυριδίτζαν μικρὰν ὅθεν μέλλει εἰσελθεῖν τοῦ πυρὸς λάδρα κύκλωθεν. Τὸ δὲ σημεῖον τῆς ἐψήσεως τοιοῦτόν ἐστι ' τήρησον τὸ κένωμα τοῦ βικίου, καὶ ἐὰν ἴδῃς ἐξερχόμενον καπνὸν ὡσεὶ πορφύρας σχῆμα ἔχοντα, καὶ τὴν θερμότητα κινναβαρίζουσαν, ἰδοὺ γέγονεν. Κατάλειπε πλέον τοῦ ἐκκαίειν τὸ ὑέλιον ' εἰ γὰρ τοῦτου γενομένου πλέον ἐθέλεις ἐκκαῖσαι, ῥήγγνται τὸ ὑέλιον.

Questo esempio non è cosa sporadica; infatti non è il solo, nell'alto medioevo, a trasmettere la procedura di approntamento del cinabro. Abbiamo già accennato ad una seconda prescrizione presente nelle *Compositiones* a seguito della prima appena esposta:

⁴⁸ Si utilizza qui, ai fini di studio del contenuto, un testo di collazione tra: Lucca Biblioteca Capitolare 490, f. 229r, 24 sgg.; Sélestat, Bibliothèque Humanistique, 17, f. 24r, 7sgg. e f. 213v, 5 sgg.; Vaticano, Reginense Latino 2079, f. 82v, 23 sgg.; App. Vitr. XXII. La stessa prescrizione è rintracciabile in circa una ventina di altri manoscritti anteriori alla metà del XII secolo, testimoni delle *Compositiones* o della *Appendicula codices Vitruvii*.

⁴⁹ Berthelot–Ruelle (1888: 383-384). Traduzione francese dei medesimi: «Prends: mercure, 2 parties; soufre vif pulvérisé, ; urine pure, 1 partie: prends aussi une petite fiole propre, capable de supporter la force d'un feu sans fumée ; mets-y la préparation, sans remplir, mais de façon à laisser un vide de 2 ou 3 doigts; mélange le tout. Dispose un four- neau pareil à celui du verrier. Cette fiole aura une large ouverture; dispose la place convenable pour faire entrer la fiole, en l'isolant à Faide d'un roseau; puis, allume le fourneau. Ménage une autre petite porte, pour que la flamme puisse tourner tout autour. Voici à quel signe on reconnaît que la cuisson est faite: observe l'espace resté vide dans la fiole et, si tu vois sortir une fumée ayant l'apparence de la pourpre, et que la matière échauffée soit couleur de cinabre, la prépa- ration est effectuée. Ne chauffe pas davantage le vase de verre; car une fois la préparation finie, si tu chauffes davantage, le vase de verre se brise». La corrispondenza quasi totale dei due testi (*Compositiones* vs *CAAG*) venne segnalata in Johnson (1939).

«Operatio Cinnabarin. Componitur sic: Tollens ydroargiris mundi partes II, sulphoris vivi partem I mitte in ampulla sine fumo et lento igni decoquens, facies cinnabarin et lava utiliter». ⁵⁰

Anche in questo caso la provenienza remota del testo da opere della alchimia ellenistica è evidente: si utilizzano termini come *sulphor vivum* e *ydroargirium* e nella probabile fusione di due diversi titoli acquisiti nel tempo dalla prescrizione, si introduce il termine *operatio*, già in uso dai tempi di Plinio, con significato relato a *opus-operam*.

Altra prescrizione per il cinabro artificiale presente in forma scritta già alla fine dell'XI secolo è trasmessa nel DCM: ⁵¹

Si vis facere vermiculum, accipe ampullam vitream et lini deforis de luto, et sic accipe unum pondus vivi argenti, et duo pondera sulfuris albi aut crocei coloris, et mitte ipsam ampullam super III aut IIII petras, et adhibe ignem in circuitu ampulle ex carbonibus, ignem tamen lentissimum, et sic cooperies ampullam ex parvissima tegula: et quando videris fumum exire ex ore ampullæ blavum, cooperi: et, quando exierit fumus crocei coloris, iterum cooperi: et quando videris exire fumum rubeum quasi vermiculum, sic tolle ignem, et habes vermiculum optimum in ampulla. ⁵²

Tra XI e XIII secolo questo testo avrà grandissima diffusione, comparando in una cinquantina di manoscritti ancora conservati nelle biblioteche europee. Alla sua fortuna si sommeranno poi numerosi volgarizzamenti in diverse lingue romanze e germaniche. ⁵³ La prescrizione attinente al cinabro presenta ormai un dettato ampiamente conforme al latino medioevale, probabilmente testimone di una profonda rielaborazione avvenuta in occidente. Il cinabro, la cui opera di approntamento è ormai “divulgata”, viene anzitutto chiamato *vermiculum* con una transizione che riscontriamo anche in altri testi a cominciare dall'XI secolo, quali ad esempio il *De clarea*. Compare anche il termine *blavus* di origine germanica attestato in latino solo alla fine dell'altomedioevo. ⁵⁴ Anche il contesto di arroventamento del composto è assai banalizzato. Rispetto alla prima prescrizione presente nelle *Compositiones*, qui sparisce tutta la complessità del forno. Nel testo, ormai lontano da riflessi alchemici e forse addirittura prodotto nel mondo latino, resta comunque da notarsi la rilevante attenzione rivolta ai fumi prodotti dalla reazione. Questi sono certamente associati dall'autore originario ai differenti stati della materia che in progressivo divenire

⁵⁰ Il testo proposto è una collazione tra Vaticano, f 76r, 8; Selestadt f 14v, 11; Corning f 25v, 4; Lucca f 223v, 9 che potrebbe rappresentare una antica aggiunta o glossa già presente nel testo greco originario.

⁵¹ *De coloribus et mixtionibus*. In proposito si veda lo studio di Paola Travaglio nel presente numero di «Medioevo Europeo».

⁵² Il testo proposto è quello del manoscritto oggi Corning glass Museum (*olim* Phillips 3715), del XII sec., secondo la trascrizione Phillips (1847: 7).

⁵³ In proposito si veda ancora lo studio di Paola Travaglio nel presente numero di «Medioevo Europeo».

⁵⁴ «Blavus, Blaveus, Blavius, Bloius. Color cæruleus, ex Germanico Blaw, nostri Bleu dicunt» (Du Cange 1733).

scandiscono il processo: fino al rosso.

Analoghe considerazioni possono farsi per il testo relativo all'approntamento del cinabro presente nella *Schedula diversarum artium* di Teofilo, con datazione generalmente accettata tra il secondo ed il quarto decennio del XII secolo. Anche qui possiamo notare una attenzione agli stati della materia, sia nella distinzione dei tre tipi di zolfo, sia nel processo, questa volta legata al momento della unione di zolfo e mercurio: «audies fragorem interius, quomodo se uiuum argentum commiscet ardentis sulphuri». Ormai il mondo latino ha appreso e pienamente metabolizzato il procedimento proveniente dalla letteratura alchemica ellenistica e lo ripropone autonomamente in forme proprie.⁵⁵

Non si pensi ora che la diffusione di questo genere di prescrizioni fosse, tuttavia, cosa solamente letteraria o teorica. Una lettera non datata del vescovo *Frotharius* di Toul (c.813–847), indirizzata ad *Aglemarus*, arcivescovo di Sens, resa nota da McKitterick 1995:146, «demonstrates that this knowledge was neither isolated nor a mere literary reference, but common craft practice». Nella lettera è infatti contenuta una richiesta per «some pigments for the decoration of the walls of the new cathedral and notably asks for mercury. The context is unambiguous as the only pigment obtained from mercury is vermilion. This leads to the assertion that the making of vermilion was known and practised in early medieval Europe» (Kroustallis–Bruquetas Galán 2014: 23).

5.2. *Quale “cinnabarin”? Minerale, Animale o Elementale?*

Nella più antica Alchimia, il cinabro artificiale era considerato come il prodotto di due elementi di natura maschile e femminile: nel caso, lo zolfo ed il mercurio si congiungevano nel matraccio-utero partecipi della generazione del solfuro rosso: l'androgino.

Lo stesso nome della sostanza ottenuta, *cinnabarin*, era espressione di tutta la simbolica concezione connessa alla mitica e ancestrale lotta del Drago e dell'Elefante. Per questo motivo il lemma era condiviso anche con altri composti riconducibili ad analoghi eziologia. Primo, tra questi, il così detto Sangue di Drago, una resina parimenti rossa importata in antico da regioni tropicali e citata già da Dioscoride.

Se la leggenda del Sangue di Drago venne già trasmessa al mondo medioevale, originariamente dall'enciclopedismo latino (Plinio, Solino) mediato poi da Isidoro di Si-

⁵⁵ Si propone qui il testo della prescrizione di Teofilo secondo Dodwell: «De Cenobrio. Si desideras cenobrium componere, tolle sulphur, cuius tria sunt genera, album nigrum et croceum, quod frangens super lapidem siccum, adde ei duas partes uiui argenti aequo pondere staterae; et cum diligenter miscueris, mitte in uitream ampullam, cooperiens eam ex omni parte argilla, et os obstrue, ne fumus exeat, et pone eam ad ignem ut siccetur. Deinde pone eam inter carbones ardentis, et mox cum coeperit calefieri, audies fragorem interius, quomodo se uiuum argentum commiscet ardentis sulphuri; et cum sonus cessauerit, statim eice ampullam, et aperiens tolle colorem» (*Schedula diversarum artium*, I, XXXIII).

viglia e Rabano Mauro,⁵⁶ dobbiamo però ricorrere ad una fonte tecnica per renderci conto di come la lotta ancestrale dei due principi cosmici fosse chiaramente recepita anche nel mondo latino altomedioevale ed utilizzata per la complessiva spiegazione della formazione di alcune sostanze tutte coincidenti in un acceso colore rosso.

Il cosiddetto *Compendium de coloribus* (Baroni–Ferla 2014) è un'opera che in massima parte risale a fonti del mondo tardoantico. Verosimilmente composta tra l'XI e i principi del XII secolo, la collezione di prescrizioni inizia con quattro differenti procedimenti attinenti al *cinabrium* così scanditi: *ad assetur* (fatto con il fuoco); *animale* (di origine animale); *elementale* (composto mescolando elementi).

Le prime due prescrizioni sono destinate all'approntamento del cinabro artificiale (*ad assetur*). Quella iniziale, benché evidentemente estratta da altra opera (...*ut dictum est*), è parzialmente rimaneggiata (*usifur*), ma presenta in filigrana una base antica:⁵⁷

Cinabrium ad assetur componitur argenti vivi summe trientem id est IV, sulpheris vivi sextantem, id est II, procurati salis ut dictum est. Hec in vitreata parasside commisce ante donec argentum vivum omnio dispareat. Rotuba id est vitreum vas infra rotundum supra vero mediocliter oblongum hac mistura repleatur ad summum comprimendo fortiter os vasis obturrendo fortiter ut nihil inde respiret. Sit autem rotuba fortis et spissa nimis tunicetur argilla mista pilis et siccentur ad solem iterum et iterum post tripodi similiter imposita lentu(m) habeat ignem de ramis ut stiloppus excoquetur donec fummosita omnis egrediens ex ipso vase recedat (v. n. l.) coloris aqua cum multum cavendum. Hec propter tunicas rubetur multi coloris exalatio. Infrigidata rotuba similiter corium leve rumpatur aut carta recipiatur usifur id est cinabrium bonum. Si vero sub fimo posueris per tres dies et noctes idem efficiens elige quem vis ex hiis modum decoctionis et operare rubeum verum et vivum.

A seguito, di questo testo troviamo aggiunta proprio quella prima prescrizione pre-

⁵⁶ La narrazione entra, probabilmente, nella tradizione del mondo latino già con Varrone, da cui generalmente si ipotizza possa dipendere Plinio, che così riporta: «Sic enim appellant illi saniem draconis elisi elephantorū morientium pondere permixto utriusque animalis sanguine» (*Naturalis Historia*, XXXV, 38). L'eziologia è ripresa da Solino: «Itaque cum ebiberint sanguinem duum ruunt belluae dracones obruunt sic utrimque fusus cruor terram imbuit fitque pigmentum quidquid solis tinxerit quod cinnabari vocant» (*Collectanea rerum memorabilia*, XXV, 14-15). Isidoro di Siviglia rielaborerà le testimonianze di questi autori, consegnando definitivamente il mito alla fortuna medioevale: «A dracone et barro id est elephanto cognominatum aiunt enim draconum esse sanguinem dum implicant elephantos. Ruunt enim beluae et dracones obruunt quorum fusus cruor terram inficiit fitque pigmentum quidquid solo tinxerit. Est enim pulvis coloris rubri» (*Etymologiae*, XIX, 17, 8-9). Rabano, a questo testo aggiungerà solo un'interpretazione allegorica.

⁵⁷ Triente e Sestante sono misure ponderali tratte dalla monetazione romana tardorepubblicana; la loro sopravvivenza sembra terminare con l'epoca di Galeno. Genericamente sono quindi conosciute per inerzia e copia passiva nell'ambito medico e farmacologico. *Rotuba* è invece un *apax* di Varrone e Solino, con significato di “vuoto profondo”, “baratro”, “abisso”; il termine, storpiato, apparirà posteriormente in Giovanni di Garlandia nella forma *rotumba* con significato di vaso, ampolla. *Usifur*, già attestato alla fine del XI secolo è traslitterazione da lingue semitiche: ebraico רבניס (*Sinbar*); arabo رابنيس (*Sinabar*). Questo termine, qui prevalentemente accostato in/a glosse esplicative («usifur id est cinabrium bonum») ricorre più volte nella intera raccolta e testimonia un ultimo passaggio del testo in ambienti di traduzione dall'ebraico o dall'arabo.

sente nelle *Compositiones*, che abbiamo precedentemente visto tratta da fonti alchemiche, a cui succede una inedita versione della eziologia del Sangue di Drago cui si attribuisce il nome e ruolo di *Cinabrium animale*:

Cinabrium animale. Ex sanguine cruore draconis et elephantis efficitur usifur. Inde quidem carnaliter dracones enormitate corporis elevatis excretates invadunt. Cum quibus elefantes imperfecti dum corruunt interfectores corpora occidunt ex utroque sanguine terre et misto et congelato qui cinabrium animale.

A questo cinabro *animale*, comunque rappresentato dalla resina di alberi del *Dragon trees group*,⁵⁸ segue ancora un'ulteriore prescrizione circa l'approntamento del *cinabrium*, questa volta *elementale*:

Zenobius elementale cinabrium fecit sic. Sericon partem I macer contunde commiscuit et quantum fuit uterque de pulvere mathicis (recte: emathitis) addit et sic usifur elementarum fecit minus utique rubens. Addunt alii sanguinem draconis aut laccham aut cerminium fitque remissius in ruborem.⁵⁹

Cinabro: artificiale, *animale*, *elementale*. Ecco dunque dimostrarsi come le differenti trasmissioni antiche dell'approntamento di differenti sostanze, vennero inquadrare, verso la fine dell'alto medioevo, nella eziologia e teoria della lotta e generazione tra un principio maschile ed uno femminile, più anticamente risalenti ad ancestrali e cosmici mostri di terra e d'acqua.⁶⁰

L'esempio appena addotto è certamente significativo ed in fondo traccia di un qualche inquadramento di natura alchemica. Infatti, è riconducibile ad una sovrastruttura teorica che accomuna l'approntamento di composti a eziologie di prodotti naturali; in qualche misura è segno di una qualche, pur vaga, concezione che accomuna artificio e natura: in primo luogo prodotti artificiali ottenuti per composizione e trattamento con il fuoco vengono assimilati ad una sostanza naturale formatasi per medesima eziologia e ciò significa corrispondenza tra microcosmo e macrocosmo, tra artificio e natura; in secondo luogo, individua in due principi generatori (maschile / femminile, terra / acqua) la sintesi delle tre pur differenti sostanze, naturali ed artificiali.

⁵⁸ Cinque specie arboreescenti formano il cosiddetto *Dragon trees group*, o gruppo dell'albero del drago: *Dracena draco* e *Dracena tamaranae* (Canarie), *Dracena ombet* e *Dracena schizantha* (Africa orientale), *Dracena cinnabari* (Socotra) e *Dracena serrulata* (Arabia): cfr. Vinterhalter (2016).

⁵⁹ Nelle *Compositiones* una prescrizione relativamente simile: «De colore simile Cinnabarin: Si colorem similem Cinnabarin facere volueris sume senopidem decoctam partes II siricum partem I. Commisce in unum et tempera cum aqua et fac quod volueris». Testo di collazione tra Vaticano, f. 84v, 22; Selestadt, f. 28r, 10; Corning, f. 52v, 12; Lucca, f. 229v, 19.

⁶⁰ Mito analogo viene ricordato anche nella tradizione biblica e nelle esegesi ebraica e cristiana, con il contrasto tra Behemoth e Leviatan (Mascherini 2018).

Se poi, in detrazione, si volesse ritenere la testimonianza del *Compendium* troppo bassa, o troppo incerta, per essere rappresentativa, resta ferma, comunque, la testimonianza indiretta della applicazione della concezione ora in discussione nel termine stesso latino *cinabrium* che appunto a *Cynna* e *Barrus* riporta: drago ed elefante appunto. Infatti, la continua interscambiabilità per tutto il mondo tardoantico e altomedioevale che si registra nella denominazione del sangue di drago e del cinabro artificiale per il medesimo *cynnabarin*, ben precedente ed autonoma dalla testimonianza appena mostrata per esemplificazione, documenta senza soluzione di continuità, nei fatti, la ricezione ininterrotta di questi elementi provenienti da più antiche concezioni alchemiche.

Se fino a qui abbiamo considerato l'asse portante della alchimia dei metalli, non possiamo però trascurare ora un particolare settore delle speculazioni dell'alchimia ellenistica specificamente dedito alle vetrificazioni ed alla imitazione per artificio di gemme: l'alchimia del vetro.

6. Alchimia del vetro

6.1. *Piccoli crogioli*

Non è che l'alto medioevo latino sia privo di attestazioni anche materiali di assai specialistiche lavorazioni del vetro e delle gemme artificiali.

Il legame tra le attività metallurgiche e la produzione del vetro è stato messo in luce in alcuni contesti archeologici di produzione, nei quali sono risultate evidenti le analogie composizionali tra gli scarti metallurgici e le componenti coloranti e/o opacizzanti presenti nei reperti in vetro (Mass et al. 1998, 2001 e 2002; Fenn 2015).

Un elemento tangibile e comune di queste attività legate alla tecnologia del fuoco sono i crogioli, ossia tutti quei manufatti realizzati in materiale refrattario, pietra o ceramica, aventi peculiari proprietà funzionali. Le dimensioni sono tra le più varie, legate al tipo di produzione. Tali testimonianze sono da ricercarsi sia in ambito storico-archivistico che iconografico (Cotter 1992; Principe–De Witt 2002; Martínón-Torres 2007), sia in ambito archeologico (Bianchin et al. 2005; Dungworth 2008; Martínón-Torres et al. 2008 e 2009; Claes et al. 2019; Alipour et al. 2020; Davey et al. 2021).

A partire dal tardo Medioevo, in tutta Europa, e non solo, si impone una tipologia di crogiolo di forma triangolare (Halleux 1986; Cotter 1992; Martínón-Torres–Rehren 2002; Martínón-Torres et al. 2003; Martínón-Torres 2005; Martinon-Torres–Rehren 2007; Martínón-Torres–Verrocchio 2008). La forma particolare permette di creare facilmente tre beccucci di versamento, molto funzionali per la lavorazione di metalli e vetro. La fortuna di questi crogioli era dovuta alle alte prestazioni del materiale con il quale venivano realizzati, un impasto di caolino e degassante quarzoso, che permetteva ai crogioli di

resistere alle alte temperature e ad agenti chimici, nonché alle sollecitazioni come sbalzi termici o carichi molto pesanti.

Conseguenza fu lo sviluppo di un fiorente mercato internazionale che si sviluppò nel mondo post-medievale, dalla Germania centrale (regione dell'Assia) fino all'Inghilterra, alla penisola iberica e raggiungendo le colonie americane (Cotter 1992; Martínón-Torres–Rehren 2007 e 2009). Tuttavia, recenti ricerche hanno dimostrato che anche i crogioli fabbricati in Baviera e nelle regioni circostanti venivano ampiamente esportati (Martínón-Torres–Rehren 2009).

Sono noti anche esempi italiani di crogioli ad alta funzionalità ritrovati in scavi archeologici. Uno di questi è databile alla seconda metà del VII sec., ed è stato rinvenuto a Comacchio, scavo della Cattedrale, in livelli riferibili ad attività di produzione del vetro (Ferri 2009). Il crogiolo è di piccole dimensioni, molto deformato dall'utilizzo ad alte temperature, e contiene abbondante vetro al rame, di colore variabile dal rosso fino al blu, e numerose gocce di rame metallico. Interessante è pure la segnalazione del ritrovamento di un'elevata quantità di crogioli, sempre di medio-piccole dimensioni, in Milano, scavo del palazzo imperiale di via Gorani (Ceresa Mora et al. 2020). I livelli altomedievali hanno restituito, assieme ad un elevato numero di frammenti di crogiolo, indicatori di attività metallurgica, in particolare scarti legati alla lavorazione di leghe a base di rame. Di forma ben standardizzata, sono catalogabili in tre gruppi aventi differente capacità: circa 4-5 cl, 800 cl e circa 2 dl. L'impasto ceramico è del tutto simile a quello descritto per i crogioli triangolari prodotti in Assia: caolino al quale è stato aggiunto quarzo macinato come degrassante.

Alla luce di indagini di natura archeologica e archeometrica il legame, ed alcuni tratti osmotici, tra le attività metallurgiche e la produzione del vetro, quindi, appaiono giustificati non solo da elementi culturali e di inquadramento speculativo, ma anche dalla stretta contiguità materiale in cui queste pur differenti produzioni si presentano in alcuni siti produttivi.

Ma ora ci vogliamo chiedere: in base a quale tradizione nel settimo secolo a Comacchio si utilizzano crogioli in caolino? Da dove proviene il materiale o il crogiolo stesso?

Il caolino non è così diffuso in Italia e il suo utilizzo sembra prevenire la maggiore e più specialistica tradizione europea seguente. Su che basi si sostennero, per secoli, saperi altamente specialistici come questo? Attraverso quali tipi di comunicazione?

Ripensare l'alchimia nel contesto produttivo da cui ebbe origine può essere elemento portatore di una nostra migliore comprensione del fenomeno e dei suoi meccanismi di trasmissione, così come mettere in luce aspetti ancora problematici delle nostre

ricostruzioni.⁶¹

Applicazioni archeometriche ai crogioli altomedioevali, ad esempio, rilevano circolazione di tradizioni compositive durevoli, ben anteriori a quanto comunemente ritenuto e svelano anche tracce di lavorazioni di quantità esigue di materiale (4-5 cl) da ricondursi forse all'approntamento di gemme artificiali o fritte per smalti.

6.2. *Tinctio vitri*

Nella letteratura a noi nota, buona parte delle elaborazioni legate a questo specifico compartimento legato alle vetrificazioni ed alla loro colorazione si possono ricondurre, almeno nelle proprie prime e più antiche fasi, alla variegata produzione letteraria pseudo-democritea. Questa, era già nota, nella antichità latina, a Seneca.⁶² Scritti che consegnavano un sapere tecnico antico inerente all'arte vetraria legando la autorialità alla figura di Democrito furono prodotti in ambito ellenistico e alcuni di questi riguardavano proprio la tintura delle pietre e del cristallo di quarzo, colorazione di paste vitree e l'approntamento di gemme artificiali.

In questo genere di testi della antichità diffusi anche in Occidente, teoria e prassi non sono così facilmente separabili: ciò che è trasmissione di tecniche e lavorazioni artigianali, comporta anche travaso di osservazioni e teorie sulle qualità e comportamenti delle varie sostanze impiegate, così come importanti concezioni relative alle procedure alchemiche.

Si vede tutto questo nel testo di una delle prime fonti in latino riguardanti l'arte vetraria. Si tratta ancora di una sezione delle *Compositiones*, la vasta ed articolata enciclopedia ellenistica tradotta in latino che abbiamo già incontrato riguardo ad una prescrizione per l'approntamento del cinabro. Il capitolo in questione si intitola *Tinctio omniorum musivorum* e riguarda esclusivamente la preparazione di tessere musive in paste vitree policrome o in vetro dorato o argentato.

⁶¹ Se si applicassero simili prospettive anche per l'alchimia ellenistico romana, facilmente ci si potrebbe accorgere che Zosimo di Panopoli solitamente considerato attivo tra III e IV secolo dimostra una stretta connessione ad ambienti produttivi legati alla monetazione. Proprio in considerazione di ciò, considerando anche le sue molte prescrizioni sulla diminuzione di titolo dei metalli nobili, sulla sofisticazione dell'oro ci si dovrebbe chiedere come questo profilo, umano e letterario, abbia potuto convivere con le note problematiche sviluppatesi sotto il dominio di Diocleziano che, tra le altre cose, secondo gli storiografi dell'epoca portarono alla chiusura della zecca e alla distruzione dei libri di alchimia. Forse, porre l'anno 298 come termine *ante quem* della produzione di Zosimo è proposta che può apparire più adeguata al contesto storico e produttivo di questa importante figura della prima alchimia che probabilmente mai neppure vide il IV secolo.

⁶² Seneca, con testimonianza di grande interesse, ricorda con riferimento a Democrito: «quemadmodum decoctus calculus in smaragdum converteretur, quam hodieque coctura inventi lapides in hoc utiles colorantur» (*Epist. ad Lucilium*, XC, 30.), descrivendo in questo modo un'opera sulle gemme artificiali e sulla loro colorazione. Uno scritto del genere, anche se probabilmente nel testo greco, circolava quindi nel I secolo d.C. in Occidente.

Le prescrizioni di questa parte dell'opera sono in disordine di *consecutio*, variamente sparse in tutti i testimoni. Procedendo a un riordino di natura filologica si dimostrano però tutte parte di una sola, unica sequenza inerente alla *Tinctio* di tessere musive.⁶³ Non riguardano quindi la produzione di vetro da formatura o soffiatura, bensì la sola predisposizione di fritte o composti vetrosi in “pizze” e la rifinitura di tessere per mosaico. Così, lungi dall'essere sparse ricette o tantomeno «an aggregation of small recipe nuclei» (Frisson–Brun 2018: 1), le prescrizioni fanno parte di un solo capitolo di quell'unica opera, redatta in greco e tradotta in latino da un unico autore, che costituisce le *Compositiones*.

Si anticipa qui un semplice testo di collazione⁶⁴ della sequenza oggetto di studio:

I) *Tinctio prasini*

Vitri mundi de massa lib. V, limatura aeramenti absque plumbo ÷ II et mitte in vase novo testeo sufferens ignem et dequoquens inferiora fornaci vitrarii dies VI et post haec eice et confrange minutatim et iterum conflans, prasino tingue. (V 83r, 16; S 25r, 3; C 49r, 1; Lu 217r, 25)

II) *Tinctio vitri prasini*

Tere vitrum bene. Lima aeramen mundum et mitte in libras de vitro aeramen ÷ III et coque per dies III. (V 76r, 23; S 45v 10 et 212v 17; C 34v 9, 1; Lu 217r, 4)

III) *Alia tinctio*

Tere vitrum bene et mitte per libram: aeramen ÷ I, alumen egyptium ÷ I et coque per dies III. (V 76r, 25; S 45v 11 et 212v 19; C 34v 9, 11; Lu 217r, 7)

IV) *Alia lactei coloris*

In libram mitte stagni ÷ III et coque per dies II. (V 76r, 25; S 45v 14 et 212v 21; C 34v 9, 31; Lu 217r, 9)

V) *Tinctio sanguinea*

In libram vitri mitte cynnabarim ÷ III et coque per dies II. (V 76r, 25; S 45v 15 et 213r 1; C 34v 15; Lu 217r, 10)

VI) *Tinctio rubea*

In libram vitri tritam mitte phymithin ÷ II et coque per dies II. (V 76r, 25; S 45v 17 et 213r 2; C 34v 16; Lu 217r, 12)

VII) *Tinctio alithini absque ingnem tinctum*

Unges subtile vitria et unges dracontea anemignesis et fiet sicut rubea. (V 76r, 28; S 45v 19 et 213r 3; C 38v 18; Lu 217r, 14)

VIII) *Quomodo tincta melini coloris*

In libram vitri theapis terrae ÷ II et coque dies III. (V 76r, 28; S 45v 21; C 38v 19; Lu 217r, 16)

IX) *Tinctio rubea*

In libram vitri calcucecaumenum ÷ II. (V 76r, 28; S 45v 22; C 34v 120; Lu 217r, 18)

La sequenza, nelle *Compositiones*, prosegue con *De inaurationae musivorum; De musivum de argento e Quomodo smirutas tabulas plumbinas factas*. Queste ultime pre-

⁶³ Non è qui possibile anticipare i criteri di restituzione della più prossima *consecutio* a quella originaria del testo, anche se già appare ovvio che le tre *Tinctio prasini* vadano in sequenza. Sulle *Compositiones* e la propria unitarietà si veda Baroni 2013 e Baroni, Pizzigoni, Travaglio 2018.

⁶⁴ I manoscritti qui provvisoriamente presi in considerazione sono: V: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Reg. Lat. 2079, XII sec.; S: Sélestat, Bibliothèque Humaniste, ms. 17, X sec.; C: Corning, Museum of Corning Glass, (olim Phillipps 3715), XII sec.; Lu: Lucca Biblioteca capitolare, ms 490, VIII-IX sec.

scrizioni chiudono il capitolo *Tinctio omniorum musivorum* riguardando la produzione di tessere dorate e argentate e la costruzione di una tavola rivestita in piombo per la levigatura finale delle tessere con smeriglio e altre polveri abrasive.

In tutto il testo ora proposto si rileva l'uso costante e reiterato del verbo latino *tingo-tinguo*. *Tinctio vitri* è infatti, nel latino delle *Compositiones* (quanto in quello di *Mappae clavicula*), non semplicemente l'operazione di conferire colore al vetro. Dipendendo concettualmente dal probabile βαφή greco piuttosto che da composti di τέγγω che prevedono in genere una sostanza liquida, il significato di tintura ha qui una valenza particolare: quella di una operazione che rende partecipe delle qualità di una sostanza, un'altra, trattata mediante il procedimento.

Un'accezione analoga si riscontra in alcuni Padri della Chiesa trasferendosi, nella loro lettura ed esegesi, al mondo paleocristiano e poi altomedioevale. Apre la via di questa accezione Tertulliano, uno degli autori che di fatto elaboreranno il lessico teologico latino, influenzando per secoli il linguaggio della cristianità d'occidente. La sua opera si pone non a caso in un tempo ed in un luogo in cui l'osmosi tra varie dottrine ellenistiche e relativi scritti in greco ha un grande contatto con il mondo dell'Africa romanizzata di lingua latina.

Nel lessico sacramentale di Tertulliano la corrispondenza βαφή-*tinctio* implica i medesimi significati anche alchemici del termine originario. Il Battesimo è efficace in quanto βαφή-*tinctio* che permette la trasduzione della sacralità acquisita dall'acqua, liturgicamente benedetta, al catecumeno, modificandone anche ontologicamente la natura: con-sacrandolo.

Nel tempo, altri termini, caratterizzanti processi o procedimenti in fondo analoghi, entreranno nel lessico della teologia sacramentale cristiana come *unctio* e *coniunctio* per Cresima e Matrimonio, assunti proprio dal medesimo, più esteso e largo, *background* su cui poggiavano anche procedure fondative della alchimia ellenistica.

7. Asclepius

Dagli ambienti osmotici dell'Africa romanizzata, con massima probabilità, provenne anche la traduzione dell'unico testo ermetico letto con continuità nel mondo latino, dalla antichità a tutto il medioevo: l'*Asclepius*.⁶⁵

⁶⁵ L'*Asclepius* si trova associato e condivide la stessa tradizione testuale degli opuscoli di Apuleio (*De mundo, De deo Socratis, De Platone et eius dogmate*) con numerose testimonianze manoscritte dal IX al XIV sec. (Stefani 2020). Smentita da tempo la credenza tradizionale che avrebbe voluto vedere lo stesso Apuleio autore della versione latina dell'opera, gli studiosi si orientano oggi generalmente verso una traduzione verosimilmente realizzata nell'Africa romana. Da questa stessa area che svolse un importante ruolo di mediazione di correnti del pensiero ellenistico provengono, del resto nella stessa epoca, anche le traduzioni

Sdoganata alla cristianità dalle autorevoli menzioni di Agostino d'Ipbona e Lattanzio,⁶⁶ la traduzione latina di un dialogo in greco appartenente al *Corpus Hermeticum* ebbe così modo di trasmettere, mediante l'aura di prestigio della mitica figura di Ermete, dottrine di marca neoplatonica e antiche concezioni provenienti dell'Egitto ellenistico.

L'*Asclepius*, ovviamente, non è un testo alchemico. Nel tempo gli studiosi di storia della scienza ed alchimia ellenistica si sono trovati, e si trovano, a dover fare i conti con produzioni letterarie di epoche e genere assai diversi: nelle opere della stessa alchimia, ad esempio, quelle del genere pseudo-democriteo sono assai diverse da letteratura, pur assimilabile, connessa a Zosimo di Panopoli. Un vero e proprio baratro separa poi, nel nostro caso, le testimonianze del *Corpus Hermeticum* da quelle del genere alchemico. Concettualmente, ci si trova di fronte a mondi completamente differenti e neppure sempre coevi. A complicare il quadro ricostruttivo stanno poi alcune raccolte antiche e papiri⁶⁷ che trasmettono unitariamente prescrizioni di differente estrazione e contesto, assemblando, in ricettari, vari testi di diversa epoca e natura. Siamo così ancora lontani dalla possibilità di ricostruire un chiaro e pienamente intellegibile quadro di queste fasi della prima alchimia e ancor più dalla comprensione dei reali rapporti tra i suoi pur diversi orientamenti e le dottrine elaborate e trasmesse nel *Corpus Hermeticum* e in altre opere che vogliono riferirsi al Trismegisto. Certamente però alcuni punti di contatto e comune condivisione rappresentarono, pure attraverso scritti ermetici, un sapere compendiarico e sussidiario alla elaborazione alchemica che si trasferirono, anche attraverso l'*Asclepius*, alla riflessione medioevale.

È a questi fini rilevante soffermarsi su un passo di questa opera del *Corpus Hermeticum*, in un contesto in cui il dialogo affronta la struttura fondamentale e gerarchica dell'universo, dove l'uomo, dotato di una natura essenziale e di una materiale, si colloca in una posizione intermedia tra sfera divina e mortale. Ciò avviene perché l'intelletto di questi lo connette alla sfera del divino, mentre la natura materiale di cui è partecipe gli permette di interagire con il mondo. L'uomo può quindi *adorare coelestia e gubernare terrena*. Solo pochi eletti, tuttavia, ne avranno la possibilità, sviluppando questa capacità che pienamente rappresenta la loro realizzazione. Grazie alla propria componente spirituale, hanno la possibilità di unirsi a Dio attraverso una connessione amorevole, una *dilectio*, che permetterà di prendersi allo stesso modo cura delle cose terrene, per mezzo

attribuite a Mario Vittorino: di Aristotele, delle Isagoghe di Porfirio, di Plotino (cit. in Augustinus Conf. VIII, 2), di Platone, di Aftonio e di altri anonimi autori. Si vedano per questa attività Hadot (1971); Marius Victorini (1971-1986).

⁶⁶ Contribuirono invece al prestigio di Ermete nel cristianesimo greco, le citazioni di «Cirillo, Giovanni Lido e Stobeo» (Scarpi 1987).

⁶⁷ Come, ad esempio, quelli di Leida e Stoccolma, per cui cfr. Halleux (1981).

della conoscenza e della pratica delle varie arti e scienze.

Nell'ambito della rivelazione di questa dottrina Ermete, nell'*Asclepius*, adotta, inquadrata nella dichiarazione dell'*Omnia / Unum*, la generale e ben nota dottrina dei quattro elementi: «Totus itaque quibus formatus est mundum elementa sunt quattuor: ignis, aqua, terra, aer. Mundus unus, anima una, et deo unus». ⁶⁸

Precisando: «De caelo cuncta in terram et in aquam et in aere; ignis solum quod sursum versus fertur, vivificum; quod deorsum ei deseruiens at vero quicquid de alto descendit generans est; quod sursum versus emanat, nutriens». ⁶⁹

Quindi, secondo Ermete, elementi di aria, terra e acqua hanno la possibilità di generare ciò che solo il fuoco può nutrire. E a ciò dare vita.

L'*Asclepius* venne copiato e letto con una certa intensità nell'altomedioevo⁷⁰ e perciò vogliamo chiederci: come avrebbe potuto interpretare un lettore medioevale i passaggi del testo appena proposti, rapportandoli, ad esempio, alle operazioni di approntamento del cinabro, o anche semplicemente alla riduzione di un metallo dal minerale e dalla sua ganga estrattiva?

I germi dell'alchimia del fuoco sono contenuti nel testo: l'azione dell'uomo può inserirsi nei processi della materia, attraverso le arti del fuoco, contribuendo mediante il suo *nutrimentum* alla generazione e perfezionamento di elementi della stessa. Tutto questo coincide con un atto di *dilectio* che è strettamente connesso alla umana dimensione spirituale nell'applicarsi alla possibilità di *gubernare terrena*.

8. Contributi ebraici

Contatti con l'alchimia, anche araba, nell'alto medioevo già vennero certamente mediati nei confronti del mondo latino grazie ad una ben radicata presenza ebraica nei

⁶⁸ *Asclepius* 3. Testo di Nock e Festugière. Trad. Ramelli (2018: 517): «Gli elementi dai quali è stata formata la totalità della materia sono quattro: fuoco, acqua, terra, aria. Una sola è la materia, una sola l'anima e uno solo Dio».

⁶⁹ *Asclepius* 2. Testo di Nock e Festugière. Trad. Ramelli (2018: 517): «Dal cielo tutte le cose vengono sulla terra e nell'acqua e nell'aria. Soltanto il fuoco che si muove verso l'alto è datore di vita, mentre tutto quello che si muove verso il basso è suo servo. Ma tutto quello che discende dall'alto ha la proprietà di generare, mentre quello che si effonde verso l'alto ha la proprietà di nutrire».

⁷⁰ Una completa e aggiornata recensione della tradizione manoscritta dell'*Asclepius*, con una proposta di lettura stemmatica della tradizione, si trova in Stefani (2020). Esclusivamente a titolo esemplificativo della più antica diffusione dell'opera si rammenta ora la cronologia dei principali testimoni manoscritti fino a tutto XII secolo: Bruxelles Bibliothèque Royale, 10054-56 (sec. IX.); Città del Vaticano, BAV, Vat. Lat. 3385 (sec. X); Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, S. Marco 286 (sec. XI); Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Vossianus Lat. Q. 10 (sec. XI.); Paris, BNF, Lat. 6634 (sec. XI); München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 621 (sec. XII); London, British Library, Add. 11983 (sec. XII); Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 76.36 (sec. XII).

territori europei.

A favorire un diverso atteggiamento culturale, propizio alla frequentazione di testi e sapere alchemico, da parte di alcuni membri delle numerose e spesso popolose comunità di ebrei presenti nel continente, furono certamente un diverso orientamento nella classificazione delle scienze; una differente circolazione libraria; una realtà almeno bilingue o più frequentemente poliglotta.

Avremo modo di considerare meglio, più oltre, come la classificazione ed organizzazione latina del sapere giochino un ruolo non indifferente nella presenza e diffusione dei saperi alchemici. Dai latini ricondotta genericamente alle arti meccaniche la già scarsa letteratura di questo genere in gran parte ne condividerà le sorti e la fortuna. Diversa certamente la questione in ambienti ebraici e bizantini.

Già alcuni testi alchemici ellenistici legittimavano, agli occhi della più antica cultura ebraica, attraverso i propri autori, reali o pseudoepigrafici (Miriam ebrea, Mosé, Salomone), il rapporto con l'alchimia. Le varie tipologie di scambio e la mobilità degli individui tra le spesso popolose comunità delle più grandi città del mediterraneo, di fatto mai interrotte, consentirono certamente una rete di circolazione, anche libraria e culturale, autonoma e fondata su traduzioni dal greco o dall'arabo oppure, come vedremo, anche di tradizione propria, con presenze librerie sostanzialmente indipendenti dalla circolazione latina.

Un pur tardivo contatto tra il mondo latino ed uno di questi testi è ben documentato nelle vicende di un'opera, il *Modus fundendi cristallum*, che si può considerare come la prova della presenza in questi ambiti di un testo prodotto in antico e circolante da lungo tempo in ambienti ebraici.⁷¹

L'inedito *Modus fundendi cristallum cito et facile* riguarda l'approntamento e la colorazione di vetrificazioni applicate in direzione della produzione di gemme artificiali, vetro, invetriatura ceramica ed infine smalti.

Dopo aver descritto il metodo di fine polverizzazione dei cristalli di quarzo, utilizzati quale sostanza vetrificante, si prospetta il procedimento di fusione, utilizzando come fondente la soda (*solda*) ricavata dalle ceneri di alghe o di piante alofite secondo la

⁷¹ Il testo al momento è stato rintracciato in Lucca, Biblioteca Statale, Ms. 1939 (ff. 52r-53r); Oxford, Bodleian Library, Ms. Canonici Misc. 128 (ff. 44v-45v); Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Ms. α T. 7. 3 (ff. 20r-22v). Il più antico testimone (Lucca) è paleograficamente ricondotto, nel Catalogo descrittivo Del Prete della Biblioteca statale di Lucca, alla «fine del XIV secolo». La formazione della raccolta sembra tuttavia anteriore di circa un secolo come proverebbero una miniatura fedelmente copiata da un originale del XII-XIII (Silva 1978 e 1983); la dipendenza di questo codice e del ms. 1075 della medesima Biblioteca Statale di Lucca da un antigrafo comune (Tolaini 1995); la presenza di scritti attribuibili o connessi alla attività di Teodorico Borgognoni medico di Lucca e poi vescovo di Cervia (Baroni 1996). Una puntuale ed aggiornata descrizione del codice e dei suoi contenuti è disponibile in Della Franca (2016), con bibliografia.

tradizione mediorientale e introducendo anche le differenti sostanze destinate ad infondere opportuna colorazione alla fritta vetrosa. Le fritte così composte verranno quindi applicate ai vari campi di impiego già descritti, secondo modalità proposte in corrispettivi paragrafi specifici.

Proprio sulla base delle poche e semplici sostanze coloranti e dell'uso del cristallo di rocca, si può intuire una base relativamente antica dei procedimenti descritti che di fatto sono paragonabili, ad esempio, alle tecniche vetrarie di un'analogia trattazione conservata tra i testi del *corpus* siriano di alchimia (Baroni 2016).

L'origine remota del testo è da ricercarsi verosimilmente nei medesimi ambienti mediorientali, poiché il fondente utilizzato è la soda, in un periodo comunque successivo all'alchimia ellenistica.

Ciò che qui maggiormente importa è, però, che nel prologo dell'opera si dichiara: «experimentum docuit [...] quedam nigromante cui rex erat Raziel et fuit de ordine cherubini».

All'epoca il *nigromante* non può che essere un ebreo cabbalista.⁷² La cosa, del resto, appare confermata dall'affermazione seguente: «cui rex erat Raziel et fuit de ordine cherubini».

Raziel⁷³ è un angelo dal nome teoforo che compare frequentemente nella letteratura ebraica, talvolta custode del libro dei segreti divini, che consegna in occasioni critiche, o comunque simboliche, ad Adamo, Noè o Salomone, altre volte, diretto rivelatore dei segreti del libro agli uomini. Varie opere della tradizione ebraica lo vedono detentore della conoscenza dei segreti della natura.⁷⁴ Questo a cominciare dal *Sepher Ha Razim*⁷⁵ datato generalmente al III-IV secolo (Margalioth 1966), fino al più tardo *Sefer Raziel Ha Malakh*,⁷⁶ che costituisce una grande raccolta medioevale, di cui conosciamo pure una successiva traduzione latina del XIII secolo, il *Liber Razielis Archangeli* realizzata in Spagna ai tempi di Alfonso X di Castiglia.⁷⁷

⁷² Storicamente la Cabala si manifesta, ed è documentabile, quale dottrina che evolve dalla più antica tradizione del misticismo ebraico, specialmente nella Provenza e nel meridione della Spagna, durante il XII e XIII secolo. In questo periodo i cabalisti sono frequentemente chiamati *negromantes* nelle coeve fonti latine.

⁷³ *Raziel*, letteralmente: «Il segreto di Dio»: לאיזר.

⁷⁴ Raziel, ovviamente anche attraverso traduzioni, non è ignoto al mondo latino. Nel XII secolo è documentato uno scritto *Secreta secretorum* che risulta attribuito a Raziel (Büchler 1986). Anche un *Liber institutionis de Raziel* viene nominato da Alberto Magno nello *Speculum astronomiae*, XI, 27, da identificarsi probabilmente con lo stesso testo «que poco después volverían a mencionar Tadeo de Parma y Pedro de Abano, quien lo denomina también Volumina Salomonis» (Avilés 1997: 22).

⁷⁵ *Sepher Ha Razim*, Il libro dei segreti: תודוסה רפס Edizioni e traduzioni: Levy (2008); Rebigier-Schäfer (2009).

⁷⁶ *Sefer Raziel Ha Malakh*, Il libro dell'angelo Raziel: ראלמה לאיזר רפס.

⁷⁷ Il testimone più noto dell'opera latina è Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Reg. Lat. 1300, studiato da Avilés (1997).

A ben guardare, non è provato che il nostro testo provenga da una letteratura connessa a Raziel: è infatti il *nigromante* che considera Raziel *rex*. Tuttavia, il prologo ora connesso alla traduzione latina del testo sembra garantire, in ogni caso, l'ambito di circolazione dell'opera originaria e più antica almeno nel XII-XIII secolo. Un ambito in cui i medesimi procedimenti, pur precedenti, erano inquadrati in un sapere arcano e di impronta mistica.

Che vi fossero ebrei alchimisti in Europa anche prima del citato *nigromantes* sembra provato, anche nei fatti, da un episodio citato da *Adamus Bremensis* nelle *Gesta ham-burgensi episcopi*:

Inter quos advena Paulus ex Iudaismo conversus ad christianam fide quique, nescio pro avaritia vel pro sapientia, exulatus in Greciam cum inde remearet, nostro adhaesit pontifici, glorians se multarum artium callere ingenio, adeo ut ex insciis litterarum philosophos reddere per triennium et ex cupro formaret aurum obrizum.⁷⁸

Questo fatto, cui seguì pure una coniazione di moneta con metallo adulterato, «avvenne presso l'arcivescovo di Amburgo Adalberto, alla metà dell'XI secolo».⁷⁹

9. Teofilo e la trasmutazione

La *Diversarum artium Schedula* o *De diversis artibus* è forse una tra le più note e commentate opere della vasta letteratura inerente alle tecniche esecutive dell'arte medioevale. L'ampio componimento, diviso in tre libri, è esito del lavoro di un colto monaco che adottò lo pseudonimo grecizzante di Theophilus⁸⁰ scrivendo, con molta probabilità, tra il secondo e terzo decennio del XII secolo.

A differenza d'altra analoga trattatistica a lui precedente, l'autore della *Schedula*, proprio mentre tratteggia una vera e propria summa delle competenze tecniche dell'artefice (Collareta 2004), disegna però lucidamente anche un vero e proprio "manifesto" del fine, della liceità e dei mezzi della produzione artistica in ambito ecclesiastico. Tutto ciò si compie principalmente attraverso gli articolati prologhi, di grande valenza teologica e culturale (Rossi 2008), premessi ai tre corrispettivi libri in cui il componimento trova complessiva struttura.

⁷⁸ MGH. SS. rer. Germ. 2 S. p. 178. Testo latino di Schmeidler (1917).

⁷⁹ L'episodio è noto e sinteticamente ricordato anche da Galloni (1987: 59-60).

⁸⁰ L'autore, in base ad una evidente glossa posteriore si è voluto spesso identificare in passato con Roger di Helmarshausen, *aurifaber* di un altare portatile e anche di una croce astile presso la chiesa cattedrale di Paderborn (*Paderborner Dom*) al titolo di Santa Maria, San Liborio e San Chiliano. Per una articolata valutazione del profilo di Theophilus si vedano la bella sintesi e le considerazioni di Kroustallis (2014).

A fronte di una tanto elaborata e raffinata costruzione letteraria e culturale, tuttavia, la critica ha sempre rilevato la discontinuità di alcune prescrizioni presenti nel terzo libro. L'apparente *nonsense* del contenuto di una di queste (*De auro hispanico, Liber III. Caput XLVIII*), in particolare, rappresenta un enigma che gli studiosi hanno cercato di inquadrare in termini generali, evocando possibili scenari, contesti generatori della prescrizione, che comunque resta, a tutt'oggi, ancora irrisolta dal punto di vista del contenuto operativo:

De auro hispanico. Est etiam aurum, quod dicitur Hispanicum, quod conficitur ex rubeo cupro et pulvere basilisci et sanguine humano atque aceto. Gentiles enim, quorum peritia in hac arte probabilis est, creant sibi basiliscos hoc modo. Habent sub terra domum superius et inferius ex omni parte lapideam cum duabus fenestellulis, tam brevibus, ut vix aliquid luminis per eas appareat; in quam ponunt duos gallos veteres duodecim aut quindecim annorum, et dant eis cibum sufficientem. Qui cum incrassati fuerint; ex calore pinguedinis conveniunt inter se et ponunt ova. Quibus positos eiciuntur galli, et immittuntur bufones qui ova foveant, quibus datur panis in cibum. Fotis autem ovis egrediuntur pulli masculi sicut pulli gallinarum, quibus post dies septem crescunt caudae serpentium, statimque, si non esset pavimento domus lapideum, intrarent terram. Quod caventes eorum magistri habent vasa aenea rotunda, magnae amplitudinis, ex omni parte perforata, quorum ora sunt stricta, quibus imponunt ipsos pullos et obstruunt ora cupreis operculis atque sub terra fodiunt, et ingrediente subtili terra per foramina nutriuntur sex mensibus. Post haec discooperiunt et adponunt copiosum ignem, donec bestiae interius omnino comburantur. Quo facto cum refrigeratum fuerit, eiciunt et diligenter terunt, addentes ei tertiam partem sanguinis hominis rufi, qui sanguis exsiccatus et tritus erit. Haec duo composita temperantur aceto acro in vase mundo; deinde accipiunt tenuissimas tabulas rubei cupri purissimi, et super has liniunt hanc confectionem ex utraque parte atque mittunt in ignem. Cumque canduerint, extrahunt et in eadem confectione extingunt et lavant, sicque tamdiu faciunt donec ipsa confectio cuprum transmordeat, et inde pondus et colorem auri suscipiat. Hoc aurum omnibus operibus aptum est.⁸¹

⁸¹ Si adotta qui il testo di Dodwell (1922: 96-97) con la traduzione di Galloni (1987: 119): «C'è anche un oro, detto spagnolo, che si ottiene da rame rosso, polvere di basilisco, sangue umano e aceto. I pagani, ritenuti esperti in quest'arte, creano il basilisco per i propri scopi nel seguente modo. Essi fabbricano una cella sotterranea rivestita di pietre da ogni lato, con solo due finestrelle, tanto piccole che la luce vi filtra appena. Lì pongono due galli di dodici o quindici anni e danno loro cibo a sufficienza. Una volta ingrassati, a causa del calore della pinguedine copulano e depongono uova. Allora i galli vengono tolti e sostituiti da rospi che, nutriti con pane, covano le uova. Quando le uova si schiudono ne escono dei pulcini maschi uguali a quelli generati da galline, ai quali, però, dopo sette giorni spuntano delle code di serpente. Se la cella non fosse pavimentata essi entrerebbero immediatamente nella terra. Preoccupati di ciò i maestri tengono pronti grandi vasi rotondi in bronzo, pieni di buchi dalla stretta imboccatura, nei quali mettono i pulcini. Poi chiudono i buchi con tappi di rame, seppelliscono i vasi sottoterra e per sei mesi le creature si nutrono della terra che filtra dai forellini. Trascorso questo periodo scoprono i recipienti e li mettono nel fuoco finché le bestie dentro non sono completamente bruciate. Fatto ciò, e lasciato raffreddare, li estraggono e li macinano, aggiungendo una terza parte di sangue di uomo dai capelli rossi, sangue che in precedenza era stato essiccato e ridotto in polvere. Queste due sostanze sono temperate con aceto molto forte in un recipiente pulito. Poi prendono foglie sottili di rame rosso purissimo e sopra stendono il preparato e infine le mettono nel fuoco. Quando sono rese bianche dal calore, le tolgono dalla fiamma, le immergono di nuovo nel medesimo composto e le lavano. Ripetono l'operazione numerose volte finché il composto ha divorato

Non è il caso di commentare qui, questa insolita e misteriosa prescrizione che meriterà uno studio specifico circa la effettiva natura del *basiliscus* in Teofilo e l'interpretazione anche tecnica del testo.⁸² Importa ora relativamente.

Più importante è qui rilevare, e forse non è stato mai evidenziato dai pur numerosi commentatori, che al di là della natura del procedimento, Teofilo colloca questa tipologia di oro a seguito di capitoli che presentano l'oro di Evilat e quello arabo. Al nostro *Aurum hispanicum* seguirà poi *Aurum arenaceum* con precisi e forse anche personali riferimenti alla "cerca" dell'oro alluvionale tra le sabbie del Reno. Sembrerebbe quindi che il nostro autore consideri l'*aurum hispanicum* oro a tutti gli effetti, oro vero, autentico, benché ottenuto dal rame, per opera dei gentili, attraverso un'*Ars* in cui sono espertissimi; infatti, a scanso di dubbi, precisa: «hoc aurum omnibus operibus aptum est».

Quindi Teofilo crede alla *Transmutatio*. Crede cioè che il rame possa a tutti gli effetti essere trasformato in oro. Questo attraverso un procedimento che fa parte di un'*Ars*.

Se è fondamentale così capire la tipologia del procedimento, è almeno altrettanto importante, in questo contesto, comprendere che per Teofilo, uno dei maggiori esperti di metallurgia nel medioevo e colto monaco, un metallo possa perfettamente divenire un altro.

Accontentiamoci di accogliere, per ora, le circostanziate considerazioni di alcuni autori (Halleux–Opsomer 1994; Van Duzer 2014) per ricondurre la procedura descritta ad una citazione tratta dalla produzione letteraria di natura alchemica. Tuttavia, sembra opportuno rilevare che la procedura è accolta e riproposta da Teofilo con tanto di avallo alla trasmutazione dei metalli. Questo ad ulteriore prova di come concezioni alchemiche di ordine teorico potessero viaggiare intrinsecamente intrecciate al semplice trasferimento di una procedura e di come, ancora una volta, possa essere forviante voler separare aspetti tecnici da aspetti speculativi in questo genere di testimonianze.

Un ultimo, precoce, ma non irrilevante contatto con l'alchimia, quindi, questo di Teofilo, ancora una volta anteriore alla maggior diffusione di testi tradotti dall'arabo a cominciare dalla metà circa del XII secolo, in uno dei più diffusi testi medioevali sulla

il rame, che acquista il peso e il colore dell'oro. Quest'oro è adatto ad ogni genere di opera».

⁸² Il Basilisco di Teofilo è qualcosa di diverso dal *Basiliscus* animale. Abbiamo visto per il cinabro nel *Compendius de coloribus collectum* analoga situazione: un mito o una figura simbolica vengono estesi a più composti o sostanze. Alberto Magno, che sembra conoscere la stessa fonte utilizzata da Teofilo, pur riconoscendo i poteri venefici del Basilisco, nega infatti primariamente di credere che i galli possano fare delle uova, dichiara la narrazione essere costituita da un insegnamento di Ermete riguardo al vetro e precisa finalmente la differente natura dei due Basilischi, in una disambiguazione per noi preziosa: «Dicunt etiam quidam quod generantur de ovo galli: sed hoc verissime falsum est et impossibile: et quod Hermes docet basiliscum generare in vitro, non intelligit de vero basilisco, sed de quodam elixyr alkymico quo metalla convertuntur». Un basilisco minerale, quindi?

tecnica delle arti.⁸³

10. Problematiche di storiografia?

La storiografia attuale non mette in dubbio la conoscenza di Vitruvio durante l'alto medioevo e di alcune prassi costruttive romane, contenute nel *De architectura*, per il solo fatto che nello stesso periodo le testimonianze manoscritte dell'opera e le testimonianze materiali di questa tradizione costruttiva sono relativamente scarse.

La questione di questa presenza, apparentemente rarefatta, viene solitamente giustificata dagli storici dell'architettura anche in base a modalità di trasmissione di conoscenze che non possono, *tout court*, essere assimilate a quelle di altre materie. La codificazione dei saperi che alla fine del mondo antico relegò alcune discipline tra le *artes mechanicae* fece sì che la trasmissione di queste assumesse evidenze e vie diverse, non coincidenti né paragonabili a quelle delle *artes liberales*. Il sapere degli architetti e dell'arte del costruire prese forme diverse da quello delle arti di trivio o quadrivio o dalle elaborazioni dei vari rami della teologia oppure di altre materie più speculative. Le tre *artes sermocinales* e le quattro *artes reales* già con Agostino rispondono alle esigenze di conoscenza naturale dell'uomo, e in quanto tali avevano la funzione di predisporre alla conoscenza dell'anima e di Dio, ossia alla vera sapienza. Questa impostazione nell'organizzazione dei saperi, continuata e perfezionata da Cassiodoro, Marziano Capella ed altri,⁸⁴ non mancò di riflettersi, come del resto è ovvio, nella cultura libraria e nell'organizzazione delle biblioteche.

Il quadro delle testimonianze che possiamo ricostruire osservando esclusivamente i codici altomedioevali a noi pervenuti rischia forse di non essere sufficientemente esauritivo nei confronti di discipline e saperi diversi dalla cultura libraria allora corrente o dominante: alcuni di questi ebbero certamente, almeno in gran parte, diversa trasmissione. Sulla base di queste differenti traiettorie e ambiti di affioramento e diffusione diviene necessario per lo storico rivolgersi alle "tracce" di questa presenza, per ricostruire in un quadro interpretativo più completo e complesso i presupposti storiografici a cui affidarsi.

Abbiamo visto come la trasmissione di alcuni procedimenti trascinasse con sé antiche concezioni, peraltro presentandosi non sempre quale semplice e nuda trasmissione di prassi operative.

Comunque, le sole opere *Mappae clavicula* e *Compositiones* trasmisero a lungo

⁸³ Non sarà comunque questa la sola prescrizione di Teofilo dedotta dalla letteratura di ambito alchemico. Del resto, abbiamo già visto come l'autore del *Diversarum artium schedula*, disponga anche di una originale procedura per la fabbricazione del cinabro artificiale. Una attenta analisi delle possibili fonti di Teofilo in relazione alla letteratura tecnica ed alchemica a lui precedente, una attenta *quellenforschung*, potrà in questo caso dare, in un prossimo futuro, ulteriori, inaspettati risultati.

⁸⁴ Johannes Scotus Eriugena nel IX secolo classificherà le *artes mechanicae* in numero di sette: *vestiaria, agricultura, architectura, militia, mercatura, coquinaria, metallaria*.

procedure e inquadramenti o concezioni alchemiche, in un *corpus* complessivo di circa cinquecento prescrizioni operative. Questi saperi antichi, poiché certamente riconosciuti come tali, vennero anche accolti quali vestigia di un venerando passato nelle biblioteche monastiche e vescovili, al pari dell'*Asclepius*. Tuttavia, nel caso dei saperi metallurgici, solo tracce o sporadici affioramenti rendono conto della sicura frequentazione, diretta o indiretta, anche di altra letteratura alchemica o tecnica proveniente dalla antichità. Da dove provennero, altrimenti, le più antiche prescrizioni latine sulla fabbricazione del cinabro artificiale, sulla crisografia e argirografia, oppure le applicazioni delle eziologie del *cinnabarin* e del *basiliscus*? A quali tradizioni ed eventuale letteratura si riferirono i metallurgisti spesso autori di contraffazioni dell'oro? Oppure i produttori di gemme artificiali?⁸⁵

Teofilo, o qualche suo primo copista, intitolarono *Schedula* il proprio *De diversis artibus*. Forse, pochi hanno mai riflettuto sul fatto che *schedula* significa, foglio, carta, ma soprattutto *rotulus* (Du Cange 1733: V,1515). Il sapere degli artefici in alcune *artes mechanicae* ordinariamente veniva raccolto e conservato, infatti, proprio anche su rotoli o su carte e fogli non legati. «Capitula sumpta ex rotulo magistri Jacobini de Rialto» e ancora: «ex rotulo magistri Jacobini de Rialto» troviamo annotato, ancora in pieno Trecento, a riguardo di una serie di prescrizioni e testi copiati nel grande monumento alchemico costituito dal ms Q.q. A 10 della Biblioteca Comunale di Palermo. Più avanti nel tempo, anche con la diffusione della carta, si parlerà di *quaterni*, come si è recentemente segnalato in un contributo sulla letteratura tecnica delle arti traendone le relative conclusioni circa alcuni problemi e danni di tradizione nella *consecutio* dei testi (Baroni-Travaglio 2016: 52-61).

Siamo probabilmente, in gran parte, di fronte ad una letteratura *underground*. Scritti tecnici sulla metallurgia e sull'arte del vetro e sommarie o parziali traduzioni o trasposizioni da altre lingue di opere di analogo argomento circolarono, nell'alto medioevo,

⁸⁵ Anche per quanto riguarda gli influssi arabi giova forse ripensare alcuni presupposti storiografici. Questi hanno infatti indotto spesso a datare qualsiasi traduzione dall'arabo, riguardante procedimenti alchemici o tecnici, posteriormente al 1144, anno in cui Roberto di Chester tradusse il *Liber de compositione alchimiae*. Tuttavia, a Platone da Tivoli, attivo circa trent'anni prima, sono da attribuire una prima traduzione della *Tabula Smaragdina* e di alcuni scritti ermetici che contemplano già il termine derivato dall'arabo *alkemia* (Steele-Singer 1928). Così, la preoccupazione di Roberto affinché altri non possano appropriarsi del suo lavoro, sembra sottendere la presenza di un ambiente competitivo in cui anche altri traduttori, più o meno correttamente, operavano infatti già da tempo. In questo contesto alcune piccole o brevi traduzioni dall'arabo potrebbero essere, o sono, anche ben anteriori alla data fatidica. Pure l'Italia meridionale ed in particolare la Sicilia furono territori dove il susseguirsi di dominazioni ed eventi determinarono condizioni favorevoli alle traduzioni di testi in arabo ed in greco. Stanti queste premesse, non può essere che l'enfaticizzazione di una pure importante acquisizione storiografica ci impedisca di vedere manifestazioni, certo di minore rilievo, ma pur sempre utili alla messa a punto di un quadro, un poco meno definito ma forse un poco più realistico?

molto probabilmente tra gli artefici alfabetizzati, maggiormente in forma privata, su rotoli e carte sciolte, piuttosto che in forma di libro. Raccolte di estratti e ricettari di compilazione potevano trasmettere schegge di sapere pratico a cui restavano associate antiche concezioni e riflessioni.

Tra i cosiddetti “ricettari per colori” o analoga letteratura circa la produzione di gemme artificiali, oreficeria, ed altre arti, la stragrande maggioranza delle prescrizioni, direttamente o indirettamente, rappresenta un trasferimento tecnologico avvenuto in differenti momenti storici, dagli ambiti e dalla letteratura scientifica antica o alchemica. Questo per quanto riguarda praticamente tutti i pigmenti artificiali, e per colle e leghe di saldatura, per vetro e vetrificazioni come per molti altri procedimenti tecnici. Alcuni di questi trasferimenti avvennero certamente già in epoca classica, nel mondo antico o tardoantico, altri durante tutto l’arco del medioevo.⁸⁶

Le procedure di invetriatura di vasi fittili descritte nel componimento metrico di Eraclio, scritto nella *Venetia* dell’VIII secolo, realizzate utilizzando vetro macinato, provengono da tradizioni orali, oppure dal contatto con le coeve testimonianze scritte che troviamo, praticamente identiche, anche nelle raccolte alchemiche bizantine?

Una frangia della più recente storiografia «has pointed out some notable congruencies between alchemical practice and that of the visual arts, focusing on similarities between pigment making, metallurgy and cheaper imitations of precious materials such as gemstones» (Bol 2014),⁸⁷ ma soprattutto ha compreso e focalizzato come per quanto riguarda l’alchimia ellenistico romana il sapere alchemico sia «frutto di una profonda compenetrazione di esperienza artigianale, riflessione teorica e richiamo ad una tradizione riconosciuta in qualche modo come autorevole» (Martelli 2011: 15).

In questo contesto

«una corretta e bilanciata analisi di tale produzione [...] non può eludere lo studio del lungo e complesso sviluppo storico di una disciplina dai confini spesso fluidi e incerti, che ha visto diversi tentativi, compiuti in periodi storico-culturali differenti, di definirne i principali contenuti e obiettivi. Senza un tale vaglio e un’attenta coscienza critica, infatti, si correrebbe il rischio di applicare categorie moderne o proprie soltanto di specifici momenti storici e *milieux* culturali a tutta la storia della *χημεία*, uniformandola così a standard sommari o a generalizzazioni troppo schematiche, che potrebbero portare a sottovalutare o addirittura a ignorare importanti aspetti della disciplina» (Martelli 2011: 46).

⁸⁶ La produzione letteraria legata all’Arte Sacra di epoca ellenistico romana non è quella della alchimia araba. Le sue tracce sono più lievi poiché la connotazione di questi scritti sembra assai meno intrisa di interpretazioni “spirituali”. Anche considerando il prezioso studio di Halleux sui precoci contatti tra il mondo latino e l’alchimia araba parrebbe, ad un primo approssimativo bilancio che forse siano state maggiormente proprio le fonti greche a condizionare la ricezione latina altomedioevale.

⁸⁷ L’autrice fa concreto riferimento ad alcuni studi tra cui Newman (2004), Beretta (2009), Smith (2006).

Se tutto ciò vale per gli scritti della *Ιερή τέχνη*, a maggior ragione è da applicarsi alla ricerca del patrimonio di attestazione di contatti che questa sviluppò con il modo latino,⁸⁸ senza ulteriormente selezionare con precomprensioni il già ridotto numero delle sue testimonianze altomedioevali.

11. Riflessioni conclusive

Ampi spazi di ripensamento si prospettano così a seguito di questa prima breve e necessariamente incompleta ricognizione. La trattatistica tecnica delle arti seppure ancora largamente inesplorata, sembra segnalare trasferimenti di saperi che tuttavia paiono maggiormente orientati agli aspetti pratici ed operativi. Se buona parte di questi avvenne già tra mondo tardoantico e primo medioevo, altri si determinarono invece posteriormente, intensificandosi tra XI e prima metà del XII secolo. Quale fu la reale eredità che la letteratura ellenistica, tecnica e alchemica lasciò al medioevo latino è ancora largamente da approfondire. La nostra migliore conoscenza e studio di opere come *Mappae Clavicula* e le *Compositiones* sembra certamente una necessità della ricerca, ma anche altri brevi testi, del medesimo genere, oppure estratti, sembrano aver avuto circolazione e diffusione medioevale. Più numerosi di quanto si creda.

In tal senso la riflessione non riguarda semplicemente la valutazione dei contributi che l'alchimia ellenistico romana lasciò al medioevo latino. Le sue "tracce", in effetti, più che presenze, appaiono come luoghi di interfaccia, di intersezione. Da una parte indicano un transito avvenuto e comunque ancora da approfondire, dall'altra conducono ad una nuova e differente valutazione degli ambiti stessi in cui questo transito si manifestò. Chi furono i soggetti produttori di questa letteratura in latino, i tramiti della diffusione e i fruitori? In quanto rimane di ciò che chiamiamo «letteratura tecnica delle arti» in latino, cosa è ancora realmente fuori dalle riduzioni disciplinari attualizzanti? Siamo davvero di fronte a banali «manuali scritti da artigiani per artigiani», esclusivamente legati alla descrizione del "come si fa", oppure siamo di fronte alla trasmissione di un sapere che è altro? O, perlomeno, anche altro?

Intrecciate a questa non indifferente eredità tecnica e scientifica vennero frequen-

⁸⁸ Nella valutazione di tutto ciò bisogna anche considerare come gli ambiti fabbrili e della lavorazione dei metalli, al pari di altre operatività, costituirono nei secoli fertile terreno di mitopoiesi. Una analogia *weltanschauung* accomuna Zosimo di Panopoli a generazioni di operatori, per esempio, nella prassi di pregare all'accensione della fornace (Piccolpasso 2017). Fino a che verrà sentita una profonda corrispondenza tra macrocosmo e microcosmo e il pensiero dell'uomo applicherà interpretazioni analogiche o allegoriche nelle riflessioni inerenti alla trasformazione della materia, anche pur minimi suggerimenti provenienti dalle teorie alchemiche potranno ricevere immediate e intense ricezioni.

temente trasmesse liminari teorie ed elaborazioni del mondo che aveva prodotto e messo per scritto queste procedure. Come, eventualmente, le medesime concezioni, anche attraverso questa forma, vennero assimilate dal pensiero medioevale?

Per quanto riguarda il quadro generale, sembrerebbe che una maggior comprensione dell'effettivo valore semantico di termini latini come *ars* e *ingenium*, in alcuni testi che mostrano la contaminazione, possa aprire la via ad una migliore riflessione circa questa assimilazione.

Anche in questa luce, comunque, separare elementi "tecnici" da riflessioni "speculative" sembra, in questo genere di approccio perlomeno scelta prematura se non forviante la ricerca stessa.

In ogni modo, la individuazione di queste tracce, utili alla valutazione storica, non può limitarsi alle sole testimonianze letterarie. Raffigurazioni in manufatti, anche di interesse artistico, prodotti metallurgici e dell'arte vetraria ed altri, episodi storici di falsificazione o sofisticazione metallurgica, possono confermare o indirizzare verso nuovi orizzonti quanto interviene dalla interpretazione dei testi letterari. L'archeometria, odierna e futura, è senza dubbio un ambito capace di proiettare riscontri importanti nei confronti di quanto possiamo dedurre dalla sola trasmissione letteraria.

Così un protocollo metodico di raccolta dei dati provenienti da più discipline e un approccio abducente alla loro interpretazione, si configura nel caso delle contaminazioni tra *ἱερὴ τέχνη* e mondo latino come uno stimolante percorso di confronto e scoperta. Una storiografia assertiva ed esclusiva, inconsapevolmente si autoesclude da questo approccio, perde il nucleo dinamico racchiuso nel nome ricerca; spesso arroccandosi in consuetudini disciplinari considerate identitarie di specialismi oppure, soggiacendo a logiche e strategie di consenso accademico. Barriere fragili che la isolano, pur consentendole un apparente rapporto, meramente formale, con le cosiddette scienze esatte. Cercare (ricercare) ciò che si è troppo strettamente predeterminato, precompreso, di fatto, non molto contribuisce ad un implemento di conoscenze. Può essere rassicurante, ma non apporta altro, in definitiva, che la conferma di quanto già sappiamo o crediamo di sapere.

Le riflessioni di metodo qui proposte vogliono prospettare la possibilità concreta di destabilizzare qualche creduta certezza, al fine di raggiungere qualche nuova conoscenza. Cosa che in fondo è la medesima. L'interfaccia con la storia dell'alchimia e della scienza si può costruire solo a partire da domande condivise, lungo percorsi di interrogazione e di messa a punto di ipotesi e di verifiche che discutano la concreta attendibilità dei risultati da più punti di vista.

Guardare ai crogioli, vasi e fornelli anche come luogo di produzione in senso materiale e traslato, contribuisce a cogliere le relazioni tra i saperi e la cultura che vi sono sedimentati. Questo indirizzo comporta la disponibilità a mettere in gioco non solo di-

verse tipologie di fonti dirette ed indirette, ma anche diverse modalità di utilizzarle e interpretarle, di comprenderne e accettarne i limiti quantitativi e qualitativi, riflettendo anche su questi. Il luogo di lavoro, i prodotti del metallurgista, del maestro vetraio, e di altri artefici possono assumere così il valore di un laboratorio eccezionale per densità e qualità di risorse, non separabile tuttavia, grazie alla circolazione di uomini e cose, da un indotto permeabile, non meno vivace. Indotto a sua volta inscindibile da un sapere scritto e orale di plurisecolare tradizione il cui *fil rouge*, emergente, ma non unico obiettivo, è la trasformazione della materia.

Sandro Baroni
Fondazione Maimeri
Maria Pia Riccardi
Università di Pavia

Bibliografia

- Alipour, Rahil – Rehren, Thilo – Martín-Torres, Marcos, 2021, *Chromium crucible steel was first made in Persia*, «Journal of Archaeological Science» 127, March 2021, Helzevier, 105224.
- Anthon, Ernest F., 1862, *Manuel de Synonymie ou de toutes les denominations latines, allemandes et francaises des produits chimiques et matieres medicinales. Manueel de chimico - pharmaceutique, Denxieme editioii revue et considerablement, augmentee*, Paris, J. Rothschild Editeur Librairie de la Societè botanique de France.
- Avilés, Alejandro G., 1997, *Alfonso X y el Liber Razielis: imágenes de la magia astral judía en el scriptorium alfonsí*, «Bulletin of Hispanic Studies» 74/1, pp. 21-39.
- Aviles, Alejandro G., 1986, *A Twelfth-Century Physician's Desk Book: The Secreta Secretorum of Petrus Alphonsi Quondam Moses Sephardi*, «Journal of Jewish Studies» 37, pp. 206- 212.
- Baroni, Sandro, 1996, *Linee di trasmissione e tradizione dei trattati tecnici medioevali*, in *Il colore nel Medioevo, arte simbolo tecnica*, Atti delle Giornate di Studi (Lucca, 5-6 maggio 1995), Lucca, Istituto storico Lucchese, (Studi sul colore, 1).
- Baroni, Sandro – Travaglio, Paola – Pizzigoni, Giuseppe, 2013, *Mappae clavicula. Alle origini della alchimia in Occidente. Testo, traduzione, note*. Saonara, il Prato (Artifices 1).
- Baroni, Sandro – Ferla, Federica, 2016, *'Compendius de coloribus collectum', an autonomous compendium of recipes in Palatine manuscript 981 of Biblioteca Nazionale di Firenze*, in *Sources on Art Technology: Back to Basics*, 6th Symposium of the ICOM-CC Working Group Art Technological Source Research (Rijksmuseum, Amsterdam, 16-17 giugno 2014) Archetype, London, pp. 70-73.
- Baroni, Sandro, 2016, *Paste vitree dal tardoantico al medioevo: materiali e colori per intarsi e Mosaici*, in *Il colore nel Medioevo: arte, simbolo, tecnica: tra materiali costitutivi e colori aggiunti: mosaici, intarsi e plastica lapidea*, Atti delle giornate di studi (Lucca, 24-25-26 ottobre 2013) a cura di Paola A. Andreuccetti, Deborah Bindani, Lucca, Litotipo San Marco (Studi sul colore n. 5).
- Baroni, Sandro –Travaglio, Paola, 2016, *Considerazioni e proposte per una metodologia di analisi dei ricettari di tecniche dell'arte e dell'artigianato. Note per una lettura e interpretazione*, «Memofonte» 16, pp. 25-63.
- Baroni, Sandro – Travaglio, Paola – Pizzigoni, Giuseppe, 2018, *The puzzle of Compositiones: a*

- proposal for its reconstruction*, «Medioevo Europeo» 2/2, pp. 125-150.
- Baroni, Sandro – Travaglio, Paola, 2020, *De vitri coloribus: fortuna medievale di un trattato bi-millenario. Colorazione del vetro, delle gemme artificiali, degli smalti, della decorazione ceramica*, «Medioevo Europeo» 4/1, pp. 5-40.
- Bayley, Justine – Rehren, Thilo 2007, *Towards a functional and typological classification of crucible*, in *Metals and Mines, Studies in Archaeometallurgy*, editors Susan La Niece, Duncan Hook, Paul Craddock, London, Archetype Books, pp. 46-55.
- Beretta, Marco, 2009, *The Alchemy of Glass: Counterfeit, Imitation, and transmutation in Ancient Glassmaking*, Sagamore Beach, Science History Publications.
- Berthelot, Marcelin – Ruelle, Charles E., 1888, *Collection des anciens alchimistes grecs*, III, Paris, G. Steinheil.
- Bertelli, Carlo, 2012, *L'Altare di Volvinio nella basilica milanese di Sant'Ambrogio*, «Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda» 5, pp. 41-54.
- Bianchin, Sara – Brianese, Nicola – Casellato, Umberto – Fenzi, Federica – Guerriero, Paolo – Vigato, Pietro A. – Battagliarin, Marino – Nodari, Luca – Russo, Umberto – Galgani, Mario – Mendera, Marja, 2005, *Medieval and renaissance glass technology in Valdelsa (Florence). Part 3: vitreous finds and crucibles*, «Journal of Cultural Heritage» 6/2, pp. 165-182.
- Bischoff, Bernard, 1971, *Die Uberlieferung der technischen Literatur*, in *Artigianato e tecnica nelle società dell'Alto Medioevo Occidentale*, Settimane del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, XVIII (2-8 Aprile 1970), Spoleto I, pp. 267-296.
- Bol, Marjoljn, 2014, *Coloring Topaz, Crystal and Moonstone. Gems and the Imitation of Art and Nature, 300–1500 in Fakes!? Hoaxes Counterfeits and Deception in Early Modern Science*, a cura di Marco Beretta e Maria Conforti, Sagamore Beach, Science History Publications.
- Brun, Giulia, 2017, *Transmission and Circulation of Written Knowledge on Art in the Middle Ages. The Case of the Compositiones lucenses Tradition and the Connection with Vitruvius' De architectura*, «Medioevo europeo» 1/1, pp. 17-30.
- Caley, Earle R. 1926, “*The Stockholm Papyrus: An English Translation with brief notes*”, «Journal of Chemical Education» IV/8, pp. 979-1002.
- Caprotti Gaia – Travaglio Paola 2012 *Scribebantur autem et libri in Oro argento e porpora*, a cura di Sandro Baroni, Trento, Tangram edizioni scientifiche, pp. 87-104.
- Carlotta, Vincenzo, 2017, *La morte e la resurrezione dei corpi nel Dialogo dei filosofi e di Cleopatra e nel Liber de compositione alchemiae di Morieno in Appropriation, Interpretation and Criticism: Philosophical and Theological Exchanges Between the Arabic, Hebrew and Latin Intellectual Traditions*, Brepols Publishers pp. 93-120.
- Casson, Lionel, 1989, *The Periplus Maris Erythraei: Text with Introduction, Translation and Commentary*, Princeton, New York: Princeton University Press.
- Ceresa Mora, Anna – De Vanna, Leonardo – Cucini, Costanza – Riccardi, Maria Pia – Tizzoni, Marco, 2020, *Milano tra tardo antico e alto medioevo: lo scavo del palazzo imperiale di via Gorani*, in *I Longobardi a nord di Milano. Centri di potere tra Adda e Ticino*, IV Incontro per l'Archeologia barbarica, cura di G.P. Brogiolo e P.M. De Marchi, Mantova, SAP Società Archeologica s.r.l. Ed., pp. 27-50.
- Claes, Wouter- Davey, Christopher J.- Hendrickx, Stan. 2019. *An Early Dynastic Crucible from the Settlement of Elkab (Upper Egypt)*, «The Journal of Egyptian Archaeology» 105/1, pp. 29-42.
- Davey, Christopher J. – Santarelli, Brunella – Rehren, Thilo, 2021, *Egyptian Middle Kingdom copper: Analysis of a crucible from Buhen in the Petrie Museum*, «Journal of Archaeological Science: Reports» 36, 102859.
- Collareta, Marco 2004, *Teofilo, «qui et Rugerus»: artista e teorico dell'arte*, in *Artifex bonus*, a cura di Enrico Castelnuovo, Bari, Laterza, pp. 50-55.

- Di Pasquale, Giovanni, 2004, *Vetro e meccanica*, in *Vitrum. Il vetro tra arte e scienza nel mondo romano*, Firenze, Giunti, pp. 153-161.
- Della Franca, Isabella 2016, *Modus preparandi colores pro scribendo*, «Memofonte» 16, pp. 262-276.
- Du Cange, *Glossarium ad scriptores mediae et infimae Latinitatis ...* Paris, Osmont, 1733.
- Dungworth, David, 2008, *Glass-ceramic reactions in some post-medieval crucibles: an instrumental analysis study of archaeological samples*, «Glass Technology-European Journal of Glass Science and Technology», Part A, 49/4, pp. 157-167.
- Elbern, Victor H. 1993, s.v. *Volvino*, Dizionario della Chiesa Ambrosiana, VI, 1993.
- Elbernl, Victor H. 2000, s.v. *Vuolvino*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, Istituto dell'enciclopedia italiana, pp. 65 sgg.
- Fenn, Thomas R., 2015, *A review of cross-craft interactions between the development of glass production and the pyrotechnologies of metallurgy and other vitreous materials*, «Camb. Archaeol. J.» 25/1, pp. 391-398.
- Ferri, Margherita, 2009, *La produzione del vetro. Gli indicatori di produzione*, in *L'Isola del Vesuvio. Scavi archeologici intorno alla Cattedrale di Comacchio*, a cura di Sauro Gelichi, Firenze, All'Insegna del Giglio, pp. 33-35.
- Frison, Guido – Brun, Giulia, 2018, *Compositiones Lucenses and Mappæ Clavicula: two traditions or one? New evidence from empirical analysis and assessment of the literature*, «Heritage Science» 6/1, Springer.
- Garzya Romano, Chiara, *I colori e le arti dei romani e la compilazione pseudo-eraciana*, Il Mulino, Bologna 1996.
- Grippio, Giovanni 2010, *Sepher Raziel ha Malakh: Book of Raziel*, s.l.e, G. G. Publisher.
- Hadot, Pierre, *Marius Victorinus. Recherches sur sa vie et ses œuvres*, Paris, Études augustiniennes, 1971.
- Halleux, Robert, 1981, *Les alchimistes grecs, tome I, Papyrus de Leide. Papyrus de Stockholm. Fragments de recettes*, Paris, Les Belles Lettres.
- Halleux, Robert – Meyvaert, Paul, 1987, *Les origines de la "Mappae Clavicula"*, «Archives d'Histoire doctrinale et litteraire du Moyen Âge» LIV, pp. 7-58.
- Halleux, Robert, 1990, *Pigments et colorants dans la "Mappae Clavicula"*, in *Pigments et colorants del'Antiquité et du Moyen Âge. Teinture, peinture, enluminure. Études historiques et physico-chimiques. Actes*, Paris, CNRS, pp. 173-180.
- Halleux, Robert – Opsomer, Cecile, 1994, *L'alchimie de Théophile et l'abbaye de Stavelot, in Comprendre et maîtriser la nature au moyen âge. Mélanges d'histoire des sciences offerts à Guy Beaujouan*, Paris - Genève, École pratique des hautes études, pp. 437-459.
- Hermes Trismegistus, 1987, *Poimandres*, a cura di Paolo Scarpi, Venezia, Marsilio.
- Hlawitschka, Eduard, 1960, *Franken, Alemannen, Bayern und Burgunder in Oberitalien*, Freiburg im Brsg., Eberhard Albert Verlag.
- Jeffreys, Elizabeth – Jeffreys, Michael – Scott, Roger et al., 1986, *The Chronicle of John Malalas: A Translation*, «Byzantina Australiensia» 4, Melbourne, Australian Association for Byzantine Studies.
- Johnson, Rozelle P., 1939, *Compositiones Variarum, from Codex 490, Biblioteca Capitolare Lucca, Italy. An introductory study*. Illinois Studies in Language and Literature XXIII, no. 3. Urbana, Ill., University of Illinois Press.
- Kroustallis, Stefanous – Bruquetas Galán, Rocío, 2014, *Paint in red. Vermillion manufacture in the Middle Ages*, in *Making and Transforming Art: Technology and Interpretation, Proceedings of the fifth symposium of the ICOM-CC Working Group for Art Technological Source Research, held at the Royal Institute of Cultural Heritage (KIK-IRPA), Brussels, 22-23 November 2012*, edited by Hélène Dubois, Joyce H. Townsend, Jilleen Nadolny, Sigríd Eyb-Green, Sylvie Neven, Stefanos Kroustallis, London, Archetype.
- Kroustallis, Stefanos, 2014, *Theophilus matters: the thorny question of the 'Schedula diversarum*

- artium' authorship*, in *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst. Die "schedula diversarum artium"*, a cura di Andreas Speer, Berlino, Walter de Gruyter, pp. 52-71.
- Levy, B. Barry 2008, *Sepher Ha-Razim, Text and English Translation*, Montreal, McGill University Press.
- Lindsay, Wallace Martin (ed.), 1911, *Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarum sive Originum libri XX*. Oxford, E typographeo Clarendoniano.
- Lucentini, Paolo – Perrone Compagni, Vittoria, 2001 *I testi e i codici di Ermete nel Medioevo*, Firenze, Polistampa, Hermetica mediaevalia.
- Margalioth, Mordecai 1966, *Sepher Ha-Razim*, Gerusalemme, Yediot Achronot.
- Martinón-Torres, Marcos – Rehren, Thilo, 2006 *The 'mystery' of the post-medieval triangular crucibles reconsidered - a global perspective*, in *Proceedings of the 34th International Symposium on Archaeometry*, Zaragoza, 3-7 May 2004, ed. J. Pérez-Arantegui, pp. 515-524.
- Martinón-Torres, Marcos – Rehren, Thilo, 2007, *Trials and errors in search of mineral wealth: metallurgical experiments in early colonial Jamestown*, «Rittenhouse: The Journal of the American Scientific Instrument Enterprise» 21(66), pp. 82-97.
- Martinón-Torres, Marcos – Freestone, Ian C. – Hunt, Alice, - Rehren, Thilo 2008, *Mass-produced mullite crucibles in medieval Europe: Manufacture and material properties*, «Journal of the American Ceramic Society» 91/6, pp. 2071-2074.
- Martinón-Torres, Marcos – Verrocchio, Van, 2008, *Triangular Crucibles from the Convent of San Domenico in L'Aquila*, «Archeologia Postmedievale» 12, pp. 97-113.
- Martinón-Torres, Marcos – Rehren, Thilo, 2009, *Post-medieval crucible production and distribution: a study of materials and materialities*, «Archaeometry» 51/1, pp. 49-74.
- Maryon, Herbert, 2010, *La lavorazione dei metalli. Oreficeria, argenteria e tecniche complementari*, Milano, Hoepli.
- Mass, Jennifer – Stone, Richard E. – Wypyski, Mark T., 1998, *The mineralogical and metallurgical origins of Roman opaque coloured glasses*, in *The prehistory and history of glass-making technology. proceedings of the Prehistory and History of Glassmaking Technology Symposium, held at the 99th Annual Meeting of the American Ceramic Society in Cincinnati, Ohio, May 4-7, 1997*, ed. by Patrick McGray, *Ceramics and Civilisation VIII*, The American Ceramics Society, Westerville (Ohio), pp. 121-144.
- Mass, Jennifer – Stone, Richard E. – Wypyski, Mark T., 2001, *Evidence for the metallurgical origins of glass at two ancient Egyptian glass factories*, «MRS Bulletin» 26/1, pp. 38-43.
- Mass, Jennifer – Stone, Richard E. – Wypyski, Mark T., 2002, *Malkata and Lisht glassmaking technologies: towards a specific link between second millennium BC*, «Archaeometry» 44/1, pp. 67-82.
- Mascherini, Marina, 2018, *Leviatano e Behemoth come mostri biblici. Per una ricostruzione delle fonti mitico-religiose*, «Filosofia politica» 3, pp. 479-492.
- McKitterick, Rosamond, 1995. *The Carolingians and the Written Word*, New York, Cambridge University Press.
- Merrifield, Mary Philadelphia, 1849, *Original treatises dating from the XII to XVIII centuries on the arts of painting*, 2 voll., London, Murray.
- Moreschini, Claudio, 2000, *Storia dell'ermetismo cristiano*, Morcelliana, Brescia.
- Newman, William R., 2004, *Promethean ambitions: alchemy and the quest to perfect nature*, Chicago, University of Chicago Press.
- Odgen, Jack, 1995, *The Technology of Medieval Jewelry in Ancient & Historic Metals. Conservation and Scientific Research*, in *Proceedings of a Symposium Organized by the J. Paul Getty Museum and the Getty Conservation Institute, November 1991*, edd. A. Scott David, Jerry Podany, Brian B. Considine, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, pp. 152-183.
- Parri, Ilaria, 2005, *La via filosofica di Ermete. Studio sull'Asclepius*, Firenze, Polistampa (Her-

metica mediaevalia).

- Piccolpasso, Cipriano, 2017, *Li tre libri dell'arte del vasaio, facsimile del manoscritto di Cipriano Piccolpasso*, a cura di Carola Fiocco e Gabriella Gherardi, prefazione di Rowan Watson, Vendin-le-Vieil, La Revue de la céramique et du verre.
- Paolo Diacono 2014, *Storia dei Longobardi*, a cura di Antonio Zanella, Milano, Rizzoli, BUR.
- Phillipps, Thomas, 1847, *Mappæ Clavicula: A Manuscript Treatise on the Preparation of Pigments, and on Various Processes of the Decorative Arts Practised During the Middle Ages*, London, J.B. Nichols.
- Ps-Apuleius (Hermes Trismegistus), *Asclepius*, a cura di Matteo Stefani, Turnhout, Brepols (Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis, CCCM 143).
- Ramelli, Ilaria, 2018, *Corpus Hermeticum. Testo Greco, Latino e Copto*, Milano, Bompiani.
- Rebiger, Bill – Schäfer, Peter, 2009. *Sefer Ha-Razim I und II - Das Buch der Geheimnisse I und II: Band 1 e Sefer ha-Razim I und II - Das Buch der Geheimnisse I und II: Band 2: Einleitung, Übersetzung und Kommentar*, Tübingen, Mohr Siebeck GmbH & Co.
- Rossi, Maite, 2008, *Il pensiero e il colore. Modelli della filosofia classica nella letteratura tecnico artistica medievale*, in «Hic liber est Sancte Marie de Morimundo», «Quaderni dell'Abbatia. Fondazione Abbazia Sancte Marie de Morimundo» 15, pp.161-192.
- Savedow, Steve, 2000, *Sepher Rezial Hemelach: The Book of the Angel Rezial*, San Francisco, Red Wheel/Weiser.
- Schipperges, Heinrich, 1964, *Die Assimilation der arabischen Medizin durch das lateinische Mittelalter*, Wiesbaden, F. Steiner.
- Schoff, Wilfred H., 1912, *The Periplus of the Erythraean Sea: Travel and Trade in the Indian Ocean by a Merchant of the First Century*, New York, Longmans, Green, and Co.
- Silva, Romano, 1978, *Chimica tecnica e formule dei colori nel manoscritto lucchese 1939 del secolo XIV*, «Critica d'Arte» n.s. 43, pp. 27-43.
- Silva, Romano, 1983, *Ars sive doctrina Hermetis sapientissimi phylosophi et catholici christiani de transmutatione omnium metallorum*, in *Il secolo di Castruccio. Fonti e documenti di storia lucchese*, a cura di Clara Baracchini, Lucca, Pacini Fazzi, pp. 248-249.
- Smith, Pamela H., 2006, *The Body of the Artisan: art and experience in the scientific revolution*, Chicago, University of Chicago Press.
- Sottili, Agostino, 1982, *Le contestate elezioni rettorali di Paul van Baenst e Johannes von Dalberg all'Università di Pavia*, «Humanistica Lovaniensia» 31, pp. 29-75
- Steinschneider, Moritz, 1904, *Die europäischen Übersetzungen aus dem Arabischen bis Mitte des 17. Jahrhunderts*, Wien, Carl Gerold's sohn.
- Steele, Robert – Singer, Dorothea Waley, 1928, *Commentary on the Tabuta Smaragdica*, «Proceedings of the Royal Society of Medicine, Hist.» II, 21, pp. 41-57.
- Steele, Robert – Singer, Dorothea Waley, 1928a, *The Emerald Table*, «Journal of the Royal Society of Medicine» 1, pp. 485-501.
- Stefani, Matteo, 2020, Ps-Apuleius (Hermes Trismegistus), *Asclepius*, Turnhout, Brepols (Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis, CCCM 143).
- Steinschneider, Moritz, 1904, *Die europäischen Übersetzungen aus dem Arabischen bis Mitte des 17. Jahrhunderts*, Wien, Carl Gerold's sohn.
- Thurn, Johannes (ed.), 2000, *Ioannis Malalae Chronographia*, Berlin - New York, Walter de Gruyter (Corpus fontium historiae Byzantinae, 35).
- Tolaini, Francesca 1995, *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.
- Tolaini, Francesca, 2004, “*De tinctio omnium musivorum*”. *Technical Recipes for Glass in the so-called “Mappae Clavicula”*, in *When glass matters: studies in the history of science of art from Graeco-Roman antiquity to Early Modern Era*, a cura di Marco Beretta, Firenze, Leo S. Olschki, pp. 195-214.
- Travaglio, Paola, 2012, *Ut auro scribatur*, in *Oro argento e porpora*, a cura di Sandro Baroni,

- Trento, Tangram edizioni scientifiche, pp. 69-85.
- Van Duzen, Chet, 2014, *An Arabic Source for Theophilus's Recipe for Spanish Gold*, in *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst: Die 'Schedula diversarum atrium'*, a cura di Andreas Speer, Maxime Mauriege, Hiltraud Westermann-Angerhausen, Berlin, De Gruyter, pp. 369-378.
- Victorinus, Gaius Marius, 1971-1986, *Victorini Opera*, vol. I: *Opera theologica, recensuerunt Paulus Henry S.I. et Petrus Hadot*; Vol. II: *Opera exegetica, recensuit Franco Gori*, Vindobonae, Hoelder-Pichler-Tempsky.
- Vinterhalter, Dragan V. – Vinterhalter, Branka S., 2016, *Micropropagation of Dracaena Species*, in «Biotechnology in Agriculture and Forestry».
- Wallert, Arie, 1990. *Alchemy and medieval art technology*, in *Alchemy Revisited: Proceedings of the International Conference on the History of Alchemy at the University of Groningen 1-19 April 1989*, ed. Z.R.W.M. von Martel, Leiden, Brill, pp.154-161.

Come le *ginocchia* divennero *guance*.

Il caso del secondo pronostico della *Capsula eburnea* inglese medievale

ABSTRACT: La cosiddetta *Capsula eburnea* è un testo di prognostica generalmente attribuito a Ippocrate, scritto in greco nel IV-V secolo d. C. Durante il medioevo il trattato è stato oggetto di numerose traduzioni, in latino, in arabo e poi ancora in latino. Ciò ha dato origine a diverse versioni e due tradizioni manoscritte. Tali versioni aumentarono quando il testo, a partire da entrambe le tradizioni fu tradotto in alcuni volgari europei. Questo saggio analizza il secondo pronostico della *Capsula eburnea* in inglese medio per evidenziare i pro e i contro legati a una tradizione manoscritta così complessa e poco nota.

ABSTRACT: The so-called *Capsula eburnea* is a pseudo-Hippocratic text based on prognostic, written in Greek in the 4-5th century AD. During the Middle Ages, the treatise was translated several times into Latin, Arabic and again in Latin. This led to the spread of various versions and the birth of two manuscript traditions. These versions increased when the text, from both Latin traditions, was translated into some of the European vernacular languages. This essay analyses the second prediction of the Middle English *Capsula eburnea* in order to highlight the pros and the cons connected to a so complex and scarcely known manuscript tradition.

PAROLE-CHIAVE: *Capsula eburnea*, Ippocrate, *Signa mortis*, prognostica, medicina medievale, traduzione medievale, inglese medio

KEYWORDS: *Capsula eburnea*, Hippocrates, *Signa mortis*, Prognostic, Medieval Medicine, Medieval Translation, Middle English

1. Introduzione

La trasmissione di un testo all'interno di una tradizione manoscritta è spesso un processo soggetto a numerose variabili, che possono in modo più o meno considerevole modificare parte del contenuto originario, pregiudicandone in alcuni casi la stessa essenza. Tale condizione di variabilità aumenta in modo esponenziale nel caso di testi caratterizzati da una pluralità di versioni in cui diventa difficile stabilire con certezza quale sia la versione originale del testo né se, in realtà, ne esista una. Di questa categoria fa sicuramente parte il testo denominato dagli studiosi *Capsula eburnea*, un breve trattato di prognostica medica scritto in greco intorno al IV-V secolo (Muschel 1932: 44) basato sull'insorgenza di eruzioni cutanee che fungevano da segno di morte imminente (Baader 1984: 256). Il nome deriva dal contenitore, una scatoletta d'avorio appunto, presente in alcuni testimoni della tradizione, in cui Ippocrate avrebbe nascosto i segreti sulla medicina e sul corpo umano per farli poi seppellire con lui alla sua morte (Strohmaier 1993: 181). La struttura più comune della *Capsula eburnea* è costituita da un prologo narrativo, che contiene il racconto della sepoltura e del ritrovamento del contenitore, seguito da un elenco *a capite ad calcem* di brevi aforismi dalla semplice struttura sintattica composti da un periodo ipotetico del tipo «se il malato ha *x* allora morirà il giorno *y*», a cui spesso è aggiunta un'ulteriore proposizione che arricchisce quanto già dichiarato in merito alla letalità della malattia in corso, aggiungendo dei particolari sulle prime manifestazioni del male: «soprattutto quando all'inizio della malattia accadeva *z*».

Nonostante l'attribuzione più comune sia quella a Ippocrate, all'interno della tradizione compaiono spesso i nomi di Democrito, Galeno e altri medici dell'antichità. Il titolo è a sua volta oggetto di numerose varianti, tra le più diffuse *Secreta Ypocratis*, *Secreta Democriti*, *Secreta Galieni*, *Analogius Yppocratis* e altre.¹ La variazione del titolo sembra essere in parte legata alla tradizione di appartenenza. È infatti necessario spiegare come, a partire dal testo greco, derivino due differenti tradizioni latine che possono essere così schematizzate:

- Tradizione latina A: greco > latino; prima traduzione risalente al VIII-IX secolo, probabilmente in area italiana.
- Tradizione latina B: greco > arabo > latino; la traduzione dal greco all'arabo è databile all'incirca al VII-VIII secolo, mentre quella dall'arabo al latino al XII secolo ed è attribuita a Gerardo da Cremona in base ad alcune testimonianze manoscritte dove quest'ultimo è indicato come autore della traduzione (Kibre 1978: 199).

¹ Cfr. Sudhoff (1916: 80-84), Kibre (1978: 194).

Gli studi in merito indicano come testimone più attendibile della versione greca il testo contenuto nel *Codex Vindobonensis medicus graecus 8*, Vienna, un manoscritto del XV secolo.² La più antica testimonianza della tradizione latina A è contenuta nei manoscritti cassinesi, in particolare Montecassino 69 datato intorno al IX secolo, mentre per la tradizione latina B i primi testimoni risalgono, come già anticipato, al XII secolo.³

In età medievale, la *Capsula eburnea*, in entrambe le sue tradizioni latine, seguì il destino di molte delle opere di carattere medico-scientifico, nonché di quelle considerate tali, ereditate dalla tradizione classica e tardo antica o recuperate mediante la cultura araba, che venivano incluse e copiate in raccolte testuali e miscellanee, quasi sempre in latino, comprendenti testi di medicina e affini, ricettari, antidotari, o testi astrologici. Queste raccolte stavano in molti casi alla base della formazione e della preparazione dei medici che, all'interno delle prime scuole e università come nel caso della Scuola medica di Salerno, non solo recuperavano il sapere degli antichi, ma lo innovavano con l'apporto delle conoscenze acquisite grazie allo studio e alla pratica.

Sebbene il latino fosse considerata la lingua della cultura per eccellenza, molti testi di medicina iniziarono a essere tradotti nelle lingue vernacolari europee sia romanze che germaniche; si trattava non solo di opere risalenti all'antichità, ma anche di opere coeve, come i trattati di chirurgia di Lanfranco da Milano o di Guy de Chauliac scritti in latino e tradotti in volgare dopo breve tempo. In questo contesto, la *Capsula eburnea* godette di una discreta diffusione anche in traduzione nelle lingue vernacolari a partire da entrambe le tradizioni latine. La resa in volgare del testo latino è infatti strettamente legata alla tradizione di appartenenza della versione latina usata come testo di partenza.

Nei testimoni sono presenti degli elementi che possono essere considerati come dei tratti comuni, mantenuti invariati all'interno di entrambe le tradizioni, mentre altri elementi fungono da discriminare per poter classificare un testimone come appartenente a una tradizione o all'altra. Esempi di elementi comuni, a partire dal prologo narrativo, sono l'intenzione di Ippocrate di nascondere qualcosa nella sua tomba, la sua successiva morte, e la presenza di un *Cesare*⁴ che si imbatte nel sepolcro. Sono invece un elemento distintivo le azioni di questo *Cesare* in merito alla tomba di Ippocrate: nella tradizione A egli decide di aprire la tomba perché è convinto che nella tomba vi sia un grande tesoro, nella B decide di scavare

² Cfr. Sudhoff (1916: 85, 106-108).

³ Per ulteriori approfondimenti sui testimoni delle due tradizioni latine cfr. Kibre (1978: 196-207) e Sudhoff (1916: 88-89).

⁴ Nel testimone greco (cfr. Sudhoff 1916: 85) compare ὁ Καῖσαρ un sostantivo che, essendo preceduto dall'articolo, più che un nome proprio nome comune per indicare l'imperatore romano, sembrerebbe un prestito dal latino derivato dal nome proprio di Giulio Cesare (s.v. *LSJ*: I, 860). Nelle versioni latine si ritrova un altrettanto generico *Caesar* in numerose varianti (ad esempio *Cesar*), appellativo riferito agli imperatori unitamente al più diffuso titolo di Augusto (dal nome di Ottaviano Augusto) e ai secondi in comando nelle porzioni dell'impero durante il periodo della tetrarchia imperiale (s.v. *LTL*: I, 487).

nei pressi della tomba per rimetterla a nuovo e, quasi per caso, ritrova il corpo di Ippocrate e il contenitore. Questi elementi sono presenti, anche se in modo meno evidente, anche nella sezione dedicata alla prognostica vera e propria. In questo caso si tratta ad esempio di parti del corpo dove si manifesta la malattia o della tipologia di eruzioni cutanee, elementi che o sono comuni nei diversi aforismi sia nella tradizione A che nella B, o presentano alcune varianti che caratterizzano una tradizione rispetto all'altra.

Gli elementi caratterizzanti hanno origine dalla biforcazione iniziale della tradizione e si ritrovano quindi tendenzialmente in tutti i testimoni latini fin dal IX secolo (trad. A) e XII secolo (trad. B), differenziazioni probabilmente dovute proprio alla versione araba che per prima modifica il testo e lo tramanda in una determinata forma.⁵ Di conseguenza tali elementi sono presenti anche nelle traduzioni in volgare che, seppur in alcuni casi incomplete e frammentarie, seguono un modello latino facente parte di una delle due tradizioni, anche se non sempre in modo pedissequo. Nella tradizione della *Capsula eburnea* in inglese medio, un caso esemplare di questa perdita di aderenza tra quanto riportato nella versione latina di riferimento e la resa in volgare è sicuramente il secondo tra gli aforismi.

2. Il caso del “secondo pronostico”

In inglese medio il testo della *Capsula eburnea* è attestato in due versioni nel Add. MS 34111, London, British Library,⁶ nei ff. 231r-233v⁷ e nei ff. 235v-238v.⁸ Le due versioni derivano dalle due diverse tradizioni latine, Add. 34111 *CE1* dalla tradizione latina B, mentre Add. 34111 *CE2* dalla tradizione latina A. Sempre alla tradizione latina A fanno capo altri tre testimoni, Sloane MS 405, London, British Library,⁹ ff. 123r-125v,¹⁰ Ms. Hunter 513, Glasgow, University Library,¹¹ ff. 105r-107v¹² e HM64, San Marino, Huntington Library,¹³ ff. 50r-51v¹⁴. Questi ultimi tre testimoni sono evidentemente collegati tra loro per una struttura molto simile, che unisce al testo della cosiddetta *Capsula eburnea* quello di altri trattati di prognostica, come i *Signa mortis* di matrice galenica¹⁵

⁵ Sulla tradizione araba cfr. Kuhne Brabant (1989a), (1989b) e (1990).

⁶ Cfr. British Library: http://searcharchives.bl.uk/IAMS_VU2:IAMS032-002025081.

⁷ Da qui in avanti indicato come Add. 34111 *CE1*.

⁸ Da qui in avanti indicato come Add. 34111 *CE2*.

⁹ Cfr. British Library: http://searcharchives.bl.uk/IAMS_VU2:IAMS040-002112752.

¹⁰ Da qui in avanti indicato come Sloane 405.

¹¹ Cfr. Young–Aitken (1908: 421-422).

¹² Da qui in avanti indicato come Hunter 513.

¹³ Cfr. The Huntington Digital Library: <https://catalog.huntington.org/record=b1841462>.

¹⁴ Da qui in avanti indicato come HM64.

¹⁵ Cfr. Nutton (1970), Paxton (1993: 632-639).

o di altra origine¹⁶ e delle ricette contenenti degli esperimenti per prevedere la morte del malato (Hunt 1990: 16).

Le versioni della *Capsula eburnea* appartenenti alla tradizione A sono a loro volta divisibili in due sottogruppi, quello di cui fa parte il solo Add. 34111 *CE2* e quello comprendente Sloane 405, Hunter 513 e HM64, suddivisione compiuta sulla base non solo della possibile parentela tra i testimoni, ma anche sulla vicinanza più o meno manifesta del contenuto rispetto alla versione latina. Le variazioni riguardano in buona parte la modifica o l'omissione del prologo narrativo, l'unione, la separazione o l'assenza di uno o più segni prognostici, l'aggiunta o la mancanza di sintomi nell'indicazione della mortalità. Nel lessico e nella terminologia si riscontrano ulteriori differenziazioni che tuttavia non pesano a livello contenutistico se non in casi particolari. Ad esempio, l'uso di differenti termini in inglese medio per rendere quelle che erano le varie eruzioni cutanee nella versione latina, non pregiudica la coerenza testuale, in quanto il riferimento di fondo rimane invariato¹⁷.

Al contrario, nel caso del secondo pronostico, tutte e quattro le versioni della tradizione A in inglese medio presentano una particolare variazione. Si osservino le attestazioni nei testimoni:¹⁸

3if þat þe frantyk haþe boþe þe chekes rede with swellyng and haþe no talent to mete shalle dye in þe nyen day and in þe bygynnyng of þis sekenes was cole swete and cold ores and colde teþe. (Add. 34111 *CE2*, f. 236r)

[Se allora il frenetico¹⁹ ha entrambe le guance arrossate con gonfiore e non ha voglia di mangiare morirà il nono giorno e all'inizio della malattia c'era sudore freddo e orecchie fredde e denti freddi].

And yef a man be frantik and hath þe chekes evyn rounde and swellyng wit owt good digestion þe IX day he shal dye. (Sloane 405, f. 123r)

[E se un uomo è frenetico e ha le guance molto rotonde e gonfiore senza una buona digestione il nono giorno egli morirà.]

¹⁶ Cfr. Robbins (1970).

¹⁷ Cfr. Colafrancesco (2019).

¹⁸ Trascrizioni e traduzioni mie.

¹⁹ Il termine qui usato non va inteso con l'accezione che il lemma ha oggi comunemente nella lingua italiana, vale a dire 'in preda a delirio furente, demente, pazzo, forsennato', (s.v. *GDLI*: VI, 341-342), ma con il significato di 'malato di frenite', dal latino *phreneticus* o *phreniticus* 'malato di frenite, affetto da frenesia' (s.v. *LTL*: III, 705) a sua volta dal greco φρενιτικός (s.v. *LJS*: II, 1954). In latino sono attestate sia *phrenesia* 'pazzia, delirio' che *phrenitis* 'pazzia, insania mentale', quest'ultima forma usata maggiormente in ambito medico (s.v. *LTL*: III, 705) e prestito dal greco φρένιτις 'infiammazione del cervello' (s.v. *LJS*: II, 1954). Sulla diversa derivazione e gli esiti di significato e uso nella lingua italiana di *frenesia*, *frenetico*, *frenite*, *frenitico*, *frenitide* s.v. *GDLI*: VI, 340-343. La frenesia era una malattia che, già secondo Ippocrate, si riteneva dovuta all'infiammazione di una porzione dell'encefalo che provocava febbre alta, delirio e pazzia. La medicina antica non concepiva le malattie e i disturbi mentali come a sé stanti rispetto alla sfera fisica, anzi li considerava meri sintomi e manifestazioni delle affezioni del corpo. Per una trattazione sul tema cfr. McDonald (2009).

Yf a mann be frenetik and have his chekes rounde and swellynge wit outen goode digestyonen of stomake the VII day he schall dye yf the maladye begynneth wit cold. (Hunter 513, f. 105v)

[Se un uomo è frenetico e ha le guance rotonde e gonfiore senza una buona digestione di stomaco il settimo giorno egli morirà se la malattia comincia con il freddo]

And if a man be frangticke and have rownde chekis and swellyng withe owte goode degestion two parteys signifieth the sickenys in the ribbis and evill in the flancke and payne in the breste folowyng the menisson with blode. (HM64, f. 50rb)²⁰

[E se un uomo è frenetico e ha le guance rotonde senza una buona digestione in due parti significa malattia alle costole e male al fianco e dolore al petto a cui segue la diarrea con sangue]

Sebbene siano presenti delle differenze, i punti su cui tutti i testimoni concordano sono lo stato del malato “frenetico” e il fatto che le guance arrossate (Add. 34111 *CE2*) o rotonde (Sloane 405, Hunter 513, HM64) siano, insieme a gonfiore, inappetenza (Add. 34111 *CE2*) o problemi digestivi (Sloane 405, Hunter 513, HM64), i segni della morte. In base a ciò, ci si aspetterebbe di trovare nella versione latina di tradizione A²¹ un riscontro per questi tre elementi fondamentali:

Item freneticus si ambo genua rosea habuerit solide cum inflatione et non digestiones stomachi, in nono die morietur. Haec infirmitas incipit habere sudores frigidos, aures frigidas, dentes frigidas. (Sudhoff 1916: 90a)

[Allo stesso modo il frenetico se ha entrambe le ginocchia arrossate completamente con gonfiore e senza digestione di stomaco, il nono giorno morirà. Questa malattia comincia con l’aver sudori freddi, orecchie fredde, denti freddi]²²

Dei tre elementi individuati, solo due si ritrovano nel testo latino, il malato “frenetico” e i problemi legati al gonfiore e alla digestione, mentre al posto delle guance si fa riferimento alle ginocchia arrossate, in perfetta concordanza con il testo greco:

ὡσαύτως ὁ φρενιτικὸς · ἐὰν τα γόνατα ἔξει ἐρυθρὰ συνεχῶς μετὰ οἰδήματος καὶ ἀπεψίας στομάχου · ἐν ἐννάτῃ ἡμέρᾳ τεθνήσκειται, αὕτη ἢ νοσοῦσος²³, ἄρχεται ἰδρῶσι ψυχροῖς. (Sudhoff 1916: 106-107)

²⁰ L’indicazione ‘b’ fa riferimento alla seconda delle due colonne nelle quali il testo è disposto nello specchio della pagina del manoscritto.

²¹ L’edizione di riferimento è quella di Sudhoff (1916), che è strutturata in forma di confronto con l’edizione della tradizione latina B con i due testi disposti su due colonne nella stessa pagina, colonne che saranno qui indicate rispettivamente con ‘a’ e ‘b’ a seguito del numero di pagina. In particolare, l’edizione della tradizione A è basata sui manoscritti latini qui di seguito indicati con la segnatura attualmente in uso: Monte Cassino 69 (pp. 562a-565b); Monte Cassino 97 (pp. 1b-3a); St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 44 (pp. 224-226); St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 751 (pp. 165-167); Aug. perg. 120, Karlsruhe, Badische Landesbibliothek (ff. 187v-195v); Vat. Urb. lat. 246, Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma (f. 190v); Clm. 23535, München, Bayerische Staatsbibliothek (f. 44v); Clm. 16487, München, Bayerische Staatsbibliothek (ff. 72v-73v).

²² Traduzione mia.

²³ Sta per νοσοῦσος (Sudhoff 1916: 107, nota 1).

[Allo stesso modo il frenetico: se ha le ginocchia arrossate continuamente insieme a gonfiore e senza *diletto / digestione* di stomaco, il nono giorno sarà morto, questa malattia è cominciata con sudori freddi.]²⁴

Come è stato possibile, dunque, che nei testi in inglese medio derivanti dalla tradizione A si faccia riferimento a delle guance rotonde e non a delle ginocchia arrossate? La prima ipotesi da verificare è che i testi possano essere stati influenzati in qualche modo dalla tradizione B. Vediamo dunque il secondo pronostico in Add. 34111 *CEI*, testimone in inglese medio di tradizione B:

A noþer þat whan þei bien in þe boþe kneue and grete greuauce in hem þow shalle wyte þat he shalle dye ate þe 8 daye and nameliche whan in þe bygynnyng of þe sekenes comeþ muche swete.²⁵ (Add. 34111 *CEI*, f. 231r-v)

[Ancora quando essi (gli *apostemata*, nominati nel segno precedente) sono in entrambe le ginocchia e in loro (c'è) grande dolore tu saprai che egli morirà l'ottavo giorno e specialmente quando all'inizio della malattia sudava copiosamente]

Nonostante le differenze dovute alla differente tradizione, il segno in Add. 34111 *CEI* concorda con la localizzazione del segno mortale, ovvero le ginocchia, indicata nel testo greco, perdendo però l'indicazione relativa al rossore. Leggendo il segno come riportato nella tradizione latina B,²⁶ ci si rende conto però che tale omissione non è da attribuirsi al traduttore inglese medio, in quanto già assente nel testo latino:

Et quando fuerint in utrisque genibus infirmi apostemata magna uehementia, scias quod morietur usque ad VII diem et, precipue quando in principio sue egritudinis sudauerit sudore multo. (Sudhoff 1916: 90b)

[E quando ci sono in entrambe le ginocchia del malato degli ascessi che provocano grande dolore, sappi che morirà il settimo giorno e, specialmente quando all'inizio della sua malattia sudava molto sudore]²⁷

Se il riferimento all'arrossamento delle ginocchia è assente nella tradizione latina

²⁴ Traduzione mia. Si noti che nel testo edito da Sudhoff si legge $\alpha \pi \epsilon \psi \acute{\iota} \alpha \varsigma$ ovvero α privativo unito $\pi \epsilon$ forma contratta di $\pi \epsilon \tau \acute{\alpha}$ variante di $\mu \epsilon \tau \acute{\alpha}$ (s.v. *LSJ*: II, 1351) per formare un complemento di privazione 'non con, senza' insieme al sostantivo $\psi \acute{\iota} \alpha \varsigma$, genitivo singolare di una forma aferetica di $\acute{\epsilon} \psi \acute{\iota} \alpha$ 'divertimento, diletto' (s.v. *LSJ*: I, 751 e II, 2023). Confrontando lo stesso passo con la versione latina A è chiaro che in altri testimoni la forma era probabilmente $\alpha \pi \epsilon \psi \acute{\iota} \alpha \varsigma$ con α privativo a negare il sostantivo interpretato come una variazione di $\pi \acute{\epsilon} \psi \iota \varsigma$ che in ambito medico ha il significato di 'digestione' (s.v. *LSJ*: II, 1398).

²⁵ Trascrizione e traduzione mie.

²⁶ L'edizione di riferimento per la tradizione latina B è sempre Sudhoff 1916. I manoscritti considerati per l'edizione sono, secondo la segnatura corrente, i seguenti: Vat. lat. 2392, Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma (f. 34va); Clm. 206, München, Bayerische Staatsbibliothek (f. 9v-11r); Pal. Vind. 4753, Wien, Österreichische Nationalbibliothek (ff. 140r-141r); BE 166 (Phill. 1672), Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, (f. 35r); Ea 0.79, Erfurt, Bibliotheca Amploniana, (ff. 12v-13).

²⁷ Traduzione mia.

B, è molto probabile che lo sia anche nelle versioni arabe della *Capsula Eburnea*. Leggiamo nell'edizione di Kuhne Brabant (1990: 8-9) che traduce dall'arabo in spagnolo:

Cuando se producen en ambas rodillas tumorações intensas de gran tamaño, has de saber que [el paciente] morirá antes de los 8 días, particularmente si – al principio de la enfermedad – suda profusamente

[Quando si formano su entrambe le ginocchia dei tumori intensi di grossa dimensione, devi sapere che [il paziente] morirà prima di otto giorni, soprattutto se – all'inizio della malattia – suda molto.]²⁸

Nonostante la presenza in entrambe le tradizioni del riferimento alle ginocchia come luogo di manifestazione del segno della morte, è evidente come non solo i due segni presentino delle differenze sui contenuti, ma anche come la struttura sintattica delle proposizioni varii in modo sostanziale, fattore che potrebbe aver provocato il fraintendimento presente nelle versioni in inglese medio derivanti dalla tradizione latina A. Riprendiamo il testo greco:

ὡσαύτως ὁ φρενιτικὸς · ἐὰν τα γόνατα ἔξει ερυθρὰ συνεχῶς μετὰ οἰδήματος καὶ ἀπεψίας στομάχου · ἐν ἐννάτῃ ἡμέρᾳ τεθνήσκειται, αὕτη ἡ νόσος, ἄρχεται ἰδρῶσι ψυχροῖς. (Sudhoff 1916: 106-107)

Nella costruzione della frase, introdotta dalla preposizione ἐὰν 'se', τα γόνατα è un accusativo plurale da τό γόνυ 'ginocchio' (s.v. *LSJ*: I, 357) che nella frase funge da complemento oggetto al verbo ἔξει 'avrà' il cui soggetto è ὁ φρενιτικὸς 'il frenetico'. Il sostantivo è accompagnato da un aggettivo ερυθρὰ 'arrossate' a cui segue la descrizione sul gonfiore e gli altri sintomi. Nel caso della tradizione latina A, discendente direttamente dalla versione greca, la struttura della prima delle due frasi che compone il segno è quasi identica:

Item freneticus si ambo genua rosea habuerit solide cum inflatione et non digestiones stomachi, in nono die morietur. Haec infirmitas incipit habere sudores frigidos, aures frigidas, dentes frigidas. (Sudhoff 1916: 90a)

Anche qui la costruzione si apre con il soggetto *freneticus* a cui segue la preposizione *si* che regge il verbo *habuerit* 'avrà' con il complemento oggetto all'accusativo plurale *genua* da *gēnū* 'ginocchio' (s.v. *LTL*: II, 588-589) con l'attributo *rosea* e, a seguire, la descrizione del gonfiore e degli ulteriori segni.

Da questa struttura di partenza differisce, come già rilevato, la tradizione B:

²⁸ Traduzione dallo spagnolo mia.

Et quando fuerint in utrisque genibus infirmi apostemata magna uehementia, scias quod morietur usque ad VII diem et, precipue quando in principio sue egritudinis sudauerit sudore multo. (Sudhoff 1916, p. 90b.)

In questo caso, infatti, il soggetto non è il frenetico, bensì i gonfiori ovvero *apostemata*, nominativo plurale di *apostema*, che provocano molto dolore e che sono localizzati sulle ginocchia del malato. Di conseguenza il sostantivo *gēnū* non ha la funzione di complemento oggetto, dunque non è declinato nel caso accusativo plurale ma nel caso ablativo plurale nella forma *genibus* che, con la preposizione *in*, va a creare un complemento di stato in luogo. La differenza sintattica tra le due versioni latine è molto probabilmente da attribuirsi alla costruzione della frase presente nella versione araba che fa da modello per la tradizione latina B. In definitiva, in entrambe le tradizioni latine è presente lo stesso termine, *gēnū*, sebbene in due forme differenti: *genua* (accusativo plurale) nella tradizione A e *genibus* (ablativo plurale) nella tradizione B.

La confusione tra “ginocchia” e “guance” nei testimoni inglese medio derivati dalla tradizione latina A nasce, a mio avviso, da un’errata interpretazione di un termine a partire da un testimone latino. Se si considera la parola *genua* ‘ginocchia’ che compare nella tradizione latina A, ci si rende conto che ha una forma molto simile a quella di *genae*, nominativo plurale di *gēna* (s.v. *LTL*: II, 582) che tra i suoi significati più comuni ha proprio quello di ‘guancia’. Dunque, è plausibile che all’interno della tradizione latina A uno o più testimoni riportino *genua* ‘ginocchia’ con una grafia poco chiara, forse con abbreviazione, o addirittura in una forma già corrotta, tanto da rendere possibile un’errata interpretazione e che in questa variazione siano incappati i traduttori o il traduttore in inglese medio.

Altra ipotesi, altrettanto verosimile, è che sia stato l’autore della traduzione in inglese medio a interpretare in modo errato il testimone latino modello leggendo *genae* ‘guance’ per *genua* ‘ginocchia’ e quindi a fornire una traduzione non coerente con il resto della tradizione.

Si osservi in dettaglio la Tabella 1:

Add. 34111 <i>CE2</i>	[..] bope þe <i>chekes rede</i> [..]	[..] entrambe le <i>guance arrossate</i> [..]
Sloane 405	[..] þe <i>chekes evyn rounde</i> [..]	[..] le <i>guance molto rotonde</i> [..]
Hunter 513	[..] his <i>chekes rounde</i> [..]	[..] (le/sue) <i>guance rotonde</i> [..]
HM64	[..] <i>rownde chekis</i> [..]	[..] <i>guance rotonde</i> [..]

Tabella 1

Nelle quattro versioni in inglese medio della tradizione A, quello che nella versione latina è il sostantivo *genua* ‘ginocchia’ è reso con un termine che traduce invece in modo puntuale l’ipotizzata errata lettura *genae* ‘guance’, ovvero *chekes* / *chekis* ‘guance’ da

cheke ‘mandibola, mascella, guancia’ (s.v. *MED*: *chēke*, n. (2)).

All’interno di queste versioni vi poi è un’ulteriore variazione riguardante l’attributo riferito alle “ginocchia / guance”. Si tratta dell’aggettivo indicante il colorito, in greco $\epsilon\rho\upsilon\theta\rho\acute{\alpha}$ e in latino *rosea* cioè ‘arrossate’, che si ritrova unicamente in Add. 34111 *CE2* nella forma *rede* da *red* ‘rosso, di colore rosso, arrossato’ (s.v. *MED*: *rēd*, adj.), mentre nelle restanti versioni il riferimento al colorito diventa un riferimento alla forma. Si ha infatti *rounde / rownde* ‘rotonde, arrotondate’ da *round* ‘rotondo, circolare, di forma sferica’ (s.v. *MED*: *rōund(e)*, adj.), variazione per cui si potrebbe ipotizzare di nuovo una lettura viziata del testo di partenza, anche se risulta molto difficile stabilire in quale fase si sia verificata, se a partire dalla tradizione latina o proprio da una delle versioni in inglese medio.

In ogni caso è plausibile che l’errore di resa di “guance” per “ginocchia” sia un errore casuale e involontario. Infatti, qualora si tratti effettivamente di una lettura sbagliata dovuta a una grafia poco chiara, sia nel caso di un copista del testo latino sia nel caso di un traduttore in volgare, il riferimento alle “guance” risulta coerente con la struttura del testo in questione che, presentando uno schema *a capite ad calcem*, avrebbe potuto certamente riportare come localizzazione del secondo segno le guance.

Il confronto di quanto rilevato nelle versioni in inglese medio con esemplari delle altre tradizioni nei volgari europei più o meno coevi offre un quadro interessante (cfr. Tabella 2):

	Variante “guance”	Variante “ginocchia”
Alto tedesco antico [(1) <i>Bamberg Arzeinbuch</i> , Bamberga, SB, msc. Hist. 146, foglio di guardia 1v; (2) <i>Arzeinbuch di Ortolf von Baierlant</i> , cod. W 4° 24*, Stadtarchiv, Colonia, ff. 1r-57r (le pagine del manoscritto indicate sono in questo caso riferite all’intero testo del <i>Arzeinbuch</i> di Ortolf von Baierlant); (3) Cgm. 398, Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, ff. 106r-107r; (4) Salisburgo, Universitätsbibliothek, UB M III 3, ff. 387vb-388ra]	(1) [...] <i>rodente beide die chinne</i> [...] (Di Clemente 2011: 55)	(3) [...] <i>an dem knie</i> [...] (Di Clemente 2011: 59)
	(2) [...] <i>an deme kynne</i> [...] (Di Clemente 2011: 57)	(4) [...] <i>an aine knie</i> [...] (Di Clemente 2011: 61)

Basso tedesco [<i>Albrecht von Borguinnien Arzeibuch</i> , Londra, British Library, Sloane 3002, ff. 99r-120v]		[..] an den <i>kneen</i> [..] in <i>beyden synen kneen</i> [..] (Di Clemente 2014: 83)
Neederlandese medio [Ms 15624-41 Bibliothèque Royale de Belgique de Brussel, ff. 52ra-52vb]		[..] op elc <i>knie</i> [..] (Di Clemente 2017: 25)
Anglo-normanno [Cambridge Trinity College Ms. O.2.5 (1109), ff. 98ra-109v]		[..] desus <i>ambdeuz genuls</i> [..] (Hunt 2014: 3)
Italiano (ca. XIV sec.) [It. III, 2, Venezia, Biblioteca Marciana, ff. 192v-193r]		[..] <i>tutte e due le ginocchia rosse</i> [..] (Ferrato 1866: 53)
Spagnolo medievale (ca. XV sec.) [Códice Zabálburu de medicina medieval, Biblioteca del Palacio Francisco de Zabálburu, Madrid, ff. 17ra-18vb]		[..] los <i>ynojos rojos</i> [..] (Pensado Figueiras 2012: 140)

Tabella 2

Il primo elemento da evidenziare è che la tradizione alto tedesca è la sola a presentare la variante con un riferimento non alle ginocchia bensì a *chinne* e *kynne* ovvero ‘mascella, mento’ (s.v. *AWB: kinni*) da una forma del germanico comune **kinnu-* derivante dalla radice indoeuropea **ĝenu-*, la stessa da cui ha origine proprio il latino *gēna* ‘guancia, gota’ (s.v. Kroonan 2013: 288, Orel 2003: 212). In questo caso gli studiosi ipotizzano, in particolare per il caso del *Bamberg Arzeinbuch*, una confusione tra *genua* e *gena* da parte del traduttore oppure un errore del copista, data la somiglianza grafica tra *chinne* e *chniwe* ‘ginocchia’ (Di Clemente 2009: 89).

Per quando riguarda invece le altre versioni esemplari, di lingua romanza o germanica, appartenenti alla tradizione latina A o B, è regolarmente presente il riferimento alle ginocchia, spesso insieme agli aggettivi qualificativi e numerali collettivi.

3. Conclusioni

L’esempio qui riportato non è certamente l’unico caso di discrepanza presente nelle

versioni in inglese medio della *Capsula Eburnea*, ma è sicuramente tra quelli più interessanti per via delle riflessioni e delle questioni che suscita. Innanzitutto, riguardo alla fonte della confusione, se sia da attribuirsi a un testo modello latino già corrotto che riportava *gena* ‘guance’ invece di *genua* ‘ginocchia’ da cui la traduzione in inglese medio, o se sia invece da attribuirsi ad una errata lettura del traduttore in volgare.

Oltre a ciò, resta estremamente rilevante anche la questione della presenza di questa variazione in tutti e quattro i testimoni della tradizione A di cui solo tre (Sloane 405, Hunter 513, HM64) mostrano evidenti segni di parentela, mentre il quarto (Add. 34111 CE2) differisce in alcuni aspetti risultando più vicino alla tradizione latina. Inoltre, tutti i quattro testimoni riportano *chekes* per poi divergere già dall’aggettivo: *red* in Add. 34111 CE2, che è concorde con la tradizione A, e *rounde* in Sloane 405, Hunter 513, HM64 che è un’ulteriore errata interpretazione ma, anche in questo caso, resta il dubbio su come si sia originata. Sorgono dunque altre domande, in primis su quali siano i punti di collegamento tra i testimoni in inglese medio e se esista un modello latino comune da cui sia stato in qualche modo trasmesso l’errore, ipotesi quest’ultima che però stride con quanto rilevato sulle differenze presenti tra Add. 34111 CE2 e gli altri testimoni.

All’interno di una tradizione manoscritta la presenza di errori e varianti ha un’enorme importanza nella ricostruzione della tradizione stessa; in questo caso specifico l’individuazione della variante *checkes* per *knes* si rivela senza dubbio rilevante, in quanto consente allo stesso tempo di identificare un gruppo a sé stante nella tradizione in inglese medio e di ipotizzare una precedente variazione anche all’interno della tradizione latina, cosa che può aver avuto effetti anche in altre tradizioni in volgare, come dimostrato da quanto si verifica nel caso delle due versioni alto tedesche. Infatti, nel caso di un testo così peculiare, è spesso necessario non limitarsi all’analisi della tradizione della versione di riferimento, ma risultano estremamente utili confronti e paragoni con la tradizione latina e, ove necessario, anche con il testo greco o con la versione araba, fino alle tradizioni volgari coeve. Questa procedura di comparazione e riferimenti può da un lato portare a risultati utili, come è stato qui dimostrato, ma spesso le aspettative possono venire disattese poiché l’assenza di una tradizione ben definita impedisce in alcuni casi il raffronto o lo rende estremamente difficoltoso.

Dunque, un elemento come la variante *checkes* per *knes* all’interno di un testo come la *Capsula eburnea* inglese medio può essere considerato sotto un duplice punto di vista: da un lato consente di individuare discrepanze tra i testimoni ed evidenziarne aspetti peculiari, dall’altro rende alquanto complesso e non sempre possibile fornire una spiegazione facilmente verificabile e sicura su quali siano state le modalità di origine dell’elemento in questione e la sua trasmissione all’interno della tradizione.

Sonia Colafrancesco

Università degli Studi 'Gabriele d'Annunzio' Chieti-Pescara

Bibliografia

- AWB* = *Althochdeutsches Wörterbuch*. Auf Grund der von Elias v. Steinmeyer hinterlassenen Sammlungen im Auftrag der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Bearbeitet und herausgegeben von Elisabeth Karg-Gasterstädt und Theodor Frings. Leipzig 1952-2015, http://awb.saw-leipzig.de/cgi/WBNetz/wbgui_py?sigle=AWB.
- Baader, Gerhard, 1984, *Early Medieval Latin Adaptations of Byzantine Medicine in Western Europe*, «Dumbarton Oaks Papers» (Symposium on Byzantine Medicine) 38, pp. 251-259.
- Benati, Chiara, 2013, *The Ever-Lasting Rules of Death? The Reception and Adaptation of the Pseudo-Hippocratic Capsula Eburnea in German Medical Literature*, «Brathair» 13/1, pp. 5-18.
- Colafrancesco, Sonia, 2019, *Terminologia medica nei Signa mortis per Hyppocratem (ms. London, British Library, Sloane 405)*, «AION: annali sezione germanica: nuova serie» 29/1, pp. 131-160.
- Di Clemente, Valeria, 2009, *Testi medico-farmaceutici tedeschi nell'XI e XII secolo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Di Clemente, Valeria, 2011, *Vicende della letteratura medico-prognostica pseudoippocratea nell'Europa medievale: la cosiddetta Capsula Eburnea (Analogium Hippocratis, Liber Veritatis Hippocratis, Secreta Hippocratis, Secreta Democriti) e la sua ricezione in area alto-tedesca (XI/XII-XV sec.)*, «Itinerari. Quaderni di studi di etica e politica» 2, pp. 49-74.
- Di Clemente, Valeria, 2014, *La ricezione della 'Capsula Eburnea' in bassotedesco medio*, «Filologia Germanica» 6, pp. 67-89.
- Di Clemente, Valeria, 2017, *Dit siin .24. Tekenr der doot die Ypocras met hem dede grauen e la ricezione della 'Capsula Eburnea' in nederlandese medio*, «Filologia Germanica» 9, pp. 19-43.
- Ferrato, Pietro (a cura di), 1866, *Pronostichi d'Ippocrate volgarizzati nel buon secolo della lingua e non mai fin qui stampati*, Bologna, Gaetano Romagnoli (Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XVII, in Appendice alla Collezione di opere inedite o rare, 67).
- GDLI: Grande Dizionario della Lingua Italiana*, ristampa 1966-2002; appendici 2004 e 2009; indici degli autori 2004, Torino, UTET, disponibile online dal 2019 a opera di UTET Grandi Opere – Accademia della Crusca, <http://www.gdli.it/>.
- Hunt, Tony, 1990, *Popular Medicine in Thirteenth-century England. Introduction and Text*, Cambridge, D. S. Brewer.
- Hunt, Tony (ed.), 2014, *An Anglo-Norman Medical Compendium (Cambridge, Trinity College Ms O.2.5 (1109))*, Oxford, Anglo-Norman Text Society (Plain Texts Series, 18).
- Kibre, Pearl, 1978, *Hippocrates Latinus: Repertorium of Hippocratic Writings in the Latin Middle Ages*, «Traditio» 34, pp. 193-226.
- Kroonen, Guus, 2013, *Etymological Dictionary of Proto-Germanic*, Leiden-Boston, Brill.
- Kuhne Brabant, Rosa, 1989a, *El Kitab al-dury, prototipo árabe de la 'Capsula Eburnea' y representante más genuino de la tradición de los 'Secreta Hippocratis' (I)*, «Al-qantara: Revista de estudios árabes» 10/1, pp. 3-20.
- Kuhne Brabant, Rosa, 1989b, *El Kitab al-dury, prototipo árabe de la 'Capsula Eburnea' y representante más genuino de la tradición de los 'Secreta Hippocratis' (II)*, «Al-qantara: Revista de estudios árabes» 10/2, pp. 299-238.
- Kuhne Brabant, Rosa, 1990, *El Kitab al-dury, prototipo árabe de la 'Capsula Eburnea' y representante más genuino de la tradición de los 'Secreta Hippocratis' (III)*, «Al-qantara: Revi-

- sta de estudios árabes» 11/1, pp. 3-58.
- LSJ* = Liddel, Henry G. – Scott, Robert, 1940, *A Greek-English Lexicon*. Revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones, with the assistance of Roderick McKenzie, 2 voll., Oxford, Clarendon Press.
- LTL* = *Lexicon totius Latinitatis*, a cura di Egidio Forcellini *et al.* 4 voll., Padova, Typis Seminariorum, quarta edizione, 1864-1926 (ristampa 1940).
- McDonald, Glenda C., 2009, *Concepts and treatments of phrenitis in ancient medicine*. Unpublished doctoral dissertation, University of Newcastle upon Tyne.
- MED* = *Middle English Dictionary*, ed. Robert E. Lewis, *et al.*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1952-2001. Online edition in *Middle English Compendium*, ed. Frances McSparran, *et al.*, Ann Arbor, University of Michigan Library, 2000-2018, <http://quod.lib.umich.edu/m/middle-english-dictionary/>
- Muschel, Jesaja, 1932, *Die pseudohippokratische Todesprognostik und die Capsula eburnea in hebräischer Überlieferung*, «Sudhoffs Archiv für Geschichte der Medizin» 25/1, pp. 43-60.
- Nutton, Vivian, 1970, *Prognostica Galieni*, «Medical History» 14/1, pp. 96-100.
- Orel, Vladimir E., 2003, *A Handbook of Germanic Etymology*, Leiden-Boston, Brill.
- Paxton, Frederick S., 1993, *Signa Mortifera: Death and Prognostication in Early Medieval Monastic Medicine*, «Bulletin Of The History Of Medicine» 67/4, pp. 631-650.
- Pensado Figueiras, Jesús, 2012, *El código Zabálburu de medicina medieval: edición crítica y estudio de Fuentes*. Tesis de doctorado, Univesidade de La Coruña.
- Pribsch, Robert, 1915, *Deutsche Prosafragmente des XII Jahrhunderts. I. Bruckstücke der sog. Züricher Arzneibuchs vermischt mit anderen medicinischen Traktaten*, «The Modern Language Review» 10/2, pp. 203-221.
- Robbins, Rossell Hope, 1970, *Signs of Death in Middle English*, «Mediaeval studies» 32, pp. 282-298.
- Strohmaier, Gotthard, 1993, *La ricezione e la tradizione: la medicina nel mondo bizantino e arabo*, in M.D. Grmek (a cura di) *Storia del pensiero medico occidentale*, vol. I *Antichità e Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, pp. 167-215.
- Sudhoff, Karl, 1916, *Die pseudohippokratische Krankheitsprognostik nach dem Auftreten von Hautausschlägen "Secreta Hippocratis" oder "Capsula eburnea" bennant*, «Archiv für Geschichte der Medizin» 9, pp. 79-116.
- Young, John – Aitken, P. Henderson, 1908, *A Catalogue of the Manuscripts in the Library of The Hunterian Museum in The University of Glasgow*, Glasgow, James MacLehose and Sons.

Una «riconsiderazione» del *San Benedetto e la Regula* del Museo Civico d'Arte di Modena

ABSTRACT: La scultura rappresentante San Benedetto e la *Regula* conservata nel Museo Civico d'Arte di Modena non ha goduto di fortuna critica. Il contributo intende rivalutare la statua attraverso una rilettura formale nel contesto della cultura figurativa della Valle del Po successiva a Nicolò e nel contesto di una riflessione attorno ai tempi delle botteghe postnicoliane tra novità del maestro e innovazioni plastiche protogotiche di area francese. Un inedito confronto formale del San Benedetto e la *Regula* offre infine lo spunto per una nuova ipotesi cronologica di un altro pezzo che ha goduto di grande considerazione critica da circa un secolo.

ABSTRACT: The sculpture depicting Saint Benedict and the *Regula* kept in the Modena's Museo Civico d'Arte did not enjoy critical fortune. The essay intends to re-evaluate the statue through a formal reinterpretation in the context of the figurative culture of the Po Valley after Nicolò and in the context of a reflection around the times of post-Nicolò workshops between novelty of the master and protogothic plastic innovations of French area. A new formal comparison of the San Benedetto and the *Regula* finally offers the starting point for a new chronological hypothesis of another piece that has enjoyed great critical consideration for about a century.

PAROLE-CHIAVE: Nicolò, scultura del XII secolo, Modena, Wiligelmo, San Benedetto, statue-colonna
KEYWORDS: Nicolò, 12th century sculpture, Modena, Wiligelmo, Saint-Benedict, column statues

A tutti gli studiosi è capitato, o capiterà prima o poi, di imbattersi in contributi il cui *iter* argomentativo porta inesorabilmente dall'opera o dal problema su cui si era concentrata l'attenzione verso altri brani più o meno strettamente collegati al *focus* iniziale. È inevitabile di conseguenza che queste ultime emergenze, soprattutto per ragioni banalmente editoriali, non possano avere uguale spazio e si ricorra quindi a formule retoriche che invitano a uno studio successivo, che sollecitano altri studiosi all'approfondimento, che dichiarano la necessità di una futura, auspicabile, rivalutazione. Sappiamo bene che nella stragrande maggioranza dei casi, tuttavia, per motivi diversi che sarebbe pleonastico ricordare, questo non avviene o avviene solo in parte. È mio proposito in questa occasione ripartire invece da un saggio che Saverio Lomartire ha dedicato al capitello posto su una colonna collocata di fronte alla facciata dell'abbazia di San Pietro di Modena, per proporre una riflessione su una "statua" (cfr. **Figure 1-2**), pure di ambito medievale proveniente dallo stesso edificio, che merita come suggerito a suo tempo dallo stesso studioso *una riconsiderazione* (Lomartire 2008b: 110).

Ora, non c'è davvero bisogno di ricordare o sottolineare quanto sia importante e intricato il dibattito critico, ormai spalmato su tre secoli, che coinvolge la cattedrale di Modena, il suo architetto Lanfranco, Wiligelmo e la bottega di scultori che a lui facevano capo.¹

Il contributo di Lomartire, sopra ricordato, non riguarda però uno dei protagonisti del cantiere modenese, ma un'altra figura di primo piano nel panorama del romanico non solo padano. Il titolo dell'articolo è esplicito *Nicolò (non dell'Arca) a Modena* e ha avuto il merito non solo di far conoscere agli studiosi una scultura medievale di fatto inedita, ma soprattutto quello di riaprire la questione della possibile attività di Nicolò a Modena oltre che negli altri cantieri dell'Italia settentrionale.² Fatte salve alcune recenti proposte cronologiche che allungano l'attività diretta di Nicolò alla metà degli anni Sessanta del XII secolo – proposte irricevibili in ragione di argomentazioni francamente inaccettabili sul piano metodologico –,³ gli studiosi sono giunti a inquadrare i cantieri nicoliani gene-

¹ Non può essere questa la sede per un ragguaglio critico che risulterebbe inevitabilmente impreciso e incompleto. Punti di partenza bibliografici sono ora Calzona–Milanesi (2016: 77-84) e Lomartire (2016: 120-124, anche per le altre fabbriche mediopadane) da integrare con i successivi Benassi (2017), Franzoni (2017), Quintavalle (2018: 17-25) per una panoramica generale dei numerosi contributi dello studioso su Modena in relazione a Matilde di Canossa e alla cosiddetta Riforma gregoriana; Klein (2018) per il rapporto Chiesa / Comune; Silvestri (2017), Fiorini (2019).

² Per gli stessi motivi espressi nella nota precedente, posso qui fornire solo i riferimenti bibliografici più aggiornati da cui ricavare la densa bibliografia precedente: per un quadro esaustivo in primo luogo Lomartire (2013), da aggiornare con Calzona (2015) per Piacenza, Milanesi (2015) per i rapporti tra Königsutter e i cantieri padani, Trevisan (2016) per l'area veneta, Boscolo Marchi (2016) e Carbonara (2021) per Ferrara.

³ Spiro (2014) ammette esplicitamente la possibilità di utilizzare come elemento di datazione anche solo il dato iconografico-iconologico laddove quello stilistico-formale sia debole o vago e quello documen-

ralmente tra il terzo e la fine del quinto decennio del secolo, tra gli esordi piacentini in Sant'Eufemia e cattedrale fino alle fabbriche finali di Ferrara e Verona. Nella fattispecie, per il capitello di San Pietro viene proposta da Lomartire una cronologia al 1135 circa, innescando una serie di riflessioni connesse in primo luogo alla sua possibile collaborazione anche sul cantiere del duomo modenese, con ricadute immediate sulle sue fasi conclusive e sui riflessi nella produzione plastica reggiano / modenese con riferimento al telamone di Portile conservato in Galleria Estense e al ricomposto ambone della pieve di Carpi.

Concentriamo dunque ora l'attenzione sulla statua-colonna del Museo Civico al fine non solo di cercare di precisare meglio la cronologia del pezzo attraverso l'analisi formale, ma anche di verificare il contesto in cui poterla collocare.

L'opera, di non enormi dimensioni (cm 84 × 23 × 33), è il segmento di un originale blocco di pietra da cui sono state ricavate una colonna e, materialmente connessa, una figura stante tonsurata con cocolla e cappuccio abbassato sulla nuca; issata su una mensola fitomorfa, tale figura impugna con la mano destra il bastone abbaziale poggiante a terra e con la sinistra regge un *rotulus* che giunge all'altezza delle caviglie. Se le ampie maniche cadono lateralmente alla cocolla contribuendo a slanciare la tozza figura, pur tenendo conto dello stato di conservazione non perfetto, scarsa attenzione sembra essere stata prestata al panneggio, ma anche ai piedi e soprattutto al volto, con la barba resa solo graficamente da larghi solchi, capelli scolpiti a ciocche molto grandi e padiglioni auricolari la cui volumetria è ottenuta da colpi di trapano sovrapposti. Dal momento che il *rotulus* riporta le prime parole del prologo della *Regula Sancti Benedicti* («AUSCUL / TA O FILI / PRECEP / TA MA / GISTRI / ET IN / CLINA / AUREM») e ci troviamo in un contesto benedettino, è del tutto condivisibile l'iconografia tradizionalmente proposta, quella cioè della figura di San Benedetto o quanto meno di un monaco benedettino.

La scultura è di fatto rientrata nel circuito critico in occasione di una esposizione del 2008 organizzata a San Benedetto Po nell'ambito delle celebrazioni per il millenario del complesso polironiano. La compilatrice della scheda nel catalogo,⁴ seppur «con datazione oscillante» (Lomartire 2008b: 105, nota 37), sembra accettare la cronologia proposta nel 1965 da Augusta Ghidiglia Quintavalle (1965: 8-9, 47), cronologia reiterata nella didascalia della scultura pubblicata in un contributo del 1984 di Paolo Golinelli e Giovanni Spinelli (1984: 14, didascalia fig. 4): la vicenda critica, sorprendentemente, è limitata a questo.

Come noto, il monastero di San Pietro di Modena è stato completamente ricostruito alla fine del XV secolo, con ulteriori modifiche in seguito;⁵ di conseguenza nulla di si-

tario-epigrafico assente.

⁴ Vaccaro (2008: 95), sulla scorta di Lomartire (2006), insiste sulla vicinanza dei caratteri epigrafici del *rotulus* a quelli della celebre lastra dedicatoria-celebrativa posta sull'abside della cattedrale.

⁵ Cfr. Almeno Corradini (2006) e Vandelli (2017).

gnificativo si è conservato della *facies* medievale, fatta eccezione appunto per il capitello posto davanti alla facciata (cfr. **Figura 3**) e il *San Benedetto* del Museo Civico d'Arte. Le due sculture, fino ai contributi del 2008, hanno una vicenda critica di fatto sovrapponibile fondata sull'ipotesi propugnata da Ghidiglia Quintavalle di una ricostruzione a partire dal 1206 della chiesa fondata alla fine del X secolo. Ecco dunque che i due pezzi medievali finora noti collegabili al San Pietro sono stati datati da una parte ad epoca ottoniana (Vedriani 1666-1667: II, 633; Soli 1922: 154-155), dall'altra al principio del XIII secolo⁶ e solo Lomartire⁷ ha proposto il nome di Nicolò come scultore per il capitello con animali angolari, suggerendo invece per il *San Benedetto* una cronologia che deve essere arretrata al XII secolo. Ghidiglia Quintavalle, in particolare per la scultura del Museo Civico d'Arte, scriveva di un suo ritrovamento anteriore al 1965; in realtà abbiamo un riferimento molto più preciso grazie a Carlo Malmusi, direttore dal 1829 dell'allora Museo Lapidario Estense, il quale nell'*Annuario Storico Modenese* del 1851 riferisce quanto segue:

V'è ancora da osservare nel mezzo dell'istesso claustro ove sta il fonte, una statuina in marmo che rappresenta S. Benedetto in piedi, con pastorale nella destra, e con un cartello spiegato nella manca mano, entrovi le parole «Auscolta o fili praecepta magistri et inclina aurem». Sta il santo appoggiato ad un rocchio di colonna con base gotica, come di gotico stile è tutta la figura, ritrovata negli scavi per le fondamenta della vicina fabbrica de' RR. Pionnieri nell'anno 1825. Apparteneva essa forse alla vecchia chiesa di S. Pietro edificata da Prete Stefano, e così vi appartenevano io penso gli altri marmi, e i rocchi di colonne scanalate rinvenuti in quegli scavi all'epoca suddetta.⁸

Invito all'attenzione sulla scelta delle parole perché occorre contestualizzare lo scritto alla metà del XIX secolo, quando per "gotico" non dobbiamo intendere lo stile che si afferma in Europa dal XII secolo, ma dobbiamo ovviamente ritenere l'aggettivo come sinonimo di "medievale" nel senso deterioro del termine, riferibile cioè alla decadenza della *koiné* greco-classica spazzata via, appunto, dai Goti. Prova ne sia che Malmusi ipotizza che il pezzo risalga all'epoca di fondazione della chiesa di San Pietro, la fine del X secolo, ovvero in uno dei "secoli bui" per antonomasia in particolare nella cultura erudita / accademica del primo Ottocento.

Lomartire (Lomartire 2008b: 110), come abbiamo già ricordato, ha giustamente collocato l'opera nel contesto della cultura figurativa di Nicolò inserendola nel solco delle statue-colonna di Ferrara e Verona (cfr. **Figure 4-5**) le cui novità si riverberano in quelle

⁶ Cfr. Ghidiglia Quintavalle (1966²: 9, 37) e Golinelli-Spinelli (1984: 14, didascalia fig. 4 per il *San Benedetto*; 15, didascalia fig. 5 per il capitello).

⁷ Lomartire (2008b: 105 e 110, in particolare per il *San Benedetto*).

⁸ Cfr. Malmusi (1851: 121). Ricaviamo dallo stesso Malmusi che dello Stabilimento de' Pionnieri fu avviata la costruzione quasi a ridosso della chiesa nel 1822.

del Museo Nazionale di Ravenna⁹ (cfr. **Figura 6**) ma, aggiungerei, anche in quelle del Museo Diocesano di Ancona¹⁰ (cfr. **Figura 7**), nella scultura conservata al Metropolitan Museum di New York¹¹ (cfr. **Figura 8**) finita nelle collezioni americane al principio del XX secolo proveniente dalla collezione Bardini e anche, sebbene in modo meno puntuale, in quelle dell'abbazia di Sant'Ellero di Galeata (Forlì-Cesena; Castelnuovo-Tedesco 2010), divise tra lo stesso MET e il museo locale. Concordo pienamente con tale proposta: credo anch'io che la cultura di riferimento sia quella di Nicolò e, con una differenza che ormai rischia forse di essere solo terminologica, Lorenza Cochetti Pratesi (1973)¹² avrebbe probabilmente parlato di prodromi della "Scuola di Piacenza", con un virtuale rovesciamento di prospettiva che emergerà meglio tra poco.

Ma abbiamo elementi validi per precisare meglio la cronologia del pezzo? A mio avviso la statua di *San Benedetto e la Regula* è confrontabile con il telamone di Portile (cfr. **Figura 9**) in modo puntuale. La generale scarsa ricerca mimetica accompagna non solo una comune morfologia nella mascella larga e squadrata e nello stesso panneggio grafico, ma si unisce anche a una quasi congruente resa stilistica di alcuni significativi particolari: la medesima barba non volumetrica suggerita da profonde incisioni, le medesime orecchie, la stessa bocca caratterizzata da labbra sottilissime e da due colpi di trapano poco profondi ai margini, infine, l'uguale rapporto tra le arcate sopraccigliari e le palpebre sottostanti.

Ora, se attribuiamo allo stesso maestro le due sculture, apparentemente sembra che davanti a noi la strada possa intraprendere una decisa discesa. Infatti il telamone di Portile è un oggetto dalla notevole fortuna critica: pubblicato dal Pallucchini negli anni Trenta del Novecento,¹³ è stato una sorta di rappresentante privilegiato della plastica mediopadana in occasione di molte esposizioni nazionali e internazionali a partire da quella di Parigi del 1952 (*Tresors d'art du Moyen Age en Italie 1952*: scheda 82) passando da quella di Barcellona del 1961 (Serra 1961) fino a quelle di Parma (Calzona 1983; Babboni 2006) e

⁹ Cfr. Rizzardi (1993: 474-475) da completare almeno con Vescovi (2006).

¹⁰ Porter (1925: 78) data le sculture al 1170 circa come quelle di Ravenna; Quintavalle (2002: 126-127) riferisce le sculture direttamente a Nicolò e alla sua più stretta bottega; Piva (2012: 22), che dubitativamente ipotizza una provenienza da San Gabriele, ritiene troppo anticipata la cronologia di Porter perché ritiene le tre «statuette/colonna» strettamente collegate a soluzioni protogotiche francesi e dell'Italia del Nord.

¹¹ Cfr. Souldanian (2010), anche per la bibliografia precedente.

¹² Che riprende il titolo della prima parte del volume del maestro De Francovich (1952); molto interessante Tranchina (2017) per illuminare la cultura dell'uno, la formazione dell'altra e il loro rapporto accademico. De Francovich (1952) è per molti versi ancora oggi attuale, anche se è forse opportuno controbilanciare con il lungo intervento di risposta articolato in Jullian (1958a), Jullian (1958b) e Jullian (1960). Per un recente inquadramento storiografico sulla "Scuola di Piacenza", cfr. Tigler (2018).

¹³ Cfr. Pallucchini (1936: 301), poco dopo ripreso da De Francovich (1940: 274).

Mantova,¹⁴ senza contare i numerosi contributi nei quali il pezzo oggi alla Galleria Estense è stato citato o semplicemente evocato.¹⁵ Al di là della notorietà, gli studiosi si sono sostanzialmente trovati concordi per una datazione ai primissimi decenni del XII secolo, evocando la cultura wiligelmica in senso lato e attribuendo al pezzo un ruolo di cerniera, di fatto, con quella nicoliana. Si dovrebbe arguire dunque che anche il *San Benedetto* proveniente dal complesso del San Pietro di Modena ne condivida la medesima cultura figurativa e naturalmente la stessa cronologia.

Mi pare tuttavia che da una puntualizzazione sulle statue-colonna di Ancona e Ravenna di Arturo Carlo Quintavalle (2002: 127) si debbano desumere alcune decisive considerazioni: osservando la scultura del Museo Civico d'Arte, ci si accorge facilmente che si tratta di una statua-colonna nel senso letterale del termine come quelle, appunto, di Ancona e Ravenna (cfr. **Figure 6, 7, 10**). La struttura, contrariamente a quanto si è continuato a scrivere, non trova riscontro congruente nei portali nicoliani a Verona o Ferrara (**Figure 4-5**), dove le figure mirabilmente costruite negli strombi sono tecnicamente figure angolari, ricavate sullo spigolo di pilastri che si alternano a piccole colonne.

Se la datazione del *San Benedetto* che ricaviamo dal confronto con il telamone di Portile induce a una datazione alta ai primissimi decenni del XII secolo, di fatto pressoché parallela a Wiligelmo, si apre davanti ai nostri occhi in modo palese un problema di modelli, e quindi di cronologie, relativo alla statua-colonna (fusto di colonna + figura), perché il pezzo modenese rischierebbe di anticipare le novità dei cantieri protogotici che si concentrano nell'Île-de-France tra il quarto e il quinto decennio del XII secolo. Penso ovviamente *in primis* alle soluzioni adottate a Saint-Denis (le statue del 1135-1140 della facciata ovest distrutte nel 1770 e quelle del chiostro, non quelle del Portail des Valois, ora databile con certezza al 1170 circa),¹⁶ al Portail Royal di Chartres (1140 ca.), alla collegiale di Notre-Dame di Étampes (1140-1150 ca.), nella priorale di Saint-Loup-de-Naud (1140-1145), ai portali un poco successivi di Provins (Saint-Thibault e Saint-Ayoul), al portale sud della cattedrale di Saint-Julien a Le Mans (1145-1150), a Notre-Dame de Corbeil (adesso retrodatato al 1150), al chiostro di Saint-Maur-des-Fossés (1140-1145)

¹⁴ Calzona (1991); Lomartire (2008a) cui si rimanda per il dibattito critico più aggiornato.

¹⁵ Salvini (1956: 178); Salvini (1966: 143); Cochetti Pratesi (1972: 332); Cochetti Pratesi (1973: 26-28); Cochetti Pratesi (1974: 17, 137); Cochetti Pratesi (1975); Cochetti Pratesi (1984: 614-615). Esempiarmente, Senra (2010: 156) pubblica la foto del telamone di Portile come possibile modello per alcune sculture del transetto dell'abbazia del monastero di San Domingo de Silos, ma non fornisce ulteriori riferimenti.

¹⁶ Plagnieux (2018), in modo conciso, ma molto efficace, riassume i termini critici della questione sull'origine dei portali con statue-colonna e al contempo respinge la tesi di Alain Erlande-Brandenburg relativa a una cronologia del Portail des Valois coeva ai portali della facciata occidentale di Saint-Denis. Da ultimo, Moulin (2020: 363) proponendo per il massiccio occidentale di Saint-Denis una data immediatamente successiva al 1130, anticipa le statue-colonna al 1132-1133. Francamente non credo che i termini della questione cambino di molto.

e ovviamente alla Porte Sainte-Anne della cattedrale parigina, un *ensemble* di pezzi ora plausibilmente riferita ai tempi del vescovo Thibault (1143-1158) reimpiegati nel cantiere duecentesco. Mi sono preso la libertà di dilungarmi su questi cantieri e il loro apparato plastico, protagonisti di una recente e importante esposizione parigina, perché in Francia, prima del 1135-40, non esistono statue-colonna.¹⁷

Davvero se, chiamiamolo così, il Maestro di Portile è l'autore del *San Benedetto e la Regula* del Museo Civico d'Arte, possiamo ragionevolmente pensare a una statua-colonna inventata per il complesso di San Pietro di Modena prima o anche solo contemporanea, ma occorre forzare consapevolmente il dato, di Saint-Denis? Anzi, se nemmeno Nicolò ai tempi dei cantieri di Verona e Ferrara costruisce figure su colonna, ma inventa figure angolari, mi pare se non altro prudente ipotizzare che le statue-colonna (ribadisco, fusto di colonna + figura) debbano perlomeno essere, ammettiamo pure di poco, successive a questi due cantieri, in una fase in cui le novità di Saint-Denis avevano avuto il tempo di essere assimilate non solo ovviamente nell'Île-de-France, ma anche al di fuori dei domini reali francesi.

La prima conseguenza logica di tale riflessione è che il Maestro di Portile non può datarsi ai primi decenni del secolo, ma deve scalare in avanti, diciamo, prudenzialmente, fino al 1150-1160. Gli elementi vagamente nicoliani del telamone di Portile non sono allora dei presupposti stilistici come aveva avanzato a suo tempo Lorenza Cochetti Pratesi¹⁸ – ecco il rovesciamento di prospettiva cui ho accennato sopra – ma vale quello che Lomartire ha scritto giustamente per il *San Benedetto* – «sebbene i caratteri stilistici non richiamino immediatamente in modo indiscutibile il linguaggio nicoliano» (Lomartire 2008b: 110) – pertanto la cultura figurativa è quella. Quella stessa cultura figurativa quindi che ritorna nei pezzi di Ravenna ed Ancona come unanimemente, seppur con declinazioni diverse e conseguenti differenti cronologie, viene evocata. Non intendo con questo affermare che siano appannaggio del Maestro di Portile i pezzi ravennati od anconetani, ma non è nemmeno mia intenzione ricorrere strumentalmente al concetto tanto valido quanto troppo scivoloso di *atelier* / bottega avendo in mente sempre le ancora validissime, ma oggi poco attuali riflessioni di Giovanni Previtali (1985);¹⁹ rimando a più approfondite

¹⁷ Berné-Plagnieux (2018) cui rimando per i singoli monumenti e la immensa bibliografia tra cui segnalo Hamann McLean (1959) e Grodecki (1959), per aver posto seppur dialetticamente i termini della questione sul versante dei modelli, e Beaulieu (1984) sul versante iconografico. D'altra parte, già Pressouyre (1970: 142-143) aveva marcato in modo impeccabile la differenza tra le statue-colonna francesi e quelle di Nicolò definite piuttosto «statues-ressauts, disposées sur l'arête abattue des angles de la maçonnerie».

¹⁸ Cochetti Pratesi (1973: 22-28, in particolare 26) in riferimento a Portile e Quarantoli: «Le innegabili affinità tra i telamoni ferraresi e quelli piacentini non vanno quindi intese come conferma dell'inquadramento di questi ultimi in ambito niccoliano o postniccoliano, sibbene della loro aderenza alla precedente tradizione emiliana».

¹⁹ Circa la montagna sempre troppo impervia che lo storico dell'arte deve scalare per delineare la

analisi per un miglior inquadramento stilistico il *corpus* di statue-colonne di area adriatica anche se ammetto che almeno una scultura del Museo Diocesano di Ancona, quella del re-profeta Davide²⁰ (cfr. **Figura 10**), sospetto possa avere più di un punto di tangenza formale con il *San Benedetto* di Modena e quindi con il Maestro di Portile.

Credo sia il caso, in merito a problemi di natura formale, di aprire una parentesi relativa a un *corpus* di sculture medievali conservate nella chiesa di Santa Maria ad Nives di Quarantoli, importante pieve sulla direttrice per Mantova, nel medioevo in diocesi di Reggio Emilia, oggi in diocesi e provincia di Modena.²¹ La chiesa è il frutto di un invasivo recupero in stile anelato dal parroco don Alberto Fedozzi nella prima metà del XX secolo. Non è questa l'occasione per riflessioni di natura architettonica, e nemmeno per affondi sulla lastra d'altare datata 1114 o sui curiosi capitelli di inizio XIII secolo che sono stati inglobati nell'edificio attuale con l'espansione della chiesa verso est attraverso l'invenzione di un deambulatorio (Garuti 1992; Garuti 1996). Ciò che interessa qui è il pulpito (cfr. **Figura 11**), anch'esso invenzione novecentesca nella sua conformazione, e in particolare, lasciando *a latere* i *Simboli degli Evangelisti* di ambito wiligelmico, i due telamoni (cfr. **Figure 12-13**) che reggono il lato dell'ambone verso la navata. Cochetti Pratesi, sulla scorta di Roberto Salvini, pone sullo stesso piano il telamone di Portile e quelli di Quarantoli non tanto in termini di identità di mano quanto di comune derivazione da «tendenze affermatesi nel cantiere della cattedrale di Modena agli inizi del terzo decennio del secolo».²²

Occorre dire, a onor del vero, che i dubbi sulla antichità dei pezzi di Quarantoli hanno turbato i pensieri di molti studiosi di scultura mediopadana emiliana e se a partire dagli anni Ottanta del XX secolo il telamone di sinistra ha suscitato sempre più perplessità, più fiducia si è accordata a quello di destra, quello, non casualmente, da un punto di visto tipologico più vicino a quello di Portile.

Credo che Vilmo Cappelletti, pur affermando il contrario tra mille cautele, abbia messo sul piatto un numero sufficiente di elementi per propendere verso una loro estraneità dal

morfologia di una bottega e le diverse mani che la compongono. Seppur con la necessaria cautela dovuta al fatto che il confronto si basa unicamente sulla fotografia di due pezzi ora non più rintracciabili, segnalo due frammenti di telamoni un tempo murati su Ca de' Ghedini ad Amola, nel primo Appennino bolognese, su cui da ultimo Medica (20042: pagina 126-129 e relative indicazioni bibliografiche). Poiché a me pare possano ascrivere allo stesso atelier del Maestro di Portile, si sta configurando un primo corpus di pezzi che credo potrà ulteriormente ampliarsi in futuro con ricerche mirate di ambito latamente adriatico.

²⁰ Come si ricava dal cartiglio «ME / MEN / TO / DNE / DA / VID / ET / OMS / MANS / E» che si scioglie come il primo versetto del Salmo 132, il cosiddetto *Canticum ascensionum*: «Memento, Domine, David et omnis mansuetudinis eius».

²¹ Su Quarantoli nel medioevo cfr. Andreolli-Frison (1992), da completare con alcuni saggi in Andreolli-Chiarotti (2016), in particolare Calzolari (2016) e anche, per un esauriente quadro storiografico, Calzolari (2018: 45-60).

²² Cfr. Cochetti Pratesi (1973: 26 e nota 29).

contesto originario.²³ Per esempio egli stesso ricorda che le due statue non sono comprese «nei brevi elenchi delle sculture riscontrate in Pieve redatti nel 1874 e nel 1899, e che non sono nominate da studiosi diligenti ed attenti che scrivevano nel 1900 e nel 1915-17, data quest'ultima che precede soltanto di una decina di anni il loro assemblaggio nel pulpito» (Cappi 1996: 155). Questi «studiosi diligenti ed attenti» sono Vincenzo Maestri e Arthur Kingsley Porter. Non nego che ci possano essere stati dei telamoni,²⁴ ma quelli attuali sono persuaso che risalgano alla prima metà del Novecento e devono essere espunti dalla scultura medievale per essere inseriti nel “medievalismo figurativo”; se vi è somiglianza con quello di Portile è perché, forse, l'unico telamone intero visibile nel Modenese che potesse fungere da modello era quello della Galleria Estense, secondo una prassi per nulla rara nell'Emilia dei restauri in stile tra Ottocento e Novecento da Piacenza a Bologna.

Torniamo, per avviarci alla conclusione, al *San Benedetto e la Regula*. Al di là del fatto che al momento non abbiamo elementi per poter anche solo ipotizzare la collocazione originaria del pezzo – sulla scorta delle statue-colonna francesi, si pensi alla stessa Saint-Denis o Saint-Maur-des-Fossés, ci sono uguali *chances* che la statua facesse parte di un portale o fosse posta in un chiostro –, mi sono chiesto quale possa essere la ragione, in un contesto monastico benedettino, di rappresentare il santo fondatore dell'*Ordo* e di incidere su un cartiglio, con una “scrittura esposta”, le prime parole del *prologus* della *Regula* che tutti i monaci ovviamente sapevano a memoria. Mi sono interrogato dunque sulla possibilità di individuare un momento storico plausibile nel quale la natura cenobitica del luogo doveva essere in qualche modo ribadita o rafforzata. Se come abbiamo visto, per ragioni formali, il principio del XIII secolo non è più un dato temporale valido, decade automaticamente anche l'ipotesi di vedere nella data 1231 un riferimento storico importante (Vaccaro 2008). Ma ripartiamo proprio da tale data e chiediamoci in quale fase storica del monastero modenese deve essere inserita.²⁵ Occorre fare un passo indietro di circa ottant'anni e catapultare l'attenzione al tempo del papato di Eugenio III.²⁶

²³ Cfr. Cappi (1954); Cappi (1992) e soprattutto Cappi (1996: 154-155; 162). Lo studioso ricorda le posizioni di Salvini (1956: 178) in relazione ai modi borgognoni per Quarantoli e al telamone di Portile considerato del cosiddetto Maestro di Artù, ma anche l'ipotesi di Pagella (1994) secondo cui i modi sono invece nicoliani.

²⁴ Lo stesso Cappi riproduce la tavola X di Maestri (1900) in cui sono disegnati con la consueta attenzione sette pezzi, di cui sei facilmente individuabili nella pieve di Quarantoli: due capitelli binati di XIII secolo, i due pilastri compositi che reggono la mensa d'altare, il simbolo di san Marco evangelista e quello di san Luca; il settimo è la parte inferiore di un telamone frammentario, scrive Maestri, «trovato a Magreta», una località del Modenese nel comune di Formigine. Mi pare gli ingredienti per l'invenzione di un *patchwork* venticinque anni dopo ci siano tutti.

²⁵ Per le vicende storiche del complesso abbaziale modenese, in particolare per i secoli medievali, rimando a Golinelli-Spinelli (1984); *Il Millenario di S. Pietro di Modena* (1985), ma anche ai contributi di taglio più diplomatico di Carreri (1903), da aggiornare con Trenti (2004) e Cerami (2008).

²⁶ Cfr. Fonnesberg-Schmidt-Jotishky (2018), per un quadro generale aggiornato sugli anni di un papa solo recentemente rientrato nei radar del dibattito storiografico.

In quegli anni la storia modenese fu caratterizzata da una fase violentissima nello scontro decennale tra Modena e la potente abbazia di San Silvestro della vicina Nonantola. Non importa qui ricostruire tale scontro;²⁷ ciò che importa è che, estenuato da questa situazione divenuta inaccettabile, il papa stesso con una bolla del 7 luglio 1148 sospese le prerogative episcopali al presule di Modena Ribaldo²⁸ e la situazione perdurò fino al 1159, data in cui ricompare un vescovo, il bolognese Enrico. Modena per undici anni non è più sede vescovile e i suoi beni e le sue prerogative sono ridistribuite tra le diocesi contermini. Ed è a seguito di tale provvedimento eccezionale che la storia del monastero di San Pietro scarta in modo imprevisto perché il cenobio era direttamente dipendente dal vescovo, nell'alveo di una tradizione diffusasi negli anni a cavallo del Mille nella *Lombardia* centrale, quando furono istituiti nuovi cenobi direttamente dipendenti da singoli episcopati e generalmente ubicati ai margini esterni delle mura urbane.²⁹ Tra questi anche il monastero di San Pietro a Modena. In particolare l'atto di fondazione del cenobio risale al 996, con il quale il vescovo Giovanni da Parma stabilì che fosse impiantato su un lotto occupato precedentemente dalla chiesa fondata pochi anni prima dal presbitero Stefano, lo stesso cui fa riferimento Carlo Malmusi nel 1851 per la scultura "gotica" di *San Benedetto*. Poiché quindi San Pietro era un monastero vescovile, con il venire meno delle prerogative episcopali modenesi, Eugenio III si trovò nella condizione di doverlo avocare a sé e porlo sotto la diretta protezione della Santa Sede. In realtà, come giustamente è stato specificato, noi abbiamo solo il documento di conferma del 1149 dei possedimenti del cenobio non quello probabilmente di poco successiva alla bolla del 7 luglio 1148 (Golinelli-Spinelli 1984: 19-20). Non deve sorprendere dunque la richiesta fatta all'imperatore Federico I Barbarossa un decennio dopo per tutelare i beni e i possedimenti dell'ente non più ormai tanto dalle richieste eventuali di natura ecclesiastica *latu sensu*, quanto dalle possibili pretese relative ai *cives*, a *possessores* laici di vario titolo o allo stesso Comune. Ecco il diploma del primo agosto del 1159 da Lodi Nuova, con cui l'imperatore prende sotto la sua protezione il monastero e conferma tutti gli antichi possedimenti e privilegi.³⁰ Nonostante il diploma del Barbarossa sia dello stesso anno in cui Modena riacquista le prerogative episcopali, il cenobio di San Pietro non rientra affatto nei beni vescovili e tutti i pontefici dopo Eugenio III, ragionevolmente per la sua ricchezza che era distribuita su un territorio assai vasto, confermarono tale *status*³¹ fino, appunto, al 1231 quando, con

²⁷ Anche per gli antefatti che hanno portato allo scontro frontale del XII secolo Bonacini (2006).

²⁸ Cfr. Cerami (2008; 147-150), anche per tutte le precedenti edizioni della bolla.

²⁹ Cfr. Censi (1999) per un quadro generale partendo dagli esempi, oltre San Pietro, di San Giovanni a Parma, San Lorenzo a Cremona, San Prospero a Reggio Emilia e San Savino a Piacenza.

³⁰ Cfr. *Friderici I Diplomata* (1979: n. 278, pp. 88-90), ma anche Cerami (2008: 179-180).

³¹ In modo quasi palpabile, il passaggio dalla protezione vescovile a quella papale si riflette secondo Cerami (2008: XXVII, nota 40) e Trenti (2004: *passim*, nelle pagine introduttive) in sempre più contratti di

una bolla datata 3 settembre, papa Gregorio IX restituì il cenobio al vescovo.

Anche alla luce di quanto sostenuto, tenderei a escludere gli anni a cavallo del 1200 non solo dal punto di vista formale, perché implicherebbero semmai una datazione per la scultura a *post* 1231, che è francamente eccessiva (Vaccaro 2008). Benché il vincolo di vivere secondo i dettami monastici fosse stato esplicitato al massimo grado nello stesso atto fondativo (Cerami 2008: 7-10), la necessità di ribadire l'appartenenza alla galassia benedettina in San Pietro a Modena con la scultura del santo eponimo mi sembra possa trovare nel decennio 1150-1160 una collocazione strutturalmente, stilisticamente e iconologicamente coerente; *si licet*, si tratta di un'immagine memorativa di affermazione, anzi, autoaffermazione monastica rivolta, come sempre nei contesti cenobitici, in primo luogo agli stessi confratelli: non doveva importare con quale istituzione superiore i monaci avrebbero dovuto relazionarsi, l'unica vera guida sarebbe comunque stata la *Regula*.³²

Pare insomma che quello che qui abbiamo battezzato il “Maestro di Portile” vada identificato come uno degli scultori³³ che dopo la fine dell'attività diretta di Nicolò ne abbia non solo portato avanti i modi senza raggiungere la medesima qualità, ma ne abbia soprattutto colto, come pochi altri, la grande freschezza “compositiva” portando a esiti inediti nell'Italia mediopadana e medioadriatica e facendo leva – occorre ammetterlo riaprendo al contempo la questione delle modalità di trasmissione – anche sulle irresistibili novità dell'Île-de-France, in attesa della rivoluzionaria entrata in scena di Benedetto Antelami pochi lustri dopo.

Giorgio Milanesi
Università degli Studi di Parma

Bibliografia

Andreolli, Bruno – Frison, Carluccio (a cura di), 1992, *Quarantoli e la sua pieve nel Medioevo*,

concessio in perpetuum e concessio ad laborandum.

³² Una delle statue colonna conservata a Ravenna è stata studiata da Pressouyre (1970) individuando frammenti di un cartiglio con le prime parole della *Regula* come quello dal San Pietro di Modena e proveniente con buona probabilità dal chiostro di San Vitale della stessa Ravenna. Su questioni anche di carattere iconografico sulle statue-colonna romagnole si veda di nuovo Pressouyre (1969) e Pressouyre (1973).

³³ Un grande tema che credo vada riaffrontato è proprio quello dei seguaci di Nicolò fino agli esiti piacentini e lodigiani; scultori / botteghe che lavorano talvolta in parallelo e talvolta incrociandosi nei vari cantieri disseminati tra Valle del Po e medio-adriatico, dalle sculture absidali della Sacra di San Michele fino a San Giovanni in Venere. In questo senso, occorrono rinnovate aperture critiche alla luce delle novità che stanno emergendo da Ferrari (cds), una indagine capillare delle molte emergenze “minori” piacentine cittadine e non solo (per quanto possano essere minori San Savino, Sant'Eufemia o Castell'Arquato), con inevitabili ricadute anche sulla cattedrale; mi chiedo se non sia il caso “riconsiderare” con occhi nuovi, per esempio, anche il capitello posto sulla colonna di fronte alla facciata del San Pietro di Modena da cui siamo partiti e quindi se non valga la pena verificare un'attribuzione ai tempi di “quel” seguace di Nicolò che realizza il *San Benedetto* e il telamone di Portile.

- Atti della giornata di studio (28 ottobre 1990), San Felice sul Panaro (MO), Gruppo Studi Bassa Modenese.
- Andreolli, Bruno – Chiarotti, Ubaldo (a cura di), 2016, *Pieve di Quarantoli 1114-2014. Nove secoli per una rinascita*, Atti della Giornata di Studio (20 settembre 2014), Mirandola (MO), Gruppo Studi Bassa Modenese.
- Annuario Storico Modenese, Tomo Primo*, 1851, Modena, Antonio ed Angelo Cappelli.
- Babboni, Stefania, 2006, *Scheda 65. Telamone*, in Quintavalle, Arturo Carlo (a cura di), *Il medioevo delle cattedrali. Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII)*, catalogo della mostra (Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, 9 aprile – 16 luglio 2006), Milano, Skira, pp. 608-612.
- Bagnoli, Alessandro – Bellosi, Luciano (a cura di), 1985, *Simone Martini e "chompagni"*, catalogo della mostra (Siena, Pinacoteca Nazionale, 27 marzo – 31 ottobre 1985), Firenze, Centro Di.
- Barrese, Manuel – Gandolfi, Riccardo – Onori, Maria (a cura di), 2017, *Storie dell'arte alla Sapienza. Linee di ricerca, docenti e didattica del Dipartimento di Storia dell'arte dalla fondazione ad oggi*, Giornata di studi (19 novembre 2014), Sapienza Università di Roma, Dipartimento di Storia dell'arte e Spettacolo, Roma, Edizioni Nuova Cultura.
- Beaulieu, Michèle, 1984, *Essai sur l'iconographie des statues-colonnes de quelques portails du premier art gothique*, «Bulletin Monumental» 142, 3, pp. 273-307.
- Benassi, Francesco, 2017, *Le fasi costruttive del Duomo di Modena sulla base delle recenti indagini archeologiche*, in Malnati, Luigi – Pellegrini Silvia – Piccinini, Francesca – Stefani, Cristina (a cura di), *Mutina splendidissima. La città romana e la sua eredità*, catalogo della mostra (Modena, Foro Boario, 25 novembre 2017 – 8 aprile 2018), Modena, Il Fiorino, pp. 395-398.
- Berné, Damein – Plagnieux, Philippe (sous la direction de), 2018, *Naissance de la sculpture gothique. Saint-Denis | Paris | Chartres, 1135-1150*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée de Cluny, musée national du Moyen Âge, 10 octobre – 31 décembre 2018), Paris, Éditions de la Réunion des musée nationaux.
- Bonacini, Pierpaolo, 2006, *Relazioni e conflitti del monastero di Nonantola con i vescovi di Modena (secc. VIII-XII)*, in Spinelli, Giovanni OSB (a cura di), *Il Monachesimo italiano dall'età longobarda all'età ottoniana (secc. VII-X)*, Atti del VII Convegno di studi storici sull'Italia benedettina (Nonantola - Modena, 10-13 settembre 2003), Cesena, Badia di Santa Maria del Monte, pp. 643-677.
- Boscolo Marchi, Marta, 2016, *La cattedrale di Ferrara in età medievale. Fasi costruttive e questioni iconografiche*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider.
- Boto Varela, Gerardo – Kroesen, Justin E. A. (ed. by), 2016, *Romanesque Cathedrals in Mediterranean Europe. Architecture, Ritual and Urban Context*, Turnhout, Brepols.
- Calzolari, Mauro – Frison, Carluccio (a cura di), 1996, *Il Canonico Don Alberto Fedozzi e la Pieve di Quarantoli. Studi e ricerche*, Pieve di Quarantoli (MO), Gruppo Studi Bassa Modenese.
- Calzolari, Mauro, 2016, *Documenti inediti sulla fabbrica ecclesiale dal 1574 al 1874*, in Andreolli, Bruno – Chiarotti, Ubaldo (a cura di), *Pieve di Quarantoli 1114-2014. Nove secoli per una rinascita*, Atti della Giornata di Studio (20 settembre 2014), Mirandola (MO), Gruppo Studi Bassa Modenese, pp. 145-161.
- Calzolari, Mauro, 2018, *Le chiese del territorio mirandolese. Documenti per la storia delle fabbriche ecclesiali dal 1400 al 2012* (Chiese di Mirandola, Volume III), Mirandola (MO), Gruppo Studi Bassa Modenese.
- Calzona, Arturo, 1983, *Scheda 32. Telamone*, in *Romanico mediopadano. Strada, città, ecclesia*, catalogo della mostra, Parma, Università degli Studi di Parma, Istituto di storia dell'arte, pp. 125-127.
- Calzona, Arturo, 1991, *Scheda 30. Telamone*, in Quintavalle, Arturo Carlo; Calzona, Arturo

- (a cura di), *Wiligelmo e Matilde. L'officina romanica*, catalogo della mostra (Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 15 giugno – 10 novembre 1991), Milano, Electa, pp. 410-412.
- Calzona, Arturo, 2015b, *La cattedrale di Piacenza tra mito e realtà*, in Fermi, Tiziano (a cura di), *La trama nascosta della cattedrale di Piacenza*, Atti del seminario di studi (Piacenza, Palazzo Farnese, 25 ottobre 2013), Piacenza, Tip.Le.Co, pp. 35-71.
- Calzona, Arturo – Milanese, Giorgio, 2016, *L'art roman en Émilie et Romagne. État des questions*, «Bulletin Monumental» 174, 1, pp. 69-88.
- Camps, Jordi – Castiñeiras, Manuel – McNeil, John – Plant, Richard (ed. by), 2018, *Romanesque Patrons and Processes. Design and Instrumentality in the Art and Architecture of Romanesque Europe*, London and New York, Routledge.
- Cappi, Vilmo, 1954, *La Chiesa plebana di S. Maria della Neve di Quarantoli*, Modena, Arti Grafiche Modenesi.
- Cappi, Vilmo, 1992, *Appunti di epigrafia mirandolese: iscrizioni della Pieve di S. Maria della Neve di Quarantoli*, in Andreolli, Bruno – Frison, Carluccio (a cura di), *Quarantoli e la sua pieve nel Medioevo*, Atti della giornata di studio (28 ottobre 1990), San Felice sul Panaro (MO), Gruppo Studi Bassa Modenese, pp. 107-114.
- Cappi, Vilmo, 1996, *Le sculture romaniche della Pieve di Quarantoli*, in Calzolari, Mauro – Frison, Carluccio (a cura di), *Il Canonico Don Alberto Fedozzi e la Pieve di Quarantoli. Studi e ricerche*, Pieve di Quarantoli (MO), Gruppo Studi Bassa Modenese, pp. 151-178.
- Carbonara, Giovanni, 2021, *Preesistenze medievali entro la cattedrale di Ferrara*, in D'Achille, Anna Maria – Iacobini, Antonio – Pistilli, Pio Francesco (a cura di), 2021, *Domus sapienter staurata. Scritti di storia dell'arte per Marina Righetti*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, pp. 368-382.
- Carreri, Ferruccio Carlo, 1903, *Memorie storiche dei diritti e delle giurisdizioni dell'abbazia di S. Pietro di Modena fino al Secolo XIV*, «Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le antiche province modenesi» s. V, II, pp. 149-195.
- Castelnouvo-Tedesco, Lisbeth – Soultanian, Jack (ed. by), 2010, *Italian Medieval Sculpture in The Metropolitan Museum of Art and The Cloisters*, New York/New Haven and London, The Metropolitan Museum of Art/Yale University Press.
- Castelnouvo-Tedesco, Lisbeth, 2010, 22. *Column Statue of Saint Hilary of Galeata*, in Castelnouvo-Tedesco, Lisbeth – Soultanian, Jack (ed. by), *Italian Medieval Sculpture in The Metropolitan Museum of Art and The Cloisters*, New York/New Haven and London, The Metropolitan Museum of Art/Yale University Press, pp. 93-96.
- Cavicchioli, Sonia – Vandelli, Vincenzo (a cura di), 2014, *“Su questa pietra...”: nuovi studi e ricerche sull'abbazia benedettina di San Pietro in Modena*, Modena, Panini.
- Cavicchioli, Sonia – Vandelli, Vincenzo (a cura di), 2017, *Benedettini in Europa. Cultura e committenze, restauri e nuove funzioni*, Modena, Franco Cosimo Panini.
- Censi, Umberto Primo, 1999, *Monasteri padani nei secoli X-XI dalla subordinazione vescovile all'autonomia. San Giovanni di Parma, San Lorenzo di Cremona, San Pietro di Modena, San Prospero di Reggio e San Savino di Piacenza*, «Archivio Storico per le Province Parmensi» IV s., LI, pp. 371-421.
- Cerami, Domenico, 2008, *Le carte del monastero di S. Pietro di Modena (983-1159)*, Cesena, Badia di Santa Maria del Monte.
- Cochetti Pratesi, Lorenza, 1972, *Il frammento romanico di San Benedetto Po e precisazioni sulla maestranza di Nonantola e di Piacenza*, «Commentari. Rivista di critica e storia dell'arte» XXIII, IV, pp. 319-334.
- Cochetti Pratesi, Lorenza, 1973, *La Scuola di Piacenza. Problemi di scultura romanica in Emilia*, Roma, Bulzoni.
- Cochetti Pratesi, Lorenza, 1974, *Postille piacentine e problemi cremonesi – I*, «Commentari. Rivista di critica e storia dell'arte» XXV, I-II, pp. 9-23; *Postille piacentine e problemi cre-*

- monesi – II, «Commentari. Rivista di critica e storia dell'arte» XXV, III-IV, pp. 119-138.
- Cochetti Pratesi, Lorenza, 1975, *La decorazione plastica della Cattedrale di Piacenza*, in *Il Duomo di Piacenza*. Atti del Convegno di studi storici in occasione dell'850° Anniversario della fondazione della Cattedrale di Piacenza, Piacenza, Unione Tipografica Piacentina, pp. 53-70.
- Cochetti Pratesi, Lorenza, 1984, *La scultura*, in *Storia di Piacenza, vol. II, Dal vescovo conte alla signoria*, Piacenza, Cassa di Risparmio di Piacenza, pp. 663-668.
- Corradini, Elena (a cura di), 2006, *La chiesa di San Pietro a Modena*, Modena, Fondazione Cassa di Risparmio di Modena.
- D'Achille, Anna Maria – Iacobini, Antonio – Pistilli Pio Francesco (a cura di), cds, *Domus sapienter staurata. Scritti di storia dell'arte per Marina Righetti*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale.
- De Francovich, Gèza, 1940, *Wiligelmo da Modena e gli inizi della scultura romanica in Francia e in Spagna*, «Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte» VII, pp. 225-294.
- De Francovich, Gèza, 1952, *Benedetto Antelami architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, Milano-Firenze, Electa.
- Fermi, Tiziano (a cura di), 2015, *La trama nascosta della cattedrale di Piacenza*, atti del seminario di studi (Piacenza, Palazzo Farnese, 25 ottobre 2013), Piacenza, Tip.Le.Co.
- Ferrari, Jessica, cds, *Gli edifici religiosi della prima età comunale a Piacenza e nel territorio*, Ph.D diss., Università degli Studi di Parma.
- Fiorini, Tomas, 2019, *Il significato dell'antico nel Duomo di Modena. Tra persistenze locali e modelli riformati*, «Atti e memorie. Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi» s. XI, XLI, pp. 61-87.
- Fonnesberg-Schmidt, Iben – Jotishky, Andrew (ed. by), 2018, *Pope Eugenius III (1145-1153). The First Cistercian Pope*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- Franzoni, Claudio, 2017, *Il duomo e la memoria di Mutina*, in Malnati, Luigi – Pellegrini Silvia – Piccinini, Francesca – Stefani, Cristina (a cura di), *Mutina splendidissima. La città romana e la sua eredità*, catalogo della mostra, (Modena, Foro Boario, 25 novembre 2017 – 8 aprile 2018), Modena, Il Fiorino, pp. 430-441.
- Friderici I. *Diplomata inde ab. a. MCLVIII. usque ad a. MCLXVII*, 1979, (*Monumenta Germaniae Historica. Diplomata Regum et Imperatorum Germaniae*. Tomus X, pars II), Hannoverae, Impensis Bibliopolii Hahniani.
- Garuti, Alfonso, 1992, *L'arredo sacro della Pieve di S. Maria della Neve di Quarantoli*, in Andreolli, Bruno – Frison, Carluccio (a cura di), *Quarantoli e la sua pieve nel Medioevo*, Atti della giornata di studio (28 ottobre 1990), San Felice sul Panaro (MO), Gruppo Studi Bassa Modenese, pp. 125-169.
- Garuti, Alfonso, 1996, *Il "restauro" architettonico della Pieve di S. Maria della Neve di Quarantoli*, in Calzolari, Mauro – Frison, Carluccio (a cura di), *Il Canonico Don Alberto Fedozzi e la Pieve di Quarantoli. Studi e ricerche*, Pieve di Quarantoli (MO), Gruppo Studi Bassa Modenese, pp. 103-150.
- Ghidiglia Quintavalle, Augusta, 1966², *San Pietro in Modena*, Modena, Lions Club.
- Golinelli, Paolo – Spinelli, Giovanni, 1984, *Vicende storiche*, in *San Pietro di Modena. Mille anni di storia e di arte*, Modena, Cassa di Risparmio di Modena, pp. 9-42.
- Golinelli, Paolo (a cura di), 2008, *L'Abbazia di Matilde. Arte e storia in un grande monastero dell'Europa Benedettina [1007-2007]*, catalogo della mostra (San Benedetto Po, 31 agosto 2008 – 11 gennaio 2009), Bologna, Pàtron Editore.
- Grodecki, Louis, 1959, *La «premier sculpture gothique». Wilhelm Vöge et l'état actuel des problèmes*, «Bulletin Monumental» 117, 4, 265-289.
- Hamann McLean, Richard, 1959, *Les origines des portails et façades sculptés gothiques*, «Cahiers de civilisation médiévale» II, 6, pp. 157-175.

- Il Millenario di S. Pietro di Modena*, 1985, 2 tomi, Modena, Aedes Muratoriana.
- Jullian, René, 1958a, *Remarques sur la sculpture romane de l'Italie du Nord (à propos de quelques ouvrages récentes)*. I^{re} partie, «Revue Archéologique» n.s., I, pp. 183-204.
- Jullian, René, 1958b, *Remarques sur la sculpture romane de l'Italie du Nord (à propos de quelques ouvrages récentes)*. II^e partie, «Revue Archéologique» n.s., II, pp. 65-93, 182.
- Jullian René, 1960, *Les persistances romanes dans la sculpture gotique italienne*, «Cahiers de civilisation médiévale» III, 11, pp. 295-305.
- Klein, Bruno, 2018, *Romanesque Cathedrals in Northern Italy – Building Processes Between Bishop and Commune*, in Camps, Jordi – Castiñeiras, Manuel – McNeil, John – Plant, Richard (ed. by), *Romanesque Patrons and Processes. Design and Instrumentality in the Art and Architecture of Romanesque Europe*, London and New York, Routledge, pp. 31-38.
- Il Duomo di Piacenza*, 1975, Atti del Convegno di studi storici in occasione dell'850° Anniversario della fondazione della Cattedrale di Piacenza, Piacenza, Unione Tipografica Piacentina.
- Lomartire, Saverio, 2006, *Cultura epigrafica intorno al Duomo di Modena*, in Peroni, Adriano – Piccinini (a cura di), *Romanica. Arte e liturgia nelle terre di San Gemignano e Matilde di Canossa*, Modena, Franco Cosimo Panini, pp. 67-84.
- Lomartire, Saverio, 2008a, *Scheda X.27. Telamone*, in Salvarani, Renata – Castelfranchi, Liana (a cura di), *Matilde di Canossa. Il Papato l'Impero, storia, arte, cultura alle origini del romanico*, catalogo della mostra (Mantova, Casa del Mantegna, 31 agosto 2008 – 11 gennaio 2009), Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, pp. 405-406.
- Lomartire, Saverio, 2008b, *Nicolò (non dell'Arca) a Modena*, in *Tracce dei luoghi, tracce della storia. L'Editore che inseguiva la Bellezza. Scritti in onore di Franco Cosimo Panini*, Modena-Roma, Franco Cosimo Panini Editore-Donzelli editore, pp. 97-111.
- Lomartire, Saverio, 2013, ad vocem *Nicolò (Niccolò, Nicolao, Nicholas)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVIII, on-line: [https://www.treccani.it/enciclopedia/nicolo_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/nicolo_(Dizionario-Biografico)/) (ultima cons. 19 gennaio 2021).
- Lomartire, Saverio, 2016, *The Renovation of Northern Italian Cathedrals during the Eleventh and Twelfth Centuries. The State of Current Research and Some Unanswered Questions*, in Boto Varela, Gerardo – Kroesen, Justin E. A. (ed. by), *Romanesque Cathedrals in Mediterranean Europe. Architecture, Ritual and Urban Context*, Turnhout, Brepols, pp. 119-137.
- Malmusi, Carlo, 1851, *Notizie storiche ed artistiche della chiesa e monastero di S. Pietro in Modena*, in *Annuario Storico Modenese, Tomo Primo*, Modena, Antonio ed Angelo Cappelli, pp. 79-123.
- Malnati, Luigi – Pellegrini Silvia – Piccinini, Francesca – Stefani, Cristina (a cura di), 2018, *Mutina splendidissima. La città romana e la sua eredità*, catalogo della mostra, (Modena, Foro Boario, 25 novembre 2017 – 8 aprile 2018), Roma, De Luca editori d'arte.
- Maxwell, Robert A. – Ambrose, Kirk (ed. by), 2010, *Current Directions in Eleventh- and Twelfth Century Sculpture Studies*, Turnhout, Brepols.
- Medica, Massimo, 2004², *I portali dell'antica cattedrale di Bologna tra XII e XIII secolo*, in Medica, Massimo, Battistini, Silvia (a cura di), *La cattedrale scolpita. Il romanico in San Pietro a Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 13 dicembre 2003 - 12 aprile 2004), Ferrara, Edisai, pp. 109-146.
- Milanesi, Giorgio, 2015, *La bottega di Nicolò tra i cantieri padani e Königslutter*, in Fermi, Tiziano (a cura di), *La trama nascosta della cattedrale di Piacenza*, Atti del seminario di studi (Piacenza, Palazzo Farnese, 25 ottobre 2013), Piacenza, Tip.Le.Co., pp. 153-180.
- Moulin, Jacques, 2020, *Notes sur le massif occidental de Saint-Denis*, «Bulletin Monumental» 178, 3, pp. 323-386.
- Pagella, Enrica, 1994, *Schede delle sculture romaniche della pieve di Quarantoli*, in Erlindo,

- Vittorio (a cura di), *Arte a Mirandola al tempo dei Pico*, Catalogo della Mostra (Mirandola - Mantova 1994), Mirandola, Centro Internazionale di Cultura "Giovanni Pico della Mirandola", pp. 90-95.
- Erlindo, Vittorio (a cura di), 1994, *Arte a Mirandola al tempo dei Pico*, Catalogo della Mostra (Mirandola - Mantova 1994), Mirandola, Centro Internazionale di Cultura "Giovanni Pico della Mirandola".
- Pallucchini, Rodolfo, 1936, *Sculture della R. Galleria Estense*, «Emporium» XLII, 12, LXX-XIV, n. 504, pp. 301-308.
- Peroni, Adriano – Piccinini (a cura di), 2006, *Romanica. Arte e liturgia nelle terre di San Geminiano e Matilde di Canossa*, Modena, Franco Cosimo Panini.
- Piva, Paolo, 2012, *Il Romanico nelle Marche*, Milano, Jaca Book.
- Plagnieux, Philippe, 2018, *L'invention du Portail à statues-colonnes. L'avant-nef de Saint-Denis entre innovation iconographique et continuité stylistique*, in Berné, Damein – Plagnieux, Philippe (sous la direction de), *Naissance de la sculpture gothique. Saint-Denis | Paris | Chartres, 1135-1150*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée de Cluny, musée national du Moyen Âge, 10 octobre – 31 décembre 2018), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, pp. 42-43.
- Pressouyre, Léon, 1970, *Deux inscriptions ravennate et le cloître de Saint-Vital*, «Bulletin de la Société des Antiquaires de France 1968», pp. 140-153.
- Previtali, Giovanni, 1985, *Introduzione*, in Bagnoli, Alessandro – Bellosi, Luciano (a cura di), *Simone Martini e "chompagni"*, catalogo della mostra (Siena, Pinacoteca Nazionale, 27 marzo – 31 ottobre 1985), Firenze, Centro Di, pp. 11-32.
- Porter, Arthur Kingsley, 1925, *Il portale romanico della cattedrale di Ancona*, «Dedalo. Rassegna d'arte diretta da Ugo Ojetti» VI, 1, pp. 69-79.
- Pressouyre, Léon, 1969, *Le Saint Hilaire de Galeata au Metropolitan Museum of Art*, «Gazette des beaux-arts» Ser. 6, 73, pp. 129-140.
- Pressouyre, Léon, 1973, *St. Bernard to St. Francis: Monastic Ideals and Iconographic Programs in the Cloister*, «Gesta» 12/1-2, pp. 71-92.
- Quintavalle, Arturo Carlo – Calzona, Arturo (a cura di), 1991, *Wiligelmo e Matilde. L'officina romanica*, catalogo della mostra (Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 15 giugno – 10 novembre 1991), Milano, Electa.
- Quintavalle, Arturo Carlo, 2002, *Ritualità e strutture dell'arredo fra XI e XIII secolo: novità sull'officina di Niccolò a Fano ed Ancona e su quella antelamica in Puglia*, Quintavalle, Arturo Carlo (a cura di), *Medioevo: i modelli*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 27 settembre – 1° ottobre 1999, Milano, Electa, pp. 108-136.
- Quintavalle, Arturo Carlo (a cura di), 2002, *Medioevo: i modelli*, Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 27 settembre – 1° ottobre 1999), Milano, Electa.
- Quintavalle, Arturo Carlo (a cura di), 2006, *Il medioevo delle cattedrali. Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII)*, catalogo della mostra (Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, 9 aprile – 16 luglio 2006), Milano, Skira.
- Quintavalle, Arturo Carlo (a cura di), 2018, *Matilda and the Cities of Gregorian Reform*, in Camps, Jordi – Castiñeiras, Manuel – McNeil, John; Plant, Richard (ed. by), *Romanesque Patrons and Processes. Design and Instrumentality in the Art and Architecture of Romanesque Europe*, London and New York, Routledge, pp. 15-29.
- Rizzardi, Clementina, 1993, *Il romanico monumentale e decorativo a Ravenna e nel suo territorio*, in Vasina, Augusto (a cura di), *Storia di Ravenna, III. Dal Mille alla fine della signoria polentana*, Venezia, Marsilio, pp. 447-480.
- Romanico mediopadano. Strada, città, ecclesia*, 1983, catalogo della mostra, Parma, Università degli Studi di Parma, Istituto di storia dell'arte.
- Salvarani, Renata – Castelfranchi, Liana (a cura di), 2019, *Matilde di Canossa. Il Papato l'Impero, storia, arte, cultura alle origini del romanico*, catalogo della mostra (Mantova,

- Casa del Mantegna, 31 agosto 2008 – 11 gennaio 2009), Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale.
- Salvini, Roberto, 1956, *Wiligelmo e le origini della scultura romanica*, Milano, Martello.
- Salvini, Roberto, 1966, *Il duomo di Modena e il romanico nel modenese*, Modena, Cassa di Risparmio di Modena.
- San Pietro di Modena. Mille anni di storia e di arte*, 1984, Modena, Cassa di Risparmio di Modena.
- Senra, José Luis, 2010, *Between Rupture and Continuity: Romanesque Sculpture at the Monastery of Santo Domingo de Silos*, in Maxwell, Robert A. – Ambrose, Kirk (ed. by), *Current Directions in Eleventh- and Twelfth Century Sculpture Studies*, Turnhout, Brepols, pp. 144-167.
- Serra, Joselita, 1963, *Scheda 316, Tèlamon*, in *L'Art Roman, catalogue*. Exposition organisée par le Gouvernement Espagnol sous les auspices du Conseil de l'Europe, Barcelona et Santiago de Compostela, (juillet-septembre 1961), Barcelona, Grafica Bachs, pp. 215-216.
- Silvestri, Elena, 2017, *La cattedrale modenese preesistente all'attuale e le vicissitudini del cantiere lanfranchiano*, «Atti e memorie. Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi» s. XI, XXXIX, pp. 23-42.
- Soli, Gusmano, 1992, *La chiesa e il monastero di San Pietro. Aggiornamento e guida breve di Lidia Righi Guerzoni*, 3 voll., Modena, Il Fiorino.
- Soultanian, Jack, 2010, *23. Column Statue of an Apostle*, in Castelnouvo-Tedesco, Lisbeth – Soultanian, Jack (ed. by), *Italian Medieval Sculpture in The Metropolitan Museum of Art and The Cloisters*, New York/New Haven and London, The Metropolitan Museum of Art/Yale University Press, pp. 97-99.
- Spinelli, Giovanni OSB (a cura di), 2006, *Il Monachesimo italiano dall'età longobarda all'età ottoniana (secc. VII-X)*, Atti del VII Convegno di studi storici sull'Italia benedettina (Nouantola - Modena, 10-13 settembre 2003), Cesena, Badia di Santa Maria del Monte.
- Spiro, Anna Lee, 2014, *Reconsidering the Career of Nicholas Artifex (active c. 1122 – c. 1164) in the Context of Later Twelfth-Century North Italian Politics*, Ph. Diss., New York City, Columbia University.
- Storia di Piacenza, vol. II, Dal vescovo conte alla signoria*, 1984, Piacenza, Cassa di Risparmio di Piacenza.
- Tigler, Guido, 2018, *Un insolito ariete stiloforo romanico, il dibattito storiografico sui portali laterali del Duomo di Fidenza e la Scuola di Piacenza*, Firenze, Pratesi.
- Tranchina, Antonino, 2017, *Lo studio della scultura romanica all'Università di Roma: il magistero di Géza de Francovich e il contributo di Lorenza Cochetti Pratesi*, in Barrese, Manuel – Gandolfi, Riccardo – Onori, Maria (a cura di), *Storie dell'arte alla Sapienza. Linee di ricerca, docenti e didattica del Dipartimento di Storia dell'arte dalla fondazione ad oggi*, Giornata di studi (19 novembre 2014), Sapienza Università di Roma, Dipartimento di Storia dell'arte e Spettacolo, Roma, Edizioni Nuova Cultura, pp. 25-35.
- Trenti, Giuseppe, 2004, *Uomini e terre nelle pergamene del Monastero di S. Pietro di Modena. Atti privati relativi a proprietà fondiari secoli XI-XIII. Indice-regesto*, Vignola, Fondazione di Vignola.
- Tresors d'art du Moyen Age en Italie*, 1952, catalogo della mostra (Paris, Petit Palais, mai-juillet 1952), Paris, Les Presses Artistiques.
- Trevisan, Gianpaolo, 2016, *L'architecture religieuse en Vénétie aux XI^e et XII^e siècles. État des questions*, «Bulletin Monumental» 174/1, pp. 89-104.
- Vaccaro, Maddalena, 2008, *Scheda 4. Scultore emiliano (sec. XII?)*, *San Benedetto e la Regola*, in Golinelli, Paolo (a cura di), *L'Abbazia di Matilde. Arte e storia in un grande monastero dell'Europa Benedettina [1007-2007]*, catalogo della mostra (San Benedetto Po, 31 agosto 2008 – 11 gennaio 2009), Bologna, Pàtron Editore, p. 95.

- Vandelli, Vincenzo, 2017, *San Pietro a Modena e le trasformazioni seicentesche: l'abate Crisostomo Barbieri Fontana (1625-1630)*, in Cavicchioli, Sonia – Vandelli, Vincenzo (a cura di), *Benedettini in Europa. Cultura e committenze, restauri e nuove funzioni*, Modena, Franco Cosimo Panini, pp. 97-130.
- Vasina, Augusto (a cura di), 1993, *Storia di Ravenna, III. Dal Mille alla fine della signoria polentana*, Venezia, Marsilio.
- Vescovi, Michele Luigi, 2006, *Scheda 99. Statua-colonna*, in Quintavalle, Arturo Carlo (a cura di), *Il medioevo delle cattedrali. Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII)*, catalogo della mostra (Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, 9 aprile – 16 luglio 2006), Milano, Skira, pp. 726-727.



Fig. 1. San Benedetto e la *Regula*, Modena, Museo Civico d'Arte, inv. 26 (credits: Modena, Archivio fotografico del Museo Civico d'Arte, autor. alla pubblicazione, prot. n. 3154/07/05/01).



Fig. 2. San Benedetto e la *Regula*, prospetto angolare, Modena, Museo Civico d'Arte (da Spinelli-Golinelli 1984: 14).



Fig. 3. Capitello con animali angolari, Modena, piazzale di San Pietro (credits: G. Milanesi).



Fig. 4. Portale strombato, Ferrara, cattedrale (credits: G. Milanesi).



Fig. 5. Portale strombato, Verona, cattedrale (credits: G. Milanesi).



Fig. 6. Statua-colonna, Ravenna, Museo Nazionale (credits: G. Milanesi).



Fig. 7. Statua-colonna, Ancona, Museo Diocesano (credits: G. Milanesi).



Fig. 8. Statua-colonna, New York, Metropolitan Museum of Art (<https://www.metmuseum.org/art/collection>).



Fig. 9. Telamone di Portile, Modena, Galleria Estense (<https://www.gallerie-estensibeniculturali.it/collezioni-digitali/id/39841>).



Fig. 10. Statua-colonna, Re/Profeta Davide, Ancona, Museo Diocesano (credits: G. Milanesi).



Fig. 11. Pulpito, ricostruzione della prima metà del XX secolo, Quarantoli (MO), Santa Maria ad Nives (ante terremoto 2012; credits G. Milanese).



Fig. 12. Pulpito, ricostruzione della prima metà del XX secolo, particolare, telamone sinistro, Quarantoli (MO), Santa Maria ad Nives (ante terremoto 2012; credits G. Milanese).



Fig. 13. Pulpito, ricostruzione della prima metà del XX secolo, particolare, telamone destro, Quarantoli (MO), Santa Maria ad Nives (ante terremoto 2012; credits G. Milanese).

I rilievi altomedievali di San Vito di Cortelline (VR). Una ricognizione con alcuni frammenti inediti

ABSTRACT: Si presentano tre frammenti scolpiti altomedievali, inediti, conservati nella chiesa di San Vito di Cortelline, frazione di Bardolino in provincia di Verona. Due di essi (uno dei quali con figura umana) si possono associare agli altri già noti ivi esistenti, per i quali si effettua un riesame e si propone una datazione tra la metà dell'VIII e la metà del IX secolo. Il terzo può essere riferito alla seconda metà dell'VIII o al IX secolo, ma sembra opera di una diversa maestranza.

ABSTRACT: Three early medieval sculpted fragments, unpublished, are studied; they are preserved in the church of San Vito di Cortelline, a hamlet of Bardolino in the province of Verona. Two of them (one of which with a human figure) can be associated with other already known there existing ones, for which a re-examination is carried out and a dating between the half of the 8th and the half of the 9th century is proposed. The third one can be ascribed to the half of the 8th or to the 9th century, but it seems made by a different workshop.

PAROLE-CHIAVE: scultura altomedievale, Cortelline, Bardolino, epigrafia medievale
KEYWORDS: Early Medieval Sculpture, Cortelline, Bardolino, Medieval Epigraphy

1. Elementi di contesto

La chiesa di San Vito sorge a mezza costa sul monte della Rocca, a qualche centinaio di metri dall'abitato di Cortelline, frazione del comune gardesano di Bardolino (VR) oggi costituita da poche casette, ma che ancora nel XII secolo appariva in qualche misura autonoma dal comune rivierasco (Brugnoli 2010: 406).

Nei campi sottostanti l'edificio ricognizioni archeologiche di superficie hanno rilevato la presenza di una villa rustica di età romana con frequentazione attestata fino al V-VI secolo.¹

Proprio quest'insediamento avrebbe determinato, secondo Fabio Saggioro, la scelta del luogo in cui fondare la chiesetta, in un'epoca genericamente collocabile tra la Tarda antichità e l'Alto medioevo (Saggioro 2001: 15). L'ipotesi della sua esistenza entro la metà del IX secolo appoggia, oltre che sulla frequenza della dedica al santo in età carolingia (Fiorio Tedone 1989: 166), sul reimpiego, all'interno dell'edificio attuale, e più precisamente nell'abside e nell'arco trionfale, di alcuni bassorilievi che sono stati riferiti a quel periodo e che costituiscono l'oggetto del presente contributo. È infatti plausibile, ma non certo, che il luogo di conservazione dei pezzi sia quello originario, nonostante la sussistenza di arredi liturgici marmorei in edifici di fondazione privata (come si presume sia San Vito sulla base dell'iscrizione incisa sul lacerto principale) sia un fenomeno attestato con frequenza relativamente scarsa (Ibsen 2006b: 280-282). Le ultime ricerche hanno inoltre rilevato che i due tratti principali dei perimetrali nord e sud della chiesa, oggi ad aula unica e absidata, appartengono ad una fase precedente al campanile romanico addossato al fianco settentrionale.² Essi restituiscono un edificio ad aula unica (di circa 10 x 7 m), provvisto di una sola abside orientata, che si è supposto possa essere altomedievale;³

¹ Cfr. Mancassola-Saggioro (1999: 109-110); Saggioro (1999); Mancini (2001: 31-32); Saggioro (2001: 14-15); Ibsen (2006a: 250).

² Arslan (1943: 204, 218 nota 45); Fiorio Tedone (1989: 164-165); Leva (1999: 84); Merlo (2001: 76); Ibsen (2006b: 273). Va comunque rilevato che, come mostrano la risega a circa metà della canna e l'andamento delle buche pontae, il campanile presenta due fasi costruttive, precedenti all'innalzamento della porzione superiore a ridosso del tetto.

³ Leva (1999); Ibsen (2006b: 259, 273). Le visite pastorali restituiscono l'immagine di un oratorio poco usato e in discreto stato, anche se povero di arredo e praticamente privo di rendite, che nel 1605 risultava mantenuto dagli abitanti della contrada; questi ultimi nel 1660 ne ottennero ufficialmente dal vescovo la custodia, dal momento che, secondo la tradizione, era stato eretto da alcune famiglie da tempo estinte (Crosatti 1902: 229-231, 350, 355, 359, 366, 367, 368-369, 377; Agostini 1943: 95-96; Sala 2014: 9). I lavori documentati all'edificio sembrano ridursi a poca cosa: nel 1605 fu ordinata la chiusura di una rottura nella parete e l'apertura di un oculo in facciata, nel 1656 la sistemazione del tetto, pena la sospensione della chiesetta, come aveva decretato il vescovo Giustiniani (1631-1649) (*Valier* 2000: 331 – a. 1595 –; *Valier* 1999: 91 – a. 1605 –; *Pisani I* 2003a: 345 – a. 1656 –; *Pisani I* 2003b: 138 – a. 1664 –; *Barbarigo* 2006: 590 – a. 1710 –; Crosatti 1902: 229-231, 359, 368). La facciata ha un aspetto settecentesco; il rifacimento dell'abside, ampia e con pianta quadrata, dev'essere collegato alla richiesta, fatta dalla gente della contrada nel 1761, di poter ampliare il coro, che pare fu accettata dal vescovo lo stesso anno e rinnovata e nuovamen-

essendo la chiesa intonacata, è però difficile assumere una posizione certa al riguardo.

Quanto ai rilievi, si tratta di due lastre pressoché integre, di due frammentarie e di altri quattro frammenti; tre di questi lacerti sono finora inediti. La prima segnalazione dei pezzi si deve a Pietro Sgulmero nel 1901: «se non siamo rimasti ingannati da un'arte locale rimasta indietro, appartengono alle prime costruzioni postmillenarie il [...] vago campanile [...], un pluteo iscritto e qualche transenna, frammenti che ho veduto, da pochi giorni, con il mio amico Ferruccio Sartorari» (Sgulmero 1901: 29). Nello stesso periodo Giuseppe Crosatti ricordava solo tre elementi oltre a quello iscritto: «uno è murato nell'interno dell'abside, sotto il pluteo; gli altri due sono infissi a destra dell'altare, nel basso della fonte dell'arco» (Crosatti 1902: 228 nota 2). Gli studi critici si devono ad Arslan, che citò corsivamente i tre pezzi absidali (Arslan 1943: 25 nota 71), a Cinzia Fiorio Tedone e a Monica Ibsen, che si occuparono invece di cinque elementi, tre infissi nell'abside e due sul piedritto settentrionale dell'arco trionfale.⁴ Per qualche motivo dovettero restare celati gli altri tre pezzi posti sul piedritto meridionale, che qui per la prima volta si pubblicano. L'attuale collocazione di tutti i rilievi dev'essere riferita al rifacimento dell'abside e del muro di testata ad essa connesso nel 1762-1764.⁵

2. Gli elementi già noti

Il pezzo più interessante [n. 1; **Figura 1**], perché quasi integro (27,4 x 77,4 cm; i vertici sono andati perduti), perché accompagnato da un'iscrizione e per il profilo particolare, è una lastra a forma di triangolo isoscele, che in origine doveva essere alta circa 33 cm e larga circa 100 cm ed è spessa 6,5 cm. Questa forma pare fosse l'originaria perché, seppure il pezzo risulti ritagliato sul lato inferiore, mancando qualsiasi tipo di cornice, i soggetti non ne vengono interrotti e il fondo in varie parti tende a sollevarsi in sua prossimità. Elementi di analogo aspetto, relativamente poco frequenti, sono generalmente interpretati o come pertinenti a sepolture o come parti conclusive di cibori.⁶

te accolta nel 1762; entro il 1764 i lavori erano terminati (Crosatti 1902: 231-232; Arslan 1943: 218 nota 45; Cipriani 1964: 37-38; Fiorio Tedone 1989: 164-165; Sala 1991: 56-57; Saggioro 2001: 15; Leva 1999: 84; Ibsen 2006b: 273; Sala 2014: 9-10. Simeoni 1909: 417 e Fiorio Tedone 1989: 164-165 riferiscono invece il rifacimento dell'abside al 1714). Nel XX secolo sono documentati alcuni interventi di restauro (Crosatti 1902: 232; Cipriani 1964: 38; una targa posta all'interno dell'edificio, sul perimetrale nord, ricorda il restauro del 1973, che riguardò il tetto, un'altra il consolidamento strutturale del 2014).

⁴ Fiorio Tedone (1989: 164-166, 303 note 181 e 182); Ibsen (2006b: 259, 280, 282, 321, con il catalogo dei singoli elementi scolpiti, 323-324); Ibsen (2007: 150).

⁵ Cfr. nota 3. Gli elementi scolpiti dovevano trovarsi nella posizione attuale già all'epoca della prima segnalazione (Crosatti 1902: 228).

⁶ La letteratura precedente a Fiorio Tedone aveva interpretato per lo più la lastra come un timpano di ciborio (Agostini 1943: 95; Cipriani 1964: 37; Zoppi 1961: 49). Dal Settecento dovette svolgere la funzione di tabernacolo (Benini 1995: 68).

Entrambe le soluzioni, tuttavia, sembrano in questo caso da escludersi, per la presenza di una stretta finestrella (di 11 x 7 cm) dal profilo non ben definibile, forse timpanato, che si colloca in posizione centrale e parte dalla base, interrompendone la continuità. Nonostante per quest'ultimo elemento non siano stati finora reperiti confronti, si ritiene che la lastra fosse connessa ad un deposito di reliquie;⁷ Monica Ibsen ha, in particolare, suggerito che possa trattarsi della chiusura frontale di un reliquiario a muro (Ibsen 2006b: 321), mentre Giuliano Sala (1999: 54) ha immaginato che facesse parte di un reliquiario a cassa, con il concorso degli altri pezzi della serie. L'iscrizione rende noto come l'opera sia stata voluta per assolvere al voto di alcune persone: un prete, il cui nome è tradizionalmente interpretato come Ieroldo, Rotperto e poi, essendo il testo mutilo, forse un terzo soggetto, fratello del primo, qualifica che però potrebbe essere attribuita a Rotperto stesso, e, infine, Gaidiperto; non fornisce, dunque, elementi chiarificatori circa la funzione dell'oggetto, ma permette di escluderne una connotazione funeraria.

La decorazione della lastra propone un repertorio decorativo tipico degli archi di ciborio diffusi nell'Italia settentrionale e riferibili all'VIII e al IX secolo. Centralmente, al di sopra della finestrella, è raffigurata una croce greca accerchiellata (di cui si vedono ancora le sottili linee incise di costruzione non ben rispettate: **Figura 2**), con i bracci orizzontali accostati alle estremità da due cerchi e quelli verticali che proseguono, continuando come cornice dell'apertura quello inferiore, aprendosi in un motivo non ben riconoscibile (forse a goccia) quello superiore; ai suoi lati trovano posto pavoni e altri uccelli che si abbeverano a due *cantharoi*, dei pesci, un giglio, un disco raggiato, mentre in basso a destra è inciso un segno di croce (Ibsen 2006b: 321).

Gli altri elementi già noti sono pertinenti a quattro lastre originariamente rettangolari (quella quasi integra misura 44,5 x 30,2 cm ca.) o quadrate (almeno due sono riconducibili a pannelli con lato di circa 42 cm), che Fiorio Tedone ha ipoteticamente ricostruito come aventi tutte la medesima altezza (cioè 45 cm ca.: **Figura 3**). Le loro dimensioni, dunque, appaiono assai ridotte rispetto a quelle abituali per le transenne; non si può, con questo, escludere che, come la critica ha da tempo suggerito,⁸ ne avessero la funzione, se accompagnate da cornici soprastanti e sottostanti e separate da altre cornici o pilastrini. Si può tuttavia anche immaginare che, sempre unite a cornici, facessero parte di un altare. Quanto all'ipotesi che avessero concorso alla costituzione di un reliquiario associato al pezzo timpanato, bisognerebbe derivarne che alcuni lati della cassa risultassero compositi, e ciò sembra improbabile.

⁷ Fiorio Tedone (1989: 303 nota 182); Ibsen (2006b: 280); Segala (2011: 27).

⁸ Con l'eccezione, come si è visto, di Sala. Ibsen ritiene che l'esistenza della recinzione sia connessa alla presenza delle reliquie di San Vito (Ibsen 2007: 152).

La lastra rettangolare [n. 2: **Figura 4**; 44,5 x 30,2 cm ca.] è contornata da un tralcio con foglie di vite alternate a grappoli e, all'interno, presenta una croce con bracci forcellati desinenti in arricciature, decorati a matassa; sotto i laterali trovano posto due uccelli rivolti verso i tralci, al di sopra, a sinistra, vi è un elemento sferico, mentre un altro sta in basso a destra.

Un primo frammento [n. 3: **Figura 4**, in alto; 6,4 x 40,2 cm ca.] conserva un tralcio di vite, con foglie alternate a grappoli, che fungeva da cornice, e, presso al margine, un cordone terminante in un riccio.

Una lastra frammentaria [n. 4: **Figura 5**; 28,5 x 40,3 cm ca.] ha una cornice a matassa e, nel campo, i resti di quattro uccelli; di quelli ancora completi, uno ha il becco prossimo ad una foglia ed un altro ad un vaso segnato da una croce; gli spazi liberi sono riempiti da motivi a zig-zag o a linee parallele.

Un ulteriore frammento [n. 5: **Figura 6**; 26,5 x 26,5 cm ca.] è delimitato da una cornice a matassa e, all'interno, ospita una croce cordonata a braccia forcellate concluse da riccioli; alcune linee parallele suggeriscono che quest'ultima fosse sormontata dalla figura di un uccello. Il particolare modo di realizzare la matassa, molto irregolare e con correzioni che si ripetono nello stesso punto ad ogni intreccio, nonché arricchita da alcuni elementi all'interno dei nodi, avvicina in modo molto stretto questo frammento al precedente.

Tutti questi rilievi sono realizzati su lastre di un marmo di recupero, bianco con venature grigie. Ad un'analisi iconografica e stilistica, la critica li ha assegnati alla medesima bottega; Monica Ibsen ha osservato che la lastra n. 4 ha comunque una qualità esecutiva inferiore rispetto agli altri elementi del gruppo e ha sottolineato come le «varianti nel maggiore o minore grado di organizzazione dell'immagine» si possano giustificare in considerazione della varia composizione di una bottega (Ibsen 2006b: 321 nn. 54 e 56).

3. I frammenti inediti

Grazie alla gentilezza della famiglia Bardini, e in particolare della signora Elisa, proprietaria della chiesetta, ho potuto riesaminare i pezzi altomedievali, scoprendone tre ancora inediti.

Di dimensioni maggiori rispetto a quelle fino ad oggi suggerite per gli altri doveva essere una lastra ora frammentaria (sopravvissuta per 44 x 21,5 cm ca.), rotta secondo un profilo irregolare [n. 5: **Figura 7**], ricavata da un marmo dal colore appena giallognolo, che però potrebbe essere dello stesso tipo degli altri pezzi, ma aver subito vicissitudini conservative diverse. La superficie presenta piccole scalfitture; vari residui di malta, forse tracce di un più antico reimpiego, sono ancorati ai solchi. Nella parte

inferiore sopravvive un breve tratto di una cornice a matassa, che in origine probabilmente contornava tutta la lastra, come nei pezzi 4 e 5. Quest'ultima doveva essere suddivisa in quattro parti da una croce, ancora leggibile in buona parte, decorata entro ciascuno dei bracci con una matassa bisolcata accompagnata, in rari casi, da bottoni interni o esterni. Il braccio inferiore, a differenza del superiore, non è chiuso all'estremità, dove si osservano due riccioli generantisi dalla matassa, che lo rendono leggermente più lungo del corrispondente. Al centro della croce è rappresentata una girandola. Negli spazi tra i bracci vi erano delle figurazioni, ora illeggibili, eccetto che nel quadrante inferiore sinistro, il quale ospita una figura umana, vestita con un abito corto, con l'unico braccio ancora esistente alzato e portato presso la testa; un elemento a due capi che va dal braccio a terra risulta di difficile interpretazione. La rarità della rappresentazione umana rende assai interessante questo pezzo.⁹ La figura ha il collo molto largo, separato dal busto da una linea sottilmente incisa; il lapicida ha segnato gli occhi con un puntino, il naso e la bocca con dei brevi trattini. Con un'incisione molto lieve sul rilievo leggermente a campana che rappresenta l'abito ha inoltre evidenziato la curva della vita, che appare molto stretta e marcata da una linea orizzontale. La figura non ha alcun elemento che possa farla riconoscere come un evangelista o uno degli astanti abitualmente posizionati al di sotto della croce. Non è possibile nemmeno ricostruire i soggetti raffigurati sugli altri tre campi, dal momento che la loro casistica è molto varia.

Se l'interpretazione della struttura del decoro è valida, in origine il pezzo avrebbe avuto forma quadrata con lato di circa 52 cm. Da questo punto di vista, si sarebbe differenziato dagli altri della serie così come sono stati ricostruiti; e se anche si volessero considerare originariamente più alti i pezzi nn. 4 e 5, le dimensioni in larghezza risulterebbero comunque difformi. D'altro canto, è proprio col pluteo n. 4, e in subordine col frammento n. 5, che si riscontrano le maggiori somiglianze quanto a tipo di rilievo, in modo particolare nella resa della cornice a matassa e negli spigoli stoncati. Esse sono così significative da indurre ad ipotizzare che le tre lastre siano state prodotte dalla medesima bottega. Questo gruppo risulta più omogeneo al suo interno che in rapporto ai pezzi 1, 2 e 3, caratterizzati da uno spazio maggiore lasciato alle superfici piane e da un profilo più tagliente degli spigoli.

Un secondo inedito [n. 7: **Figura 8**] è un frammento di circa 20,5 x 17,5 cm, di cui non è possibile ricostruire le dimensioni originali. In più parti conserva un tardo rivestimento di colore beige. È difficile riconoscerne il materiale, perché, in seguito alle vicissitudini occorsegli, dovette cambiare colore, assumendo l'attuale tinta mattone; non si può, comunque, escludere che, anche in questo caso, si trattasse di marmo.

⁹ Sulla presenza della figura umana nei rilievi altomedievali si veda la sintesi di Napione (2010).

Vi è scolpita a rilievo una mezza foglia lobata, simile a quelle del frammento 3, ma dotata di una punta allungata, che nel complesso raggiunge dimensioni doppie rispetto ad esse, per cui è poco probabile che facesse parte della medesima lastra. La foglia è accompagnata da un tralcio cordonato; un altro cordone corre rettilineo, in prossimità di quello che doveva essere l'orlo, come nel frammento appena citato, mentre tra questo e il tralcio sono incise linee di andamento quasi parallelo. Per le analogie iconografiche sembra che anche questo pezzo possa essere stato prodotto dalla medesima bottega responsabile del resto dell'arredo scolpito.

Un ultimo frammento è rappresentato da un pilastrino o una cornice [n. 8: **Figura 9**], che si conserva parzialmente nell'altezza (20,5 cm ca.) e nello spessore (2,5 cm ca.), ma non nella larghezza, che è quella originaria (14,1 cm ca.), ricavato da una calcarenite locale di colore grigiastro. Non solo la differenza di materiale, ma anche la tecnica esecutiva e il repertorio decorativo lo dichiarano appartenente, con buona probabilità, ad una serie diversa rispetto a quella fin qui illustrata. Il rilievo, infatti, sporge in modo decisamente maggiore, arrivando allo spessore di un centimetro e mezzo, e sono ben visibili i fini segni dello scalpello che corrono paralleli nel definire gli aggetti, a spigoli vivi. La decorazione, che sembra rimandare a castoni, è costituita dalla successione di un campo rettangolare ed uno a mandorla, definiti da una linea di contorno a rilievo; sul vertice della mandorla, un capo di quest'ultima si sovrappone all'altro, raggiungendo l'elemento rettangolare ed evocando un intreccio. Pur essendo le curve irregolari e a tratti rigide e le linee rette imprecise, il grande spazio lasciato a superfici piane e vuote va decisamente in direzione diversa rispetto al senso di *horror vacui* che connota gli altri elementi di arredo lapideo conservati a San Vito.

4. L'iscrizione

Merita a questo punto una particolare attenzione l'epigrafe incisa sui listelli superiori (di altezza variabile tra i 2,3 ed i 3,5 cm) dell'elemento 1 [**Figure 10 e 11**]. I loro margini vengono utilizzati come linee-guida, al cui interno, ma senza sfiorarle, si dispongono, non ben allineate, le lettere, alte tra 0,7 e 1,6 cm. Il testo, per quel che si può osservare, occupava in maniera omogenea lo spazio a disposizione; i caratteri non sono, però, sempre equidistanti, ma in alcuni casi arrivano a toccarsi (ad esempio in *feri*, F ed I ed E ed R). Le parole tendono ad essere separate tra loro da una spaziatura; due volte¹⁰ compaiono dei distinguenti costituiti da una successione verticale di due o tre punti rotondi allineati verticalmente.

¹⁰ Dopo *suo* e *Gaidiperthot*.

Questo tipo di punteggiatura, che compare in alcune epigrafi veronesi della prima metà del IX secolo,¹¹ depone a favore di un modello librario per il testo. Lo suggerirebbero anche altri indizi, come la barra mediana sull'asta della lettera P a indicare *per*, che non ha quasi riscontri nell'epigrafia di età longobarda ed è infrequente anche in età carolingia.

Le lettere, di modulo oscillante tra il rettangolare e il quadrato, sono capitali, ma con la G desunta dall'onciale e forse anche una T onciale concorrente. Sono eseguite a scalpello, con solco triangolare molto irregolare, di varia profondità e con bordi frastagliati; anche il loro disegno manifesta difficoltà e approssimazioni, come emerge dall'andamento irregolare dei tratti rettilinei e delle curve, nonché dal mancato raccordo tra i diversi elementi che le compongono (come nella D di *Gaidiperthot*). Quest'ultimo aspetto, come il tratteggio incerto, danno l'impressione che il lapicida fosse semi-analfabeta; ciò spiegherebbe anche il fatto che in *fieri* i tratti orizzontali della E siano staccati dall'asta della lettera e uniti alla R seguente. Si tratterebbe del caso più evidente del fraintendimento di una minuta, che forse era stata scritta avendo meno spazio a disposizione in corrispondenza della parte finale delle righe; si giustificherebbe, così, la presenza di due O nane in *Rotpertho* e *vot[...]* – quest'ultima anche alta sul rigo e apparentemente aperta superiormente –, e forse anche l'anomala trascrizione del nome personale, laddove il lapicida ha inciso la T non prima, ma dopo la P, scrivendo così tre lettere uguali in successione (Fiorio Tedone 1989: 166), con la penultima più alta della seguente e da questa tagliata, preceduta da un nesso tra il segno abbreviativo su P e la prima T, che gli deve i bracci.

L'iscrizione, segnalata da Pietro Sgulmero nel 1901 (Sgulmero 1901: 29), è stata per la prima volta letta con intelligenza da Cinzia Fiorio Tedone e non più discussa.¹² Essa appare però di interpretazione problematica in alcuni passaggi, in particolare nella parte iniziale, dove il rilievo prodotto dalla studiosa non trova conferma ad una visione autoptica. Nonostante ciò, e pur essendo mutilo delle parti iniziale, centrale e finale, il testo è comunque ben chiaro nel contenuto generale. Leggo:

¹¹ A Gazzo Veronese, in un'epigrafe su di un pilastro cavo per condurre dell'acqua (Lusuardi Siena 1989, p. 175) e in un'altra con un elenco di reliquie (Billo 1934, n. 6), e in un'iscrizione, forse dalla Valpantena e oggi nel monastero di San Lorenzo di Sezano, con la memoria della costruzione dell'altare e della *cuba* di Santa Sofia (Billo 1934, n. 4).

¹² Trascrizioni: Fiorio Tedone (1989: 164-166, da cui Sala 1991: 57; Sala 1999: 54; Ibsen 2006b: 277, 321 n. 52; Sala 2014: 11). Altri studi che menzionano l'epigrafe: Sgulmero (1901: 29); Crosatti (1902: 228); Simeoni (1909: 417); Zoppi (1961: 49); Rossini (1982: 216); Benini (1995: 68-69); Rama (1996: 60-61); Sala (2004: 45); Ibsen (2006b: 277-283); Ibsen (2007: 150). Riproduzioni: Rilievi: Piva in *Il Veneto* (1989: 164 fig. 75A, 165 fig. 77); Ibsen (2006b: 323 n. 51). Fotografie: Fiorio Tedone (1989: 165 fig. 76); Sala (2004: 38); Ibsen (2006b: 323 n. 50); Ibsen (2007: 151 fig. 5); SALA (1999: 13).

[– ca. 8 –]TEO+EROLAUS *p(res)b(i)t(e)r cum Ro<t>p(er){t}tto* [– – -?] || [– – -?] *germano suo et Gaidip(er)thot fieri vot*[– – -].¹³

Tradizionalmente si leggono come N i resti della prima lettera (parzialmente) pervenuta, ma allora essa non avrebbe avuto una traversa di andamento consueto, cioè simile alle altre presenti nel testo; inoltre questo segno appare completato da un tratto di andamento orizzontale sporgente a destra dell'estremità superiore (se anche a sinistra non si può dire, essendo in quel punto lacunoso il supporto), e sembra quindi accostabile piuttosto ad una T (con bracci appena separati dall'asta) o all'undicesima lettera del testo. Ciò mette in discussione l'integrazione iniziale [*In nomi*]ne *D(e)i*, tanto più che la presenza del segno abbreviativo è molto dubbia – anche se esso non compare nemmeno in *p(res)b(i)t(e)r* – e che al posto della D si rileva chiaramente una O. Ancora una volta, potrebbe trattarsi di un fraintendimento della minuta, cioè di una D onciale con braccio molto corto trasformata in O; ciò significherebbe, però, che l'esecutore della minuta scrisse D in due se non in tre modi diversi, cioè, oltre che in onciale, anche in capitale e, forse, a triangolo, nell'interpretazione tradizionale del nome che seguirebbe l'invocazione, *Ieroldus*. In quest'ultimo caso, tuttavia, la presunta D manca del tratto di chiusura inferiore, caratteristica che accomuna piuttosto, nel testo, questo segno alla A.

Alcune lettere assumono un aspetto particolare. A presenta aste che non sempre chiudono al vertice e traversa assente oppure lievemente discendente. B ha asta incurvata e occhielli aperti; l'inferiore è un po' più grande e caratterizzato da un tratto orizzontale sul rigo di base, il superiore disegna un'ampia curva. C ha una forte compressione laterale

¹³ [– ca. 8 –]TEO+EROLAUS: [+ *In nomi*]ne *D(e)i Ierold(u)s* Fiorio Tedone. In corrispondenza della prima *crux* vi sono due aste, la seconda delle quali ha un andamento leggermente obliquo, pendente verso sinistra; esse potrebbero forse essere interpretate come l'esito di una R o una D male compresa (di un non attestato *Teoderolaus*?). Non si esclude che in tutta questa parte iniziale non si celi qualche fraintendimento della minuta che non rende perspicuo il testo. È anche possibile che le prime due lettere pervenuteci vadano interpretate come il resto dell'ablativo di un nome (ad esempio *benignitate*), seguito dal genitivo *D(e)i*, con D fraintesa sull'onciale. [– – -?] || [– – -?]: assente in Fiorio Tedone; a causa di questa lacuna non è certo che l'espressione seguente, *germano suo*, si riferisca a *Rotpertus*, perché nella parte perduta avrebbe potuto trovarsi una qualifica di costui, oppure il nome (necessariamente molto breve) di un ulteriore personaggio. È anche possibile che questo spazio non fosse ben appuntito e che al suo interno trovasse posto qualche segno simbolico. *Gaidip(er)thot*: Fiorio Tedone non esclude che questa resa del nome derivi da un fraintendimento operato da un esecutore poco esperto che avrebbe preso per H un'originale N, per cui il testo della minuta avrebbe potuto essere *Gaidip(er)t not(arius)*; l'ipotesi appare alla studiosa preferibile a quella per cui sarebbe stato scritto *hot* al posto di *hoc*, data la diversità grafica delle due consonanti. Tuttavia, per analogia con il nome *Rotperto*, anche *Gaidip(er)thot* avrebbe potuto figurare all'ablativo, sicché sarebbe l'ultima T a costituire il problema. *Vot*[– – -]: *vot(o)* [*iussit*] Fiorio Tedone (1989: 166); *vot*[*avit*]: Ibsen (2006b: 277 e 321 n. 52); è anche possibile che il verbo fosse al plurale. Nel rilievo di Paola Piva edito nel contributo di Fiorio Tedone, dopo l'ultima lettera letta compare quello che sembra un piccolo occhiello alto interrotto dalla frattura del supporto; oggi non è apparso riconoscibile e si dubita della sua effettiva esistenza.

e non chiude superiormente. E ha tratti orizzontali abbastanza ampi. G, in due tratti, in un caso ha ansa alta, di dimensioni ridotte, e lunga *cauda*, in un altro ha ampia *cauda* arcuata, che scende sotto il rigo. L ha piede ed asta che non si toccano. M presenta traverse alte sul rigo. O, circolare, è di dimensione minore rispetto alle altre lettere; nell'ultima parola, se la lettura è corretta, pare superiormente aperta. P ha tendenzialmente occhiello ed asta separati. R ha l'occhiello decisamente aperto e *cauda* poco prominente appena concava o convessa, in un caso di andamento quasi orizzontale. S in un caso è costituita da tre segmenti rettilinei, disposti come una Z rovesciata, in un altro ha il segmento centrale arcuato e quello inferiore parte dal suo centro. T ha bracci orizzontali, tranne che in *Gaidiperthot*, dove sono costituiti da un unico tratto leggermente ascendente e di maggior ampiezza a destra; l'esemplare di derivazione onciale è più basso delle altre lettere. V in un caso ha tratti che non si congiungono perfettamente, in un altro risulta molto chiusa e appuntita, mentre, nel nome tradizionalmente interpretato come *Ieroldus*, sarebbe posta in alto sul rigo, decisamente rimpicciolita e aperta al punto da essere resa con un singolo tratto romboidale leggermente ascendente.

I nomi propri di lettura abbastanza certa, cioè il secondo e il terzo, sono tipicamente longobardi, entrambi documentati con esiti di poco divergenti nell'VIII secolo: *Rotper-tus* (da **hrōþ*- 'fama' + **berhta-z* 'splendente') e *Gaidiperthot* (probabilmente da *gaiðō* 'punta' + **berhta-z* 'splendente'). Il primo è latinizzato nella desinenza; il secondo non conosce attestazioni nella particolare terminazione.¹⁴

Gli elementi utili per orientare la datazione sono principalmente la forma della G, assai diffusa fino all'VIII secolo, e l'assenza di elementi evidenti che possano far pensare ad un influsso della riforma carolingia della scrittura. Ciò suggerisce di limitare tra la seconda metà dell'VIII e la prima metà del IX secolo la realizzazione del testo.

5. Osservazioni conclusive

La prima serie di elementi scolpiti, che comprende la totalità dei pezzi pervenuti ad eccezione, probabilmente, di uno, pare opera di una medesima bottega, sebbene per dettagli esecutivi si possa suddividere in due sottogruppi. La funzione di questi elementi di arredo è incerta; si trattava, verosimilmente, di un reliquiario a muro e di un altare oppure di una recinzione presbiteriale, o di entrambi.

La progettazione dei rilievi (caratterizzati da un assieppamento di vari elementi simbolici e decorativi, senza particolare interesse per una disposizione simmetrica degli ele-

¹⁴ Fiorio Tedone (1989: 166); Francovich Onesti (2000: 193 e 203). Anche *Ieroldus*, se così andasse letto, sarebbe un nome di matrice germanica, che nella forma *Geroldus* (dalla radice *Gar-*) risulta piuttosto diffuso dalla fine del IX secolo.

menti), così come la loro esecuzione (affrettata, con contorni non precisamente definiti e confusioni tra fondo e soggetto o disarticolazione in profili lineari dei soggetti), non appare curata (Ibsen 2006b: 282), in perfetto accordo con il modo di procedere nell'incidere il testo.

La datazione ha probabilmente risentito, in sede critica, della collocazione piuttosto avanzata, al X o all'XI secolo, suggerita da Arslan (1943: 25 nota 71). Successivamente, questa è stata progressivamente anticipata: Fiorio Tedone (1989: 166) l'ha, infatti, orientata verso il IX o la prima metà del X secolo, Monica Ibsen (2006b: 321) nel pieno IX secolo, in un'epoca difficilmente anteriore alla metà.¹⁵

Come già ha suggerito quest'ultima studiosa, il confronto più prossimo, quanto a repertorio iconografico, è costituito dall'arco cuspidato che si conserva nel chiostro della parrocchiale di Garda, città sul lago a circa 4 km di distanza da Cortelline, che viene considerato della prima metà o del terzo quarto dell'VIII secolo (Ibsen 2006b: 309 n. 4). Vi compaiono, in particolare, uccelli entro tralci di vite con foglie concave, riempimenti a matasse irregolari, una croce conclusa da riccioli con un elemento centrale di forma circolare, cordoni che delimitano il campo. Monica Ibsen ha tuttavia ritenuto che vi sia una significativa distanza temporale tra le due opere, che a mio avviso potrebbe essere ridotta, pur riconoscendo l'antiorità del prodotto di Garda, peraltro caratterizzato da alcune reminiscenze classiche, su quello di Cortelline.

Con la necessaria cautela nel definire il periodo di realizzazione di un'opera di basso livello qualitativo, i caratteri epigrafici, congiunti ai dati desumibili dall'apparato plastico, orientano a mio avviso l'esecuzione della serie nella seconda metà dell'VIII o nella prima metà del IX secolo.

In questo periodo, dunque, la chiesa venne dotata di un significativo arredo lapideo, forse connesso alla sua inaugurazione. Il reliquiario, ovvero l'oggetto più prezioso dal punto di vista sacro (Ibsen 2007: 150), conservava i nomi di coloro che lo fecero eseguire – un prete e almeno altre due persone che oggi non paiono accompagnate da qualifiche, se non, per una, l'indicazione di essere fratello forse dell'ecclesiastico – e donarono le reliquie. Questa caratterizzazione di gruppo familiare, insieme all'aspetto e alle vicende storiche cui l'edificio andò successivamente incontro, ha suggerito a Monica Ibsen che la chiesetta fosse un oratorio privato, «in cui la presenza di reliquie è destinata a garantire una sepoltura *ad sanctos* e, dunque, la salvezza ultraterrena per i donatori», mentre «la presenza dell'epigrafe commemorativa [...] da un lato è destinata ad attrarre la preghiera dei fedeli per i donatori, dall'altro evidenzia la volontà di autorappresentazione e di cele-

¹⁵ Già Simeoni (1909: 417) aveva comunque proposto una datazione, seppur dubitativa, al IX secolo.

brazione famigliare [...] e la possibilità di un meccanismo complesso di attrazione della popolazione locale a scapito del centro pievano». ¹⁶ La studiosa ha inoltre rilevato una contraddizione tra la complessità culturale e sociale della scelta dei committenti, da una parte, e, dall'altra, i limiti insiti nella realizzazione dell'arredo, che spiegherebbe o con la carenza di risorse economiche o con «scarse capacità di valutazione, che denunciano una vistosa minorità culturale rispetto alla committenza ecclesiastica e pubblica». ¹⁷

Il pilastrino inedito è di più difficile precisazione cronologica, ma può essere associato ad un'epoca non troppo lontana da quella proposta per gli altri rilievi; esso evidenzerebbe, se provenisse effettivamente dal medesimo edificio, la ricchezza di iniziative che in un arco di tempo relativamente breve concorsero per abbellirlo. ¹⁸

Silvia Musetti

Università degli Studi di Verona

Bibliografia

- Agostini, Giovanni, 1943, *Bardolino nelle sue memorie civili e religiose*, Verona, Tipografia Alle Arche Scaligere.
- Arslan, Edoardo, 1943, *La pittura e la scultura veronese dal secolo VIII al secolo XIII. Con un'appendice sull'architettura romanica veronese*, Milano, Fratelli Bocca.
- Barbarigo 2006 = Giovanni Francesco Barbarigo. *Visita pastorale alle chiese della città e della diocesi di Verona anni 1699-1714. Trascrizione di registri dal XXXIII al XXXIX delle Visite Pastorali*, Verona, Archivio storico Curia diocesana, 2006.
- Benini, Gianfranco, 1995, *Le Chiese Romaniche nel territorio veronese. Guida storico-artistica*, Verona, Banca Popolare di Verona.
- Billo, Luisa, 1934, *Le iscrizioni veronesi dell'Alto Medioevo*, in «Archivio Veneto», s. V, vol. XVI, pp. 1-123.
- Brogio, Gian Pietro (a cura di), 1999, *Progetto archeologico Garda I - 1998*, Mantova, SAP.
- Brogio, Gian Pietro (a cura di), 2001, *Progetto archeologico Garda II (1999-2000)*, Mantova, SAP.
- Brogio, Gian Pietro – Ibsen, Monica – Malaguti, Chiara (a cura di), 2006, *Archeologia a Garda e nel territorio (1998-2003)*, Firenze, All'Insegna del Giglio.
- Cipriani, Franca, 1964, *Bardolino*, Verona, Edizioni di Vita Veronese.
- Crosatti, Giuseppe, 1902, *Bardolino. Appunti monografici documentati*, Verona, G. Marchiori tipografo vescovile.
- Fiorio Tedone, Cinzia, 1989, *Bardolino*, in Lusuardi Siena, Silvia – Fiorio Tedone, Cinzia – Sanzaro, Marco – Motta Broggi, Maria, *Le tracce materiali del Cristianesimo dal tardo antico al Mille*, in Castagnetti, Andrea – Varanini, Gian Maria (a cura di), *Il Veneto nel Medioevo. Dalla "Venetia" alla Marca Veronese*, II, Verona, Banca Popolare di Verona,

¹⁶ Ibsen (2006b: 280). Cfr. Ibsen (2007: 150-152).

¹⁷ Ibsen (2011: 175). Cfr. Ibsen (2006b: 282); Ibsen (2007: 152).

¹⁸ Ringrazio Saverio Lomartire per gli utili consigli elargitimi nella preparazione di questo testo e Fabio Coden per le preziose osservazioni.

pp. 160-171.

- Francovich Onesti, Nicoletta, 2000, *Vestigia longobarde in Italia, 568-774. Lessico e antroponomia*, Roma, Artemide.
- Ibsen, Monica, 2006a, *Lineamenti per un contesto: territorio, strutture istituzionali, insediamento*, in Brogiolo–Ibsen–Malaguti (2006: 227-256).
- Ibsen, Monica, 2006b, *La produzione artistica*, in Brogiolo–Ibsen–Malaguti (2006: 257-384).
- Ibsen, Monica, 2007, *Tra clero e aristocrazie: riflessioni sulla committenza della scultura liturgica nelle chiese rurali*, in *Archeologia e società tra tardo Antico e alto Medioevo*, 12° seminario sul tardo Antico e l'alto Medioevo, a cura di Gian Pietro Brogiolo e Alexandra Chavarria Arnau, Mantova, SAP, pp. 147-163.
- Ibsen, Monica, 2011, *Sculture ed élites nel territorio gardesano tra VII e IX secolo*, in *Nuove ricerche sulle chiese altomedievali del Garda*, Atti del 3° Convegno Archeologico del Garda (Gardone Riviera, 6 novembre 2010), a cura di Gian Pietro Brogiolo, Mantova, SAP, pp. 167-181.
- Leva, Angiola, 1999, *La chiesa di San Vito, loc. Cortelline*, in Brogiolo (1999: 83-84).
- Lusuardi Siena, Silvia, 1989, *Gazzo Veronese*, in Lusuardi Siena, Silvia – Fiorio Tedone, Cinzia – Sannazaro, Marco – Motta Broggi, Maria, *Le tracce materiali del Cristianesimo dal tardo antico al Mille*, in Castagnetti, Andrea – Varanini, Gian Maria (a cura di), *Il Veneto nel Medioevo. Dalla "Venetia" alla Marca Veronese*, II, Verona, Banca Popolare di Verona, pp. 172-188.
- Mancassola, Nicola – Saggiolo, Fabio, 1999, *Aerofotointerpretazione e ricognizioni: impostazione teorica e primi risultati*, in Brogiolo (1999: 85-111).
- Mancini, Beatrice, 2001, *Incastellamento nel Garda orientale. Evoluzione e controllo del territorio*, in Brogiolo (2001: 25-44).
- Napione, Ettore, 2010, *Figure antropomorfe nella scultura alto medievale "italiana". Il crocevia del secolo VIII e il ruolo dei laici*, in Pace, Valentino (a cura di), *L'VIII secolo: un secolo inquieto*, Atti del Convegno internazionale di studi (Cividale del Friuli, 4-7 dicembre 2008), Udine, Comune di Cividale del Friuli, pp. 43-52.
- Pisani I 2003a = *Sebastiano Pisani I. Prima visita pastorale alle chiese della città e diocesi di Verona, anni 1654-1661. Trascrizione dei Registri XXI-XXII delle Visite Pastorali*, Verona, Archivio storico Curia diocesana, 2003.
- Pisani I 2003b = *Sebastiano Pisani I. Seconda visita pastorale a chiese della diocesi di Verona. Anni 1662-1666. Trascrizione dei Registri XXIII-XIV delle Visite Pastorali*, Verona, Archivio storico Curia diocesana, 2003.
- Rama, Giuseppe, 1996, *Guida alla città di Garda, al lago e ai luoghi d'incanto d'intorno*, Verona, La libreria di Demetra.
- Rossini, Eugenio, 1982, *Verona nell'Alto medioevo: problemi di navigazione interna*, in *Verona in età gotica e longobarda*, Atti del convegno (Verona, 6-7 dicembre 1980), Verona, Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere, pp. 209-233.
- Sala, Giuliano, 1991, *Bardolino cristiana*, Bardolino, Parrocchia di S. Nicolò e S. Severo.
- Sala, Giuliano, 1999, *Chiese medievali del Garda veronese*, Caselle di Sommacampagna, Centro studi per il territorio benacense, 1999² [1996].
- Sala, Giuliano, 2004, *Ultimo paganesimo e cristianesimo delle origini*, in Corradini, Mauro (a cura di), *Il Garda. Segni del sacro*, Gardone Riviera-Salò, Comunità del Garda-Ateneo di Salò, pp. 31-46.
- Sala, Giuliano, 2014, *La Chiesa dei Santi Vito, Modesto e Crescenzia*, in Brusco, Romano, *San Vito di Cortelline. La sua storia, la sua festa, la sua contrada dalle origini ad oggi*, Roma, s.e., pp. 9-12.
- Saggiolo, Fabio, 1999, *Il caso di studio di San Vito di Cortelline*, in Mancassola–Saggiolo (1999: 103).
- Saggiolo, Fabio, 2001, *Contributo allo studio dell'insediamento gardesano tra età romana e Al-*

- tomedioevo: il caso del progetto Adelaide*, in Brogiolo (2001: 11-17).
- Segala, Franco, 2011, *Memorie eucaristiche. Custodie gotico-rinascimentali per l'Eucaristia nelle chiese del veronese*, Verona, Archivio Storico della Curia Diocesana.
- Sgulmero, Pietro, 1901, *Bardolino fino al 1460*, Verona, Stab. Tipo-Lit. G. Franchini (*Nozze Sartorari-Sartorari*).
- Simeoni, Luigi, 1909, *Verona. Guida storico-artistica della città e provincia*, Verona, C.A. Baroni.
- Valier 2000 = Agostino Valier. *Visite pastorali a chiese extraurbane della diocesi di Verona, anni 1592-1599. Trascrizione dei Registri XV-XVI delle Visite Pastorali*, Verona, Archivio Storico della Curia Diocesana, 2000.
- Valier 2001 = Agostino Valier. *Visite pastorali a chiese della diocesi di Verona, anni 1565-1589. Trascrizione dei Registri XIII-XIV delle Visite Pastorali*, Verona, Archivio Storico della Curia Diocesana, 2000.
- Zoppi, Beppe, 1961, *Le chiese romaniche del Garda*, Verona, Vita Veronese.



Fig. 1: San Vito di Cortelline (Bardolino, VR), lastra n. 1.



Fig. 2: San Vito di Cortelline (Bardolino, VR), lastra n. 1, dettaglio.

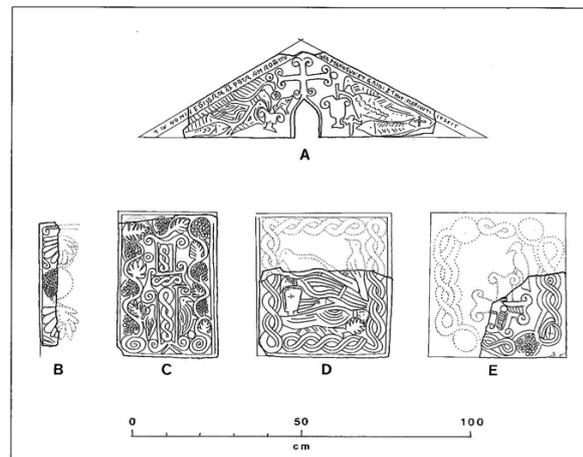


Fig. 3: San Vito di Cortelline (Bardolino, VR), ricostruzione di cinque pezzi dal saggio di Fiorio Tedone (Fiorio Tedone 1989: 164 fig. 75, disegno di Paola Piva)

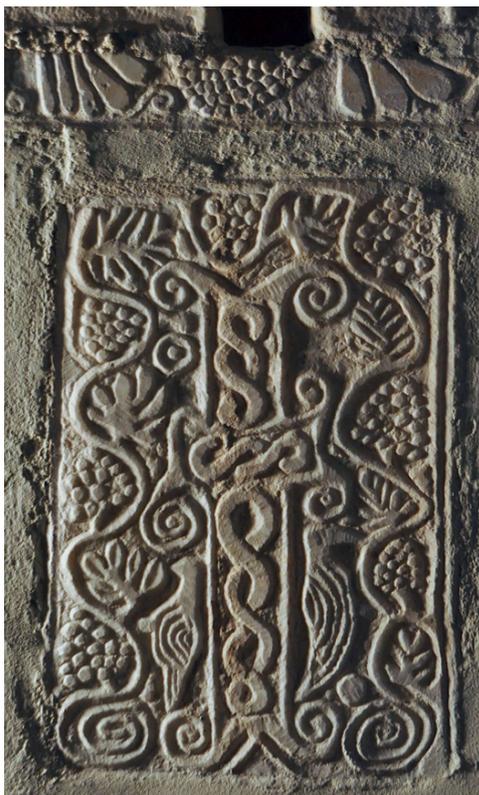


Fig. 4: San Vito di Cortelline (Bardolino, VR), lastre nn. 2-3.



Fig. 5: San Vito di Cortelline (Bardolino, VR), lastra n. 4.



Fig. 6: San Vito di Cortelline (Bardolino, VR), lastra n. 5.



Fig. 7: San Vito di Cortelline (Bardolino, VR), lastra n. 6.

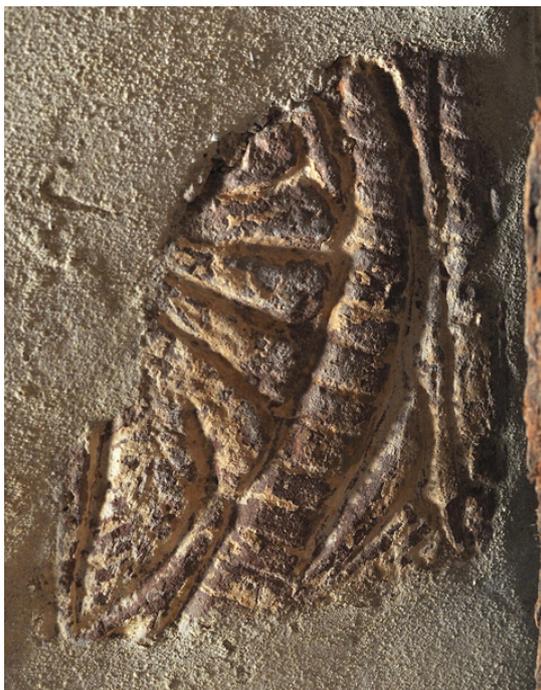


Fig. 8: San Vito di Cortelline (Bardolino, VR), lastra n. 7.



Fig. 9: San Vito di Cortelline (Bardolino, VR), frammento n. 8.



Fig. 10 : San Vito di Cortelline (Bardolino, VR), lastra n. 1, dettaglio dell'iscrizione.



Fig. 11 : San Vito di Cortelline (Bardolino, VR), lastra n. 1, dettaglio dell'iscrizione.



Fig. 12: Complesso plebano di Garda (VR), arco

Gli affreschi nell'abside di Sant'Abbondio a Como: proposte cronologiche e iconografiche

ABSTRACT: Il celebre ciclo di affreschi del presbiterio di Sant'Abbondio a Como viene proposto per una datazione al 1341, quale committenza del vescovo Bonifacio Boccabadati e con preciso rimando alle vicende del tempo (scomunica papale e inizio del dominio visconteo). E viene analizzato sotto il profilo iconografico e iconologico, con molti elementi inediti e il rimando figurativo ad una ditta lombarda con forti elementi senesi-avignonesi.

The famous cycle of frescoes in the presbytery of Sant'Abbondio in Como is proposed to be dated 1341, as commissioned by Bishop Bonifacio Boccabadati and with precise reference to the events of the time (papal excommunication and the beginning of Visconti rule). And it is analysed from an iconographic and iconological point of view, with many unpublished elements and the figurative reference to a Lombard company with strong Siennese-Avignon elements.

PAROLE-CHIAVE: affreschi, presbiterio, Sant'Abbondio, Como, Bonifacio Boccabadati, iconografia
KEYWORDS: Fresco, Presbytery, Sant'Abbondio, Como, Bonifacio Boccabadati, Iconography

La vasta e disomogenea bibliografia sul grande ciclo trecentesco che qualifica l'abside maggiore (**Figura 1**) della basilica civica e patronale di Sant'Abbondio in Como¹ è oggi sostanzialmente concorde su alcuni punti: la presenza di una ditta lombarda, probabilmente comasca; il possibile influsso senese, forse mediato via Avignone; la collocazione cronologica nel secondo quarto del Trecento. Ritengo che, come spesso accade, qualche ulteriore considerazione possa derivare da una lettura analitica delle vicende storiche del tempo; e per altro verso da alcuni aspetti della ricchissima iconografia. Il 10 febbraio 1329 i Visconti,² sotto la guida di Azzone, rientravano in trionfo a Milano dopo l'esilio toscano; e il nuovo signore *de facto* iniziava una complessa partita diplomatica volta a evitare la rottura netta con l'imperatore Ludovico IV il Bavaro ma anche a rappacificarsi con papa Giovanni XXII, politica che porta il 6 maggio alla sospensione segreta dell'interdetto che ancora gravava sulla metropoli, al fallimento dell'assedio imperiale fra maggio e giugno, il 22 giugno alla promessa papale di recedere dalla scomunica contro Azzone e il 26 novembre alla riconciliazione formale con la rinuncia di Giovanni Visconti allo pseudo-cardinalato dell'antipapa Niccolò V. L'assassinio di Marco Visconti (5 settembre 1329) e l'acclamazione di Azzone a signore generale e perpetuo da parte del Consiglio generale (15 marzo 1330),³ pongono le basi di quella ricostituzione e ampliamento dell'area d'influenza milanese che nel giro di pochi anni, malgrado le spedizioni di Giovanni di Boemia (dicembre 1330 - giugno 1331; novembre 1332 - ottobre 1333), reinclude Novara (1331); Bergamo e Pavia (1332); Vercelli e Cremona (1334); Como, il contado milanese (Seprio, Martesana, Lecco, Ghiara d'Adda), Valtellina e Valchiavenna, Lodi, Crema (1335); Borgo san Donnino, Piacenza (1336); Brescia (1337). In parallelo, le complesse operazioni sacralizzanti⁴ e la grande strategia ecistica e simbolica delle nuove Porte (dal 1333)⁵ coordinata da Giovanni di Balduccio da Pisa⁶ confluirono in una visione "principesca"⁷ promossa da Azzone fino alla morte il 16 agosto 1339.

¹ Se ne veda la silloge in Travi (2011); e poi Ferrari (2011); Casati (2014); Ferrari Stella (2015 e 2015a); Casati (2015); Sennhauser (2021).

² Per le vicende storiche è ancora importante Cognasso (1955). Per Azzone si veda ora la voce di Paolo Grillo (2020).

³ Il 10 ottobre Azzone sposerà Caterina di Savoia-Vaud, operazione prestigiosa.

⁴ L'annullamento dell'Interdetto il 7 ottobre 1335 determinò il giorno seguente l'adozione solenne della festa della Natività di Maria, che nel 1388 diventerà titolazione cattedrale; il 6 gennaio 1336 l'istituzione della processione dei Magi consentì il recupero della Via sacra congiungente Duomo, San Lorenzo e Sant'Esutorio; il 21 febbraio 1339 la vittoria di Parabiago diede origine al mito dell'intervento di Ambrogio; infine nell'agosto 1339 Giovanni Visconti divenne arcivescovo metropolitano.

⁵ Cfr. Tosi Luca (2014); Pescarmona (2014); Camelliti (2014); le schede di Elisa Eccher in Natale-Romano (2015: 98-100).

⁶ Per lo scultore cfr. ora Falciani (2019).

⁷ Cfr. Spiriti (2015).

In stretta interagenza si pongono le vicende comasche. Colpita dall'interdetto, la città subì l'abile politica di Azzone, volta formalmente a placare l'eterna faida tra Vittani e Rusca, e a porre in equilibrio papato e impero; di fatto a controllarla, fino alla dedizione formale da parte di Franchino Rusca il 29 luglio 1335 e l'immediato inizio dei lavori a castello e cittadella. Sotto i nuovi signori Luchino e Giovanni,⁸ nel 1340, avverranno le conquiste di Asti e soprattutto, ai nostri fini, dell'attuale Canton Ticino; seguite nel 1341 dalla definitiva *Reconciliatio mediolanensium* con papa Benedetto XII (7-16 maggio, recepita a Milano il 6 agosto) e dalla stabilizzazione di Giovanni quale arcivescovo (17 luglio); mentre nel 1342 Gabardo Comite ultima per i Visconti la gestione dell'arca di San Pietro Martire⁹ in Sant'Eustorgio, opera di Giovanni di Balduccio, che rappresenta la definitiva chiusura del capitolo eresia. A Como dopo i tormentati episcopati di Benedetto da Asnago (1328-1339) e Beltramino Parravicini (1339-1340) siede sulla cattedra abbondiana dal 1340 al 1351 Bonifacio Boccabadi da Modena,¹⁰ grazie al quale fin dal 16 maggio 1341 viene abolita dal pontefice la scomunica (l'interdetto era di fatto sospeso dal 1335). Il personaggio è notevole, e merita un breve *curriculum*: nativo di Modena, è documentato a Padova come docente *in utroque jure* dal 1326 al 1350, quando fonda la cappellania di Santa Caterina d'Alessandria in Sant'Andrea, poi canonico cattedralizio a Vicenza, vicario del vescovo di Padova nel 1332-1333, vescovo di Modena dal 1336 al 1342, vescovo di Como dal 1340 alla morte nel 1351-1352.

La sua fitta committenza, in genere scandita da epigrafi dedicatorie, include la chiesa eponima di Castel San Pietro (1343, con lapide a ritratto e immagine del *Docente*), il gigantesco palazzo luganese della Mensa vescovile (1346, distrutto ma con lapide e ritratto campione oggi in Duomo), le aggiunte al palazzo vescovile di Como (1347), la cappella funebre di San Geminiano nel Duomo comasco (1347), il castello di Olonio (1348), l'Ospedale di San Gerolamo a Como (1349), la chiesa di Santa Caterina d'Alessandria e il castello di Gordona (1350?). L'ipotesi che qui si avanza è la seguente: nel 1341 Como deve solennizzare la fine della lunga scomunica, e anche l'ormai stabilizzato dominio visconteo; la comunità benedettina cluniacense ha grosse difficoltà economiche; il vescovo, estraneo alle lotte fazionarie locali e uomo di cultura incline alle committenze, interviene nella basilica civica e patronale dove coordina il grande intervento pittorico. In effetti, è la stessa politica dell'abate cistercense di Chiaravalle, Egidio Biffi,¹¹ che solennizza l'assoluzione del 1341 con la committenza del ciclo

⁸ Per Giovanni e Luchino vedi rispettivamente Cadili (2020) e Covini (2020).

⁹ Utile Festa (2007).

¹⁰ Il cognome Quadri è molto probabilmente spurio. Cfr. Spiriti (2017), con bibliografia.

¹¹ Scheda di Carla Travi in Gregori (1997: 211-212).

del Secondo Maestro.¹² A questo proposito, va sottolineato come il soggiorno toscano dell'esiliato Azzone Visconti (1325-1329) abbia poi contribuito a determinare una netta predilezione a Milano per gli artisti di tale provenienza: dalla scultura di Giovanni di Balduccio (documentato a Milano dal 1334 al 1347) alla pittura del Maestro di San Gottardo (1335 ca., vicino a Puccio Capanna)¹³ e del Secondo Maestro di Chiaravalle (sia o meno Stefano) a quella fiorentina (1349) e fiorentina venetizzata (1350 ca.?, sia o meno Giusto de' Menabuoi)¹⁴ di Viboldone. A questa linea milanese attenta all'ambito fiorentino-pisano, Como non poteva che contrapporre qualcosa di omologo ma non identico. Ecco allora il linguaggio lombardo ma dalle forti venature senesi del ciclo di Sant'Abbondio (basti la folta, lorenzettiana chioma bionda del Cristo nella *Deposizione dalla Croce*); ma Siena riletta via Avignone, ossia alla luce del linguaggio internazionale derivato dalla presenza carismatica di Simone Martini (1335/1336 - 1344) e in parte rimbalzato nel Nord Italia con la crisi pandemica del 1348-1349.

Rimandare ad Avignone significava evocare la Sede Apostolica, nella evocata e difficilissima fase tra gli ultimi anni di Giovanni XXII¹⁵ e la nuova politica di Benedetto XII¹⁶ così decisivi per Como; e il linguaggio senese era perfetto per l'evocazione di quei paradigmi neobizantini che ben si prestavano al rimando arcaizzante di chiaro valore simbolico. A questo punto ritengo opportuna qualche sparsa osservazione sull'articolazione iconica, consapevole della necessità di un discorso sistematico, partendo magari dal vasto *Santoriale* delle semicolonne. Scendo dall'alto in basso, per obbedire alla logica narrativa. Nel catino, l'accostamento di Maria a Pietro è semantico perché entrambi, la *Mater Ecclesiae* e il Protopapa, alludono all'istituzione ecclesiale; e simmetricamente Giovanni il Battista¹⁷ e Paolo raffigurano la predicazione, la diffusione veritativa. La frontalità del Cristo (cfr. Salmo 90 (89), 7-8) assume valore giudiziale, a prototipo di un modello poi diffuso: bastino Lentate, Mocchirolo, Albizzate. Così la presenza del *Meganghéllos* Michele rinforza il Giudizio con una valenza extrafisica: è lo psicodulo-psicopompo che indica la vita eterna.

¹² Cfr. ora Bandera (2010). Per il vicino ciclo (con suo equilibrio di fiorentinismi e di rimandi avignonesi) del palazzo arcivescovile di Milano, voluto da Giovanni Visconti dal 1335 al 1345, cfr. la scheda di Serena Romano in Natale-Romano (2015: 101).

¹³ Schede di Carla Travi in Gregori (1997: 209-210).

¹⁴ Importante e discutibile Casero (2017). Per Giusto cfr. ora Brennan (2020).

¹⁵ Su cui cfr. Throttmann (2000).

¹⁶ Su cui cfr. Guillemain (2000).

¹⁷ Interessante l'*Agnus Dei* inserito in uno pseudo-pastorale che, abbinato alla spada di Paolo, può alludere al co-signore di Como all'epoca dei fatti, l'arcivescovo di Milano Giovanni Visconti: ed è indizio cronologico indiretto ma prezioso.

Episodi:¹⁸

I.1. *Annunciazione*. Di rilievo l'assenza del Padre e dello Spirito, la valenza iussiva del gesto angelico (col giglio-scettro contrapposto a quelli nella maiolica alla pisana) e quello d'umiltà di Maria: è insomma l'“*Ecce ancilla Domini*” (Luca 1, 38).

I.2. *Visitazione*. Interessante la dialettica fra l'accentuata asprezza del viaggio in montagna (Luca 1, 39) e la raffinata resa della nicchia lignea intarsiata che simboleggia la casa di Elisabetta.

I.3. *Viaggio a Betlemme*. A condurre l'asino che reca Maria incinta vi è Giuda, il primogenito di prime nozze di Giuseppe; un'iconografia di radici orientali (basti il mosaico in San Marco di Venezia) ma di vasta diffusione. Faccio notare come la tovaglietta della quale egli ha fatto fagotto sia tipicamente pisano-senese-umbra.

II. 1. *Natività*. Interessante la permanenza – tipica, ad esempio, di Siena – di svariati arcaismi bizantineggianti, come il leggero sovradimensionamento fisico di Maria, la sua veste già blu oltremarino da *Ouranobasilissa*. La coltre su cui giace e che isola la Divina Maternità, il lavacro purificatorio del Bambino da parte delle due nutrici (una delle quali si lava le mani con gesto paraliturgico), il gesto meditativo di Giuseppe. Diversamente arcaica la fasciatura nepaleo-cristiana di Gesù (ma solo parziale, a simboleggiarne natura divina e natura umana) e la greppia “occidentale”.

II.2. *Annuncio ai pastori*. La presenza iussiva di due angeli (che sono poi probabilmente i *Megalanghéloi* Michele e Gabriele) è un compromesso visivo fra singolo angelo e coro celeste del testo di Luca (2, 9 e 13). L'ariete-Cristo è adorato dalle pecore, ignorato dal capro-satana e difeso dal cane, la cui bicromia non lascia dubbi sull'allusione inquisitoriale ai *Domini canes* (si rammenti il contesto). Dei due simmetrici pastori, quello anziano ha la folta chioma da *nazír*, volutamente contrastante coi capelli rasati di quello giovane (il popolo che traligna nella fedeltà alla Legge).

II.3. *Incontro dei Magi con Erode*. Di rilievo il trono erodiano, felice compromesso fra il classico *diwán* orientale e il trono alto delle *Maestà*. Raffinata la partizione dei canopi: l'oro entro e come coppa a coperchio, l'incenso come pisside, la mirra (funebre) come piccolo sarcofago a timpano.

¹⁸ Per comodità, numero *more latino* il registro dall'alto, e *more arabico* l'episodio da sinistra.

III.1. *Adorazione dei Magi (Figura 2)*. Maria è la *Thronende Madona* in Maestà su di un trono occidentale e “moderno”; ed è una *Paidophérousa*, con Gesù molto umano nel protendersi a braccia spalancate verso i Magi. Volutamente arcaica la stella a sei punte senza coda, secondo il celebre modello milanese di Sant’Eustorgio.

III.2. *Sogno dei Magi*. Si noti, ancora una volta, la gestualità iussiva dell’Angelo. Le coperte sono aggiornate sul gusto centroitalico.

III.3. *Presentazione al Tempio*. Come di frequente, attribuzione gratuita di un ruolo sacerdotale allo *iustus et timoratus* Simeone (Luca 2, 25). Logico ma raro il cartiglio profetico di Anna: ISTA EST REDEMPTIO MUNDI.

III.4. *Fuga in Egitto*. Apocrifa e diffusa l’iconografia della *Palma dactilifera* che china i rami perché Gesù assaggi i datteri, con chiare valenze messianiche. Dietro l’asino, con lo strigile, il secondogenito di prime nozze di Giuseppe, il pure apocrifo Giusto. Stante il parallelo con I, 3, a volte i due fratelli vengono invertiti. Anche questo fagotto è con tela toscaneggiante.

III.5. *Strage degli Innocenti*. Rilevanti la minuziosa qualità delle armature e delle armi, lo scettro gigliato di Erode non privo di perfidia (più antiangioina che anticapetingia in senso stretto), la *sella plicatilis* con protomi canine e basi leonine sinistra, e lo scriba che tenta d’impedire il massacro e se ne ritrae orripilato. Non è evangelico ma può alludere per simmetria a Matteo 2, 4-5.

IV.1. *Battesimo di Gesù*. L’iconografia è complessa e raffinata. Giovanni, con la consueta veste di peli di cammello, ha i piedi nudi in segno di umiltà (palese il rimando ai sandali di Matteo 3, 11 e brani paralleli) e indossa la cintura “di servizio” (cfr. Giovanni 13, 4 e 21, 7). Gesù è totalmente nudo, secondo il modello paleocristiano e bizantino, con l’inguine coperto dalle mani incrociate, con un gesto “sindonico” che allude con chiarezza alla morte: il battesimo è in fondo un affogamento simbolico con resurrezione. I due *Meganghéloi* in vesti purificanti bianche, hanno l’uno le mani coperte dalla veste, alla bizantina, per non toccare il Divino; l’altro la pisside degli olii, ovviamente incongrua per il battesimo di Giovanni ma allusiva alla ritualità cristiana.

IV.2. *Tentazioni di Gesù*. A parte i piedi nudi (qui penitenziali / divini / eroici) e il gesto iussivo di Gesù (Matteo 4, 10 e brani paralleli), rilevante la presenza a sinistra di un ulivo, segno immediato della riconquistata serenità di Gesù (Matteo 4, 11) e mediatamente messianico.

V.1. *Ingresso messianico di Gesù a Gerusalemme*. I fanciulli scalano una *Palma*

dactilifera e ne ostentano i rami (Giovanni 12,13), in simmetria con III.4 e senza i tradizionali ulivi, peraltro evocati in IV.2. Lo scriba che indica con fastidio i fanciulli allude a Matteo 21,16, confermando una lettura comparata e combinatoria dei testi evangelici. A sinistra, fra gli apostoli si distinguono a scalare Pietro (quindi la Chiesa in posizione di rilievo), Giacomo il Maggiore e Matteo (che osserva la scena da lui in futuro descritta, ed è veritativo perché affiancato alla *confirmatio Fidei* di Pietro) Giovanni e Andrea (in asse ciascuno col proprio fratello).

V.2. *Bacio di Giuda e arresto di Gesù*. Due dettagli: l'aureola cruciforme neopaleocristiana di Gesù e la roncola di Pietro usata contro Malco: un oggetto di forte diffusione iconica lombarda con rimando al santo inquisitore Pietro Rosini da Verona.¹⁹

VI.1. *Flagellazione e rinnegamento di Pietro (Figura 3)*. I due episodi sono descritti separatamente dai Vangeli,²⁰ anche se il legame passionista è chiaro. Nello specifico, l'idea è che rinnegare Gesù ne implichi la sofferenza, concetto tipicamente predicatorio. Ma ci sono due dettagli importanti. In modo cronachistico semanticamente forte, Gesù guarda Pietro, e qui il rimando univoco è a Luca 22, 61; la giovane età della serva accusatrice è invece propria di Giovanni 18, 17, il che dimostra ancora una volta l'abilità della committenza nell'interazione fra i testi evangelici. Molto suggestivi i due ambienti architettonici e il gallo sull'architrave del secondo.

VI.2. *Andata al Calvario*. Singolari e articolati alcuni dettagli: mancano le Pie Donne e la folla, il dramma è ridotto a Gesù coi soldati; manca Simone di Cirene, tanto che un soldato sorregge la croce; la barra orizzontale della croce stessa è accettata ma non piallata (al contrario dell'altra), con possibile allusione al *viridi ligno* di Luca 23, 31.

VI.3. *Crocefissione (Figura 4)*. Le dimensioni maggiori e la postura centrale enfatizzano l'importanza, sottolineata da alcuni dettagli. Gesù, già morto, ha la lunga chioma (bionda) da *nazír*, colla nota complessità semantica di nazireo / nazareno in Matteo 2, 23. Maria svenuta – con la solita veste rossa e mantello blu di sofferenza e di gloria – è sorretta da Giovanni, Maria di Cleopa e Maria Salome; manca singolarmente la Maddalena. La lunga lancia di Longino è obliqua alla Vergine, con allusione a Luca 2, 35. La croce è a parziale piallatura come in VI.2. Il Santo Sangue²¹ è raccolto dai due *Meganghéloi* (mi-

¹⁹ Ucciso nel 1252, canonizzato nel 1253 e venerato nel già ricordato mausoleo eustorgiano.

²⁰ Matteo 27, 26; Marco 15, 15; indirettamente Luca 23, 16; Giovanni 19, 1, il testo più esplicito. Di contro, Matteo 26, 69-75; Marco 14, 66-72; Luca 22, 54-62; Giovanni 18, 15-18 e 25-27.

²¹ Si ricordi che la reliquia dell'*Heilig Bloed* arriva a Bruges dopo il 1147, probabilmente verso il

nuscoli stante il contesto) in coppe dalla sfumatura gradalica. Il cranio adamitico ed etimologico del Golgota è collocato in una nicchia cubica entro base a prisma esagonale.²²

VI.4. *Deposizione dalla croce (Figura 5)*. Da sinistra abbiamo: Maria Maddalena (l'abito la distingue nettamente, come l'enfasi gestuale), Maria di Cleopa, la Vergine che abbraccia il corpo del Figlio calato dalla croce²³ da Nicodemo, Giuseppe d'Arimatea inginocchiato e Giovanni orante: in sostanza la dialettica fra l'affettività dolorosa a sinistra e l'adorazione contemplativa a destra.

VI.5. *Sepoltura di Gesù*. A parte il sarcofago classicista con coperchio ad angoli rilevati, è importante perché extraevangelico il ruolo degli apostoli: da sinistra Pietro, Giacomo il Maggiore, Giovanni e Matteo pongono Gesù nell'avello. Chiaro il valore simbolico: Pietro assevera con l'autorità della Chiesa l'avvenuto, i due figli di Zebedeo ricostituiscono con lui il gruppo dei *Protoklétoi* nella versione ristretta (senza Andrea) della Trasfigurazione e del Getsemani, Matteo si abbina all'altro evangelista apostolico (Giovanni) e testimonia con lui l'accaduto. A destra Maria, con braccia alzate in segno di stupefatto dolore ma con allusione esplicita sia all'Annunciazione sia alla *Theotokía*; Maria di Cleopa; Maria Salome.

VII.1. *Apostoléion*. Da sinistra la fascia inferiore, interrotta dal gigantismo di VI.3, effigia a mezza figura gli apostoli: *Pietro* (tratti iconici e attributo delle chiavi); *Andrea* (distrutto ma intuibile sia per differenza sia per la vicinanza al fratello, a costituire i primi due *Protoklétoi*); *Bartolomeo* (attributo del coltello ricurvo);²⁴ *Matteo* (Angelo del Tetramorfo con cartiglio); *Giacomo il Maggiore* (tratti iconici e cartiglio: **Figura 6**); *Filippo* (intuibile per la giovane età e l'abbinamento a Giacomo il Maggiore, improprio ma frequente: **Figura 6**);²⁵ *Giovanni* (Aquila del Tetramorfo con cartiglio); *Marco* (Leone del Tetramorfo con cartiglio); *Giuda Taddeo* (giovane con libro, allusivo alla Lettera biblica); *Tommaso* (attributo del Sacro Cingolo mariano, dal 1173 nel Duomo di Prato); *Luca* (distrutto ma ovvio per simmetria, il Toro del Tetramorfo con cartiglio); *Mattia* (giovane, con cartiglio); *Giacomo il Minore* (tratti iconici e libro allusivo alla Lettera biblica); *Simone*

1150.

²² Per il rimando dell'esagono ad Israele cfr. Spiriti (2018: 155-158).

²³ Rilevo l'assenza di cranio di Adamo, sostituito da una base lignea cilindrica spezzata (probabile allusione al terremoto di Matteo 27, 51).

²⁴ La presenza del volume, in verità frequente, allude al ruolo di protettore dei legatori e in generale degli operatori del libro.

²⁵ In realtà l'abbinamento è con Giacomo il Minore per la comune sepoltura romana nella basilica dei Santi Apostoli. Risulta invece singolare la presenza del libro, che potrebbe alludere al Vangelo e agli Atti apocrifi riferiti all'apostolo.

lo Zelota. Quindi, la seriazione degli apostoli e degli evangelisti enfatizza i secondi grazie alle semicolonne, aggiungendo agli Undici originari e all'eletto Mattia i due evangelisti non apostoli Marco e Luca. Importante la posizione del ciclo: essi sono ad un tempo prosecuzione della vita terrena del Cristo nella storia della Chiesa di cui costituiscono il tramite veritativo e autoritativo; e base testimoniale di quanto narrato superiormente.

VIII.1. *Resurrezione e Paradiso*. Il completamento logico del ciclo è sulla volta a crociera sovrastante, con un clipeo dell'*Agnus Dei* che campisce il Paradiso come volta stellata. Interessante la scelta iconica, che implica una forte valenza eucaristica in correlazioni con il sottostante altare.

VIII.2. *Evangelisti*. Un'omologa volta paradisiaca fa da sfondo alle quattro nicchiettoni. Molto rovinati, è possibile una datazione più tarda per la sostanziale ripetitività rispetto al ciclo, malgrado la vicinanza con la cappella di San Martino nella basilica milanese di Sant'Eustorgio (1311/1314 o 1323/1330?).²⁶

Il ciclo rivela quindi diverse costanti: l'insistenza sul ruolo veritativo e autoritativo della Chiesa; un legame non residuale con l'Oriente, soprattutto in senso mariologico; un atteggiamento benevolo nei confronti degli Apocrifi; una cura sottile per i dettagli; precisi rimandi liturgici e sacramentali. Anche l'articolazione spaziale e narrativa è interessante: alla grandiosità della *Deesis* fa seguito la narrativa degli episodi evangelici (undici *Storie dell'Infanzia*, due del *Battesimo*, sette della *Passione*), e la base-prosecuzione di Apostoli ed Evangelisti, per poi culminare, con movimento circolare, alla volta della Resurrezione / *Agnus Dei* / Paradiso e quindi al numero sacro ventuno. Né mancano rimandi iconologici, dalle nove finestre che intervallano lo spazio al baricentro liturgico-sacramentale dell'altare maggiore alla sepoltura di Abbondio e dei protovescovi. Una breve notazione sui dati stilistici. La componente senese si basa su presupposti illustri, come il ciclo della *Passione* di Pietro Lorenzetti nel transetto assisiato della basilica inferiore (post 1311 - ante 1319); ma riletti in chiave avignone, a cominciare dal *Cristo* sommitale che è poco concepibile senza quello strepitoso di Simone Martini (1336-1340 ca.) già nell'atrio cattedrale e oggi nel palazzo dei papi. Di contro, al di là delle proposte attributive alla stessa ditta, occorre ricordare i precisi rimandi lombardi: da quelli generali al Secondo Maestro di Chiaravalle (e per suo tramite a Firenze) e soprattutto al Maestro della Tomba Fissiraga; a quelli specifici di derivati comaschi come il Maestro dei Santi Cosma e Damiano e il più prevedibile Secondo Maestro di Santa Margherita, mentre stretto è il lega-

²⁶ Problematica la scheda di Carla Travi in Gregori (1997: 202-203).

me con Castel San Pietro per unità di committenza che, ribadisco, qui si deve nel 1341 al vescovo Bonifacio Boccabadati.

Andrea Spirti
Università degli Studi dell'Insubria

Bibliografia

- Bandera, Sandrina (a cura di), 2010, *Un poema cistercense. Affreschi giotteschi a Chiaravalle Milanese*, Milano, Electa.
- Brennan, Robert, 2020, *Complicity and self-awareness: the frescoes of Giusto de' Menabuoi at the Santo*, in *Renaissance metapainting*, a cura di Péter Bokody e Alexander Nagel, London - Turnhout, Harvey Miller Publishers, pp. 31-58.
- Cadili, Alberto, 2020, voce *Giovanni Visconti* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 99, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, pp. 605-610.
- Camelliti Vittoria, 2014 (2015), *Il "progetto" per la decorazione scultorea delle porte urbane di Milano (XIV secolo) in una prospettiva comparativa*, «Arte lombarda» 172, pp. 13-23.
- Casati Maria Letizia, 2014, *Scultura medievale per l'arredo liturgico a Como*, Como, Musei Civici Como, s.v.
- Casati, Maria Letizia, 2015, *La chiesa di Sant'Abbondio: considerazioni sull'arredo liturgico, in Fernand de Dartein e l'architettura romanica comasca. Viaggio in un archivio inesplorato*, atti del convegno a cura di Gabriella Guarisco e Tancredi Bella, Milano, Ermes, pp. 127-136.
- Casero Andrea Luigi, 2017, *Justus pinxit : nuove prospettive di ricerca e problemi aperti sull'attività lombarda di Giusto de' Menabuoi*, Milano, Scalpendi.
- Cognasso Francesco, 1955, *L'unificazione della Lombardia sotto Milano*, in *Storia di Milano, V, La signoria dei Visconti (1310-1392)*, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri, pp. 1-568.
- Covini, Maria Nadia, 2020, voce *Luchino Visconti* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 99, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, pp. 620-624.
- Falciani Carlo, 2019, *Giovanni Balducci and the rediscovered predella for the papal high altar in Saint John the Lateran*, Firenze, Centro Di.
- Ferrari Stella, 2011, *Osservazioni su altari e arredo liturgico nella chiesa romanica di Sant'Abbondio a Como*, «Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda» 4, pp. 79-86.
- Ferrari Stella 2015, *La Basilica di Sant'Abbondio tra architettura e spazio liturgico*, in *Fernand de Dartein e l'architettura romanica comasca. Viaggio in un archivio inesplorato*, atti del convegno a cura di Gabriella Guarisco e Tancredi Bella, Milano, Ermes, pp. 137-146.
- Ferrari Stella, 2015a, *St. Abbondio and St. Orso: expressions of devotion in Northern Italy through architecture, liturgical space and iconography*, in *Saints and the city. Beiträge zum Verständnis urbaner Sakralität in christlichen Gemeinschaften*, atti del congresso a cura di Michele C. Ferrari, Erlangen, FAU University Press, pp. 115-148.
- Festa, Gianni (a cura di), 2007, *Martire per la fede: San Pietro da Verona domenicano e inquisitore*, Bologna, Edizioni Studio Domenicano.
- Gregori, Mina (a cura di), 1997, *Pittura a Milano dall'Alto Medioevo al Tardogotico*, Milano, Cariplo.
- Grillo, Paolo, 2020, voce *Azzone Visconti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 99, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, pp. 537-541.
- Guillemain, Bernard, 2000, voce *Benedetto XII*, in *Enciclopedia dei Papi*, II, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, pp. 524-550.

- Natale, Mauro – Romano, Serena (a cura di), 2015, *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra, Milano, Skira.
- Pescarmona, Daniele, 2014 (2015), *Esperienza di cantiere e progettazione: la tradizione campionesa e la bottega di Giovanni di Balduccio*, «Arte lombarda» 172, pp. 45-53.
- Throttmann, Christian, 2000, voce *Giovanni XXII*, in *Enciclopedia dei Papi*, II, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, pp. 512-522.
- Sennhauser, Hans Rudolph, 2021, *Como, S. Abbondio und SS. Cosma e Damiano*, «Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft» 66, pp. 9-32.
- Spiriti Andrea, 2015, *Da Azzone a Giovanni: corte e città nella Milano viscontea in un testo di Galvano Fiamma*, in *Testi e contesti. Per Amedeo Quondam*, a cura di Continisio Chiara e Fantoni Marcello, Roma, Viella, pp. 67-78.
- Spiriti, Andrea, 2017, *Pittura e scultura nel basso Medioevo. Frammenti lungo due secoli*, in *La Cattedrale di San Lorenzo a Lugano*, «Arte e Cultura» 2/6-7, pp. 90-103.
- Spiriti, Andrea, 2018, *Castiglione Olona. La prima città ideale dell'Umanesimo*, Mimesis, Milano.
- Tosi, Luca, 2014 (2015), *La ricomposizione dei gruppi scultorei delle porte urbane di Milano: nuove ricerche e proposte*, «Arte lombarda» 172, pp. 13-23.
- Travi, Carla (a cura di), 2011, *La regalità di Cristo. Pitture murali in Sant'Abbondio a Como (e il gemello Sant'Abbondio a Como, Le pitture murali)*, Skira, Milano.



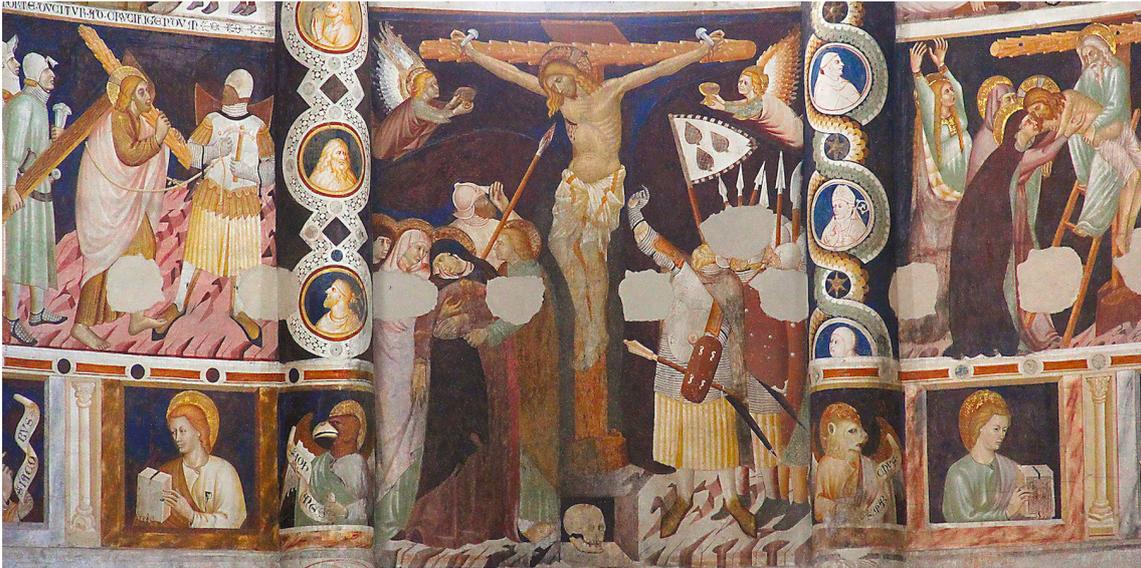
1. Veduta del presbiterio



2. Adorazione dei Magi (III.1)



3. Flagellazione e Rinnegamento di Pietro (VI.1)



4. Crocefissione (VI.3)



5. Deposizione dalla croce (VI.4)



6. Apostoli Giacomo il Maggiore e Filippo (VII.1)

Grimbald e gli altri: i collaboratori di re Alfredo alla corte di Winchester

ABSTRACT: L'importanza di quanto realizzato da Alfredo e dalla sua cerchia di collaboratori sul finire del IX secolo si riflette nel considerevole numero di contributi sul tema pubblicati non solo in tempi recenti e dedicati principalmente alla questione dell'authorship. In queste pagine si intende riconsiderare il ruolo effettivamente svolto dai membri dell'entourage alfrediano, Grimbald di San Bertin e non solo, e come essi possano aver influito sulle condizioni materiali, culturali e linguistiche alla base delle procedure di traduzione, sull'approccio alle fonti e sulla consistenza del corpus di testi che furono resi in inglese antico.

ABSTRACT: The importance of the work carried out by Alfred and his circle towards the end of the ninth century may be appreciated through the considerable number of essays published not only in recent times and specifically devoted to the question of authorship. In these pages we intend to reconsider the role actually played by the members of the Alfredian entourage, Grimbald of St. Bertin and his colleagues, and how they may have influenced the material, cultural and linguistic conditions underlying translation procedures, the approach to sources and the consistency of the corpus of texts to be rendered into Old English.

PAROLE-CHIAVE: Grimbald; traduzioni alfrediane; prosa in inglese antico; authorship
KEYWORDS: Grimbald; Alfredian translations; Old English prose; authorship

[...] *and fæawa cuðe men and creftige mid þe, ðe nan wiht ne amyrdan, ac fultmoden to þinum crefte.*
 [E pochi uomini saggi e abili, che non ti ostacolino in alcun modo ma siano di aiuto al tuo talento.]
 (Sol., Lb. I, p. 49, rr. 20-21)¹

Che la politica culturale portata avanti con la rinascita carolingia sia stata fonte di ispirazione per il compimento del piano di riforme alfrediano, lo dimostrano le azioni intraprese dal sovrano per far sì che alla corte di Winchester, come prima ad Aquisgrana, giungessero eruditi di diversa formazione e provenienza.² Negli ultimi decenni del IX secolo il regno sassone occidentale divenne l'epicentro di un risveglio culturale promosso in prima persona dal re col sostegno delle migliori menti della sua epoca che – stando alla biografia redatta da Asser, uno dei suoi “scholarly helpers” – devono aver raggiunto il Wessex già prima dell'887 (Smyth 1995: 249).

In queste pagine si intende riconsiderare il ruolo effettivamente svolto dai membri dell'entourage alfrediano come pure le condizioni materiali, culturali e linguistiche che possono aver influito sulle procedure traduttive impiegate, ma anche sull'approccio alle fonti o finanche sulla costituzione del *corpus* di testi da rendere in volgare e la cui conoscenza era ritenuta a quel tempo ‘indispensabile’.³ Le problematiche relative a tali questioni aprono ampie aree di dibattito che spaziano dalla circolazione dei libri in area insulare alla fruizione e apprendimento degli stessi da parte del sovrano, al processo di progressiva alfabetizzazione dell'élite ecclesiastica e laica (Parkes 1991: 275-276); vanno altresì considerati i contatti con gli ambienti continentali da cui molti *scholars* provenivano e la natura dei rapporti che essi instaurarono all'interno degli ambienti di corte.⁴

Di come il programma di rinnovamento ebbe inizio, concentrandosi in particolare sulla traduzione di testi latini di grande rilievo, delle modalità di interazione tra fonte e volgarizzamenti nonché del contributo fondamentale di illustri eruditi dell'epoca al progetto del re, si dà brevemente notizia nella prefazione alla versione della *Cura pastoralis*, la prima delle opere realizzate in quegli anni (Bullough 1972: 457):

[...] ða ongan ic ongemang oðrum mislicum & manigfealdum bisgum ðisses kynerices ða boc wendan on Englisc ðe is genemned on Læden Pastoralis, & on Englisc Hierdeboc, hwilum word be worde, hwilum andgit of andgi[e]te, swæ swæ ic hie geliornode æt Plegmunde minum ærcebiscepe & æt Assere minum biscepe & æt Grimbolde minum mæsseprioste & æt Iohanne minum mæssepreoste.
 (Sweet 1871 [1978]: 7, rr. 17-22)

¹ Il testo della versione anglosassone dei *Soliloquia* è citato secondo l'edizione Carnicelli (1969). Le traduzioni dall'inglese antico proposte in questo saggio sono a cura dell'autrice.

² Si vedano in proposito Hargrove (1902: XXIX), Bullough (1972: 458-459) e Godden (2012).

³ Come recita la prefazione alla versione anglosassone della *Cura pastoralis*: «sumæ bec, ða ðe niedbeðearfosta sien eallum monnum to wiotonne». L'opera è citata secondo l'edizione Sweet (1871 [1978]: 7, rr. 6-7).

⁴ Cfr. Pratt (2014: 297).

[...] allora iniziai, tra le varie e molteplici occupazioni del regno, a rendere in inglese il libro che in latino è chiamato *Pastoralis*, e in Inglese *Hierdeboc*, a volte parola per parola, a volte secondo il senso, così come lo imparai dal mio arcivescovo Plegmund, e dal mio vescovo Asser e dal mio sacerdote Grimbald e dal mio sacerdote Giovanni.

I componenti del circolo di intellettuali che ruotava attorno alla corte del re risultano solo in parte menzionati nella prefazione. Di questi, due importanti figure provenivano dal continente. Dal monastero di San Bertin, ubicato a Saint-Omer nelle Fiandre, venne fatto chiamare Grimbald per il quale il successore di Alfredo, Edward, farà poi costruire il monastero di New Minster a Winchester.⁵ Dotato di indubbie qualità personali, le fonti riferiscono che il monaco nativo di Théroutane⁶ fosse un eccellente cantore, esperto di dottrina ecclesiastica e delle Sacre Scritture.⁷ Di grande rilievo è la testimonianza della lettera che l'arcivescovo di Reims Fulco, già abate di San Bertin dall'878 all'883, indirizzò al sovrano del Wessex in risposta alla sua richiesta, purtroppo non tramandata, di avere il monaco a corte: la lettera, datata probabilmente all'885,⁸ segnala l'esistenza di una stretta collaborazione con i Franchi occidentali da inquadrarsi nel contesto, oramai consolidato, degli intensi rapporti tra l'area insulare e il continente. Tali rapporti, in particolare con Reims, continuarono anche dopo il trasferimento di Grimbald nel Wessex, avvenuto con tutta probabilità nell'886 (Nelson 1997: 137-138).

Non sono note le circostanze relative all'arrivo in quegli stessi anni alla corte di Winchester di Giovanni detto il 'Sassone', forse proveniente dal monastero di Corvey in Westfalia:⁹ egli sarà poi nominato dallo stesso Alfredo abate di Athelney, luogo che in seguito si popolerà di monaci franchi.¹⁰ Asser nel capitolo 94 della sua vita lo menziona come *Iohannem presbyterum et monachum, scilicet Eald-Saxonum genere*, dopo averlo in precedenza descritto come dotato di acuta intelligenza, immensamente erudito in tutti i campi delle lettere ed estremamente ingegnoso in ogni altra forma di espressione.¹¹ A

⁵ Grierson (1940: 529-561). Si veda anche Nelson (1997: 135-144), la quale a p. 142 sottolinea: «Alfred had specifically asked for Grimbald, then, because his 'true faith and holy religion', and perhaps too his political assistance to the archbishop of Rheims (Fulk said he had been *consors ministerii nostri et in omni utilitate ecclesiastica fidissimus adiutor*)».

⁶ Cfr. Batley (1966: 4).

⁷ Asser, cap. 78, p. 63: «[...] sacerdotem et monachum, venerabilem videlicet virum, cantatorem optimum, et omni modo ecclesiasticis disciplinis et in divina scriptura eruditissimum, et omnibus bonis moribus ornatum». L'opera è citata secondo l'edizione Stevenson (1904).

⁸ Keynes-Lapidge (1983: 27). Il manoscritto che ne conserva copia è il London, BL, Additional 34890, realizzato all'inizio dell'XI secolo e noto come 'Grimbald Gospels'.

⁹ Magoun (1948: 103-104). Si veda anche Hodgkin (1935: 613).

¹⁰ Lapidge (1981: 78). Stenton (1971: 268): «It was an unhappy community, planted on a desolate site, and tension between the austere John and certain of his monks broke at last into a conspiracy through which he nearly lost his life». L'episodio è narrato nel capitolo 94 della *Vita Aelfredi*.

¹¹ Asser, cap. 78, p. 63: «Iohannem quoque, aequae presbyterum et monachum, acerrimi ingenii virum, et in omnibus disciplinis literariae artis eruditissimum, et in multis aliis artibus artificiosum». Sulle ipotesi relative all'identità del / dei Iohannes menzionati nella *Vita Aelfredi* cfr. in particolare Lapidge

lui, autore di un componimento in onore di re Æthelstan, nipote di Alfredo,¹² Lapidge attribuisce due acrostici rinvenuti in uno spazio precedentemente vuoto a conclusione del Vangelo di Giovanni al f. 74v del codice Bern, Burgerbibliothek 671, un evangelario di piccole dimensioni redatto forse in Cornovaglia nella seconda metà del IX secolo, che mostra legami non trascurabili con l'entourage alfrediano.¹³

Asser proveniva dal monastero di San David nel regno di Dyfed, nel Galles, e la sua collaborazione con Alfredo non si limitò alla stesura della biografia scritta quando il sovrano era ancora in vita, probabilmente nell'893 (Bullough 1972: 454): si ipotizza sia suo il commento all'opera di Boezio forse impiegato per la traduzione del *De consolatione Philosophiae*.¹⁴ Inoltre, la sua nomina ad arcivescovo di Sherborne suggerisce che il monaco gallese debba aver avuto un ruolo cruciale nel piano strategico di riforme che interessarono la Chiesa del tempo (Anlezark 2017: 80).

Pur se non esplicitato nella prefazione, ben quattro dei sette più stretti collaboratori del sovrano provenivano dalla Mercia:¹⁵ si tratta di Plegmund, arcivescovo di Canterbury dall'890, di Wærferth, arcivescovo di Worcester dall'872 al 915¹⁶ e autore della versione dei *Dialogi* di Gregorio,¹⁷ e di Werwulf e Athelstan, entrambi provenienti dalla regione della Severn Valley dove l'attività culturale era rimasta viva grazie alla scarsa incidenza degli effetti delle invasioni vichinghe che avevano colpito con forza altre regioni dell'Inghilterra.¹⁸ La fonte è ancora la *Vita* di Asser:

(1981: 77-79) e Godden (2012: 134 nota 23).

¹² Al f. 78v del codice Oxford, Bodleian Library, Rawlison C. 697, redatto nel Nord della Francia alla fine del IX secolo e contenente opere di Adelmo e Prudenzio.

¹³ Pratt (2014: 313-15): «The attribution to John the Old Saxon makes sense in view of the close connections which they exhibit with Alfredian learning». Gli acrostici riportano in nomi AELFRED / EL-FRED. Si rimanda a Lapidge (1981), Morrish (1986: 94) e Morrish (1988: 31). Si vedano in proposito anche Ker (1957: 4-5, n° 6), e Gneuss (2001: 119, n° 794).

¹⁴ Keynes-Lapidge (1983: 298 nota 2): «William of Malmesbury reports (on the basis of unknown evidence) that Asser expounded the text of Boethius to the king 'in simple prose' (*planioribus verbis elucidavit*) [...]». Bullough (1972: 461) rimanda al Courcelle il quale, a seguito del completo riesame dei commentari carolingi al *De consolatione philosophiae*, aveva sostenuto che quando Alfredo intraprese la traduzione dell'opera aveva davanti a sé un commento di Asser che venne impiegato insieme a una fonte di poco più antica il cui autore era Remigio d'Auxerre. Esaminato il manoscritto dell'opera in questione, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3363, Bately (2000: 17), esprime forti perplessità su questa ipotesi. Si vedano in proposito anche Thomas (1949: 101), Rella (1980: 115-116), Wittig (1983: 160-162, specialmente 161, nota 20), e, da ultimo, Godden-Irvine (2009: vol. I, 50-58) e Love (2015: 121-122 e nota 145).

¹⁵ Bately (1988: 103 nota 70) si chiede se non sia nella cerchia degli intellettuali merciani che ruotavano attorno alla corte di Alfredo che debba ricercarsi l'autore della versione anglosassone della *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, considerati i profondi legami tra quest'opera e lo spirito che guidava il progetto educativo del re.

¹⁶ Keynes-Lapidge (1983: 259 nota 163): «He is named as a beneficiary in Alfred's will [...], which may signify some special relationship with the king».

¹⁷ Hecht (1965). Nella citazione riportata di seguito nel corpo del testo si dice che l'opera era stata tradotta con eleganza e grande perspicacia.

¹⁸ Smyth (1995: 249). Cfr. Stenton (1971: 268) e Frantzen (1986: 4-5).

At tunc Deus quaedam solatia regiae benevolentiae, tam benevolam et iustissimam querelam illius diutius non ferens, veluti quaedam luminaria, transmisit Werfrithum, scilicet Wigernensis ecclesiae episcopum, in divina scilicet scriptura bene eruditum, qui, imperio regis, libros Dialogorum Gregorii papae et Petri sui discipuli de Latinitate primus in Saxoniam linguam, aliquando sensum ex sensu ponens, elucubravit et elegantissime interpretatus est; deinde Plegmundum, Merciorum genere, Dorobornensis ecclesiae archiepiscopum, venerabilem scilicet virum, sapientia praeditum; Aethelstan quoque et Werwulfum, sacerdotes et capellanos, Merciorum genere, eruditos. Quos quatuor Aelfred rex de Mercia ad se advocaverat, et multis honoribus et potestatibus extulit in regno Occidentalium Saxonum, exceptis his, quae Plegmundus archiepiscopus et Werfrithus episcopus in Mercia habebant. Quorum omnium doctrina et sapientia regis indesinenter desiderium crescebatur et implebatur. Nam die noctueque, quandocumque aliquam licentiam haberet, libros ante se recitare talibus imperabat – non enim unquam sine aliquo eorum se esse pateretur – quapropter pene omnium librorum notitiam habebat, quamvis per se ipsum aliquid adhuc de libris intelligere non posset. Non enim adhuc aliquid legere inceperat. (cap. 77, p. 62).

È verosimile che le scelte del re, tutt'altro che casuali, abbiano voluto riconoscere il ruolo dei letterati merciani, rappresentanti di una tradizione culturale che si era perpetuata nelle scuole di quella regione a partire dall'VIII secolo fino all'epoca di Alfredo, una tradizione dunque che non poteva essere ignorata e con cui il sovrano intendeva porsi in continuità. Peraltro, non è da escludere che la scelta almeno di parte dei collaboratori possa essere stata determinata da una "vicinanza" tra i loro dialetti e il sassone occidentale, come sottolinea Bately (1966: 1-10) in un suo importante contributo dedicato proprio alla figura di Grimbald.¹⁹ Se l'evidenza conferma che il monaco di San Bertin sia stato espressamente voluto da Alfredo per collaborare al piano di traduzioni, sembra improbabile che la scelta sia potuta cadere su una figura non in grado di interagire in un dialetto comprensibile alla corte di Winchester (Doane 2011: 68): forse il suo idioma nativo e quello del 'sassone' Giovanni non dovevano essere dissimili da quella lingua.²⁰ Ad ogni modo, l'appartenenza di Asser²¹ all'etnia gallese deve forse far pensare a criteri di scelta non esclusivamente linguistici adottati dal sovrano nel richiamare alla sua corte quello che Doane definisce «an array of contemporary vernacular speakers» (Doane 2011: 68).²²

¹⁹ Doane (2011: 69) ipotizza una probabile competenza bilingue da parte di Grimbald che, provenendo da un'area dialettale ibrida, forse parlava «a blend of north-west Franconian and southern Low-German».

²⁰ Stevenson (1904: 311). Smyth (1995: 259): «Although St. Bertin was within the German-speaking part of Northern France, Latin and Old French would have been the more usual languages for the inmates of such a prominent Carolingian monastery in the ninth century». Su questo anche Bately (1966: 7-10).

²¹ Nel periodo in cui scrisse la *Vita* Asser non doveva essere ancora perfettamente padrone della lingua parlata alla corte di Winchester, visti gli errori commessi nel comprendere la *Anglo-Saxon Chronicle* elencati da Stevenson (1904: lxxvii-lxxviii).

²² Sul problema delle competenze linguistiche dei collaboratori di Alfredo si veda anche Schreiber (2015: 196). La studiosa sottolinea che Grimbald, Giovanni e Asser, i quali non parlavano dialetti anglosassoni, erano spesso lontano da Winchester e dunque conclude: «it is far more likely that the role of these scholars, perhaps taking turns, consisted in orally explaining and paraphrasing difficult Latin passages». In proposito si veda anche Clement (1986: 139).

Di fatto, nessuno degli eruditi menzionati nella prefazione alla versione della *Cura pastoralis* era madrelingua sassone occidentale (Pratt 2007: 168 e Keynes–Lapidge 1983: 214 nota 25). Pur se il dato linguistico non va senz'altro trascurato quando si ragiona di volgarizzamenti e considerata la variegata provenienza dei collaboratori di Alfredo, «it is reasonable to assume that Latin was the common speech among them, at least in the early stages before they learnt English» (Keynes–Lapidge 1983: 54-55).²³

Tenuto conto delle modalità in cui in epoca anglosassone poteva concretizzarsi la trasmissione del sapere, in particolare delle opere e dei manoscritti che le contenevano, è possibile che il contributo di queste figure non si sia limitato al solo lavoro sul testo: potrebbero infatti essere stati loro i latori di codici la cui circolazione risulta per quel periodo storico di difficile ricostruzione, codici contenenti opere che devono aver raggiunto l'Inghilterra per poter essere utilizzate come fonti, modelli o testi di riferimento per il programma culturale che in quegli anni si andava delineando (Wittig 1983: 169, n. 33 e Bately 1990: 67, n. 18). Gameson (1998: 347) ad esempio sottolinea come il *De consolatione philosophiae* non fosse presente all'epoca nelle biblioteche inglesi e sia stato fatto arrivare proprio da Alfredo il quale volle poi inserirlo nel suo programma di traduzioni.²⁴

Dunque, Grimbald, Giovanni e gli altri potrebbero non essersi limitati alla stesura delle traduzioni ma aver contribuito già nella decisiva fase della selezione dei testi da tradurre, forse ripresi da manoscritti giunti per il loro tramite dal continente per essere copiati ed eventualmente restituiti ai monasteri di origine,²⁵ dopo essere stati impiegati in funzione dei molteplici progetti culturali del sovrano (Pratt 2014: 318). Il ruolo svolto in questo senso proprio dal re non può che essersi rafforzato grazie ai legami familiari esistenti tra la monarchia sassone occidentale e la coeva dinastia carolingia (Gameson 1998: 347).

Il monaco di San Bertin, fedele collaboratore di Fulco, potrebbe essere stato l'intermediario tra Alfredo e Reims, sede di un fiorente scriptorio: la guida ideale, dunque, per la scuola di Winchester dove avrebbe introdotto pratiche scribali continentali (Parkes 1976:

²³ La questione è ripresa in Bately (2015: 117): «[...] Asser reports that certain Mercian scholars in Alfred's entourage were reading aloud to him from books even before he himself along with other foreign scholars recruited by the king, arrived in Wessex, and there is nothing to suggest that Alfred did not already have a good working knowledge of Latin (the international language of the time), enabling him to discuss these texts with foreigners as well as countrymen».

²⁴ Sulla complessa questione della diffusione del *De consolatione philosophiae* in Europa nel Medioevo si rimanda a Bolton (1977) e Love (2015: 123-124).

²⁵ Jayatilaka (2012: 677). Su questo anche Brown (1975: 290-291). Rella (1980: 108) avverte su quanto sia difficile ricostruire senza ombra di dubbio le informazioni relative alla effettiva provenienza dei codici, in particolare «to ascertain when many Continental manuscripts of the ninth and tenth centuries, and even earlier, were brought to England».

164). Inoltre, il predecessore di Fulco a Reims, Hincmar († 882), aveva promosso con forza la diffusione sul continente nel IX secolo della *Cura pastoralis*, opera che secondo la consuetudini in uso nel regno franco non poteva che ritenersi un testo-guida indispensabile, come del resto conferma la sua centralità anche all'interno del piano di traduzioni alfrediane (Schreiber 2015: 174-175).

Secondo Grierson (1940: 552-553) potrebbe essere stato Grimbald a portare in Inghilterra il codice contenente il *Salterio* di Utrecht nonché il manoscritto Cambridge, Corpus Christi College 223, redatto ad Arras, nel monastero di Saint-Vaast all'epoca di Carlo il Calvo e contenente opere di Prudenzio.²⁶ Come si evince da alcune notazioni scribali e dalle glosse, il codice era in Inghilterra nel X secolo ed era stato portato direttamente da San Bertin, dove risulta ancora nella seconda metà del IX secolo (Gameson 1998: 348 e nota 13).²⁷

Inoltre, Grimbald proveniva da un centro in cui era ancora viva l'esperienza storiografica franca e aveva le giuste competenze per promuovere la revisione e la trasmissione di opere a carattere storico: in molti attribuiscono ai suoi auspici la nascita di una tradizione sassone occidentale modellata sugli Annali di San Bertin²⁸ e, secondo Parkes (1976: 164-166), egli può avere esercitato un'influenza diretta sulla prima sezione della *Anglo-Saxon Chronicle*.²⁹

Non solo Grimbald e Giovanni, chiamati dall'area corrispondente all'attuale Francia occidentale, denominata 'Gallia' nel capitolo 78 della *Vita Aelfredi*: più in generale, gli storici hanno espresso grande interesse sui contatti culturali, in particolare a livello ecclesiastico, tra l'Inghilterra e il continente nel IX secolo, concentrandosi in particolare sul regno di Alfredo, «a king across the sea» secondo Nelson (1986). Del resto, molti codici erano andati perduti all'epoca delle invasioni e dovettero necessariamente essere sostituiti da copie di provenienza continentale (Rella 1980: 107).

Si pone a questo punto un'altra importante questione che non a caso la critica specialistica ha provato a dirimere, arrivando in tempi recenti anche a livelli di polemica

²⁶ Cfr. Gneuss (2001: 34 nota 70).

²⁷ Ker (1957: 92 n° 52) lo colloca ancora sul continente, probabilmente a San Bertin, nel X secolo: immediatamente dopo sarebbe giunto in Inghilterra, visto che le glosse in grafia anglosassone dei ff. 18-37 sarebbero databili alla metà dello stesso secolo. Cfr. in proposito Rella (1980) e Gorman (1987: 404). Altri codici forse riconducibili a Grimbald perché redatti nelle vicinanze di Reims e giunti in seguito in Inghilterra sono menzionati in Keynes-Lapidge 1983: 214, nota 26: Cambridge, Corpus Christi College 272; Cambridge, Pembroke College 308; Hereford, Cathedral Library, O. iii.2; London, BL, Royal 15.A. XXXiii; London, BL, Royal 15.B. xix; Utrecht, Universiteitsbibliotheek 32.

²⁸ Nelson (1997: 138-139): «Grimbald is a likely candidate as agent of transmission for the Anglo-Saxon Chronicle's information about Scandinavian movements in north-eastern Gaul during the 880s». Cfr. anche Nelson (1997b: 148). Si rimanda a Wallace Hadrill (1950: 213-215), Parkes (1976: 164-166), Keynes-Lapidge (1983: 40) e Gneuss (1986).

²⁹ Si veda in proposito anche il contributo di Tyler 2019.

piuttosto accesi. In relazione alle modalità in cui si è attuato il programma di traduzioni, è opportuno provare a considerare quale effettivo apporto possano aver dato i membri dell'entourage alfrediano alla realizzazione del programma culturale del re, anche considerando le implicazioni relative al concetto di authorship nel suo complesso. Sia dall'analisi delle traduzioni che delle composizioni originali, sia dalla testimonianza più diretta della biografia del re,³⁰ nulla fa pensare che Alfredo abbia realizzato da solo le opere che pure gli sono attribuite. La lettura delle fonti latine e la riflessione sul loro contenuto³¹ sono il presupposto del lavoro di traduzione che va immaginato come il frutto di uno scambio reciproco di riflessioni e interpretazioni all'interno del gruppo di lavoro creatosi a corte, con una supervisione più o meno diretta da parte del sovrano.³²

Una interpretazione verosimile del metodo di lavoro impiegato nella redazione della versione della *Cura pastoralis* descrive il sovrano nell'intento di dettare, dopo aver ascoltato le utili spiegazioni dei suoi collaboratori, piccoli estratti della sua traduzione agli stessi: questi ultimi potevano poi dare alle sue parole la forma scritta che ritenevano più opportuna.³³ Anche un'altra delle opere tradizionalmente incluse nel canone alfrediano, la versione anglosassone del *De consolatione philosophiae*, non può che essere intesa come il risultato conclusivo di riflessioni condotte assieme ai suoi 'helpers' e con l'ausilio dei commentari a loro disposizione, unico approccio possibile a un'opera dai contenuti così complessi e impegnativi.³⁴ Dalle descrizioni delle modalità traduttive alle singole opere si evince la natura composita di quei testi, per spiegare la quale si è ipotizzato il ricorso a ulteriori fonti non meglio identificabili in ragione dello stesso metodo di lavoro impiegato, ovvero una rielaborazione "a volte parola per parola a volte secondo il senso", ma anche per l'impossibilità di determinare l'effettiva consistenza del *corpus* di testi disponibili nella biblioteca di corte.³⁵

Interpretare queste realizzazioni come il prodotto di un lavoro "collegiale" supervisionato e guidato dal re in persona ha il vantaggio di tenere conto del contributo dei componenti il circolo di Alfredo e al contempo anche delle difficoltà che lo potevano ostacolare nell'approccio diretto alle fonti latine. Se è impossibile distinguere l'apporto dei

³⁰ Per un'analisi della biografia di Asser si rimanda a Schärer (1996: 185 e segg.).

³¹ Cfr. Frantzen (1986: 1). L'approccio meditato al testo latino è documentato dai capitoli 22, 24, 77 e 89 della biografia di Asser, oltre che dalla prefazione alla versione della *Cura pastoralis*. Cfr. anche Atherton (1996: 185).

³² Cfr. Stanton (1997: 38).

³³ Cfr. Sisam (1953: 140). Pratt (2007: 190) in proposito osserva: «The imput of scholarly helpers should be judged against the overall character of medium and message, otherwise consistent with a significant oral element in translatory processes».

³⁴ Cfr. Lockett (2011: 316).

³⁵ La questione è stata ampiamente dibattuta nel contributo di Godden (2007) e, con esiti radicalmente divergenti, in Bately (2009). Ancora sull'argomento Bately (2015).

singoli,³⁶ è dunque il caso di estendere il concetto di authorship intendendo come autore colui che ha costruito il testo nella versione definitiva dettata ai copisti.³⁷ Pratt (2007: 163) parla in proposito di complessi processi di coinvolgimento collettivo in relazione alla questione dell'autorialità regale e, in effetti, dalla lettura dell'ultimo capitolo della *Vita* di Asser si evincerebbe che la funzione di Alfredo in quanto autore e sovrano potrebbe essere servita a incoraggiare e persuadere i nobili a conformarsi al suo esempio nel perseguire il *Wisdom*, la sapienza, obiettivo prioritario del suo programma culturale.³⁸ All'interno della sua cerchia di collaboratori e dall'alto della sua posizione di sovrano laico, «Alfred's role needs not necessarily have amounted to anything more than the 'authorisation' of vernacular texts which were to bear his name» (Pratt 2007: 172).

Nondimeno, pur ammettendo la collaborazione all'interno dell'entourage alfrediano, può individuarsi l'impronta di un'unica mente, «one mind at work (probably never entirely on its own)», nelle opere la cui prefazione o epilogo fa riferimento ad Alfredo come autore: le traduzioni incluse nel 'canone' condividono in effetti un lessico e una sintassi che possono considerarsi come sostanzialmente unitari (Bately 1982: 94-95). Dunque, pur riconoscendo il valore indiscusso dei collaboratori del re, è quest'ultimo a esercitare il vero controllo sul programma di traduzioni, prima sulla scelta delle opere e poi sulle effettive modalità di realizzazione delle stesse.³⁹ Fu infatti il sovrano in prima persona a riunire gli studiosi che selezionarono, sotto la sua supervisione, i testi a cui dedicarsi e li tradussero, forti dell'autorità regale che conferiva prestigio e rigore all'intero progetto.⁴⁰ Ai suoi preziosi *scholars* possono attribuirsi le spiegazioni di complessi passi in latino così come i commenti e le interpretazioni degli stessi, finanche le rielaborazioni finali dettate ai copisti ma l'authorship non può essere messa in discussione, se con authorship deve intendersi «a single authorial point of view», così come la responsabilità dell'intera produzione anche di sezioni specifiche a cui contribuirono singoli collaboratori, peraltro impossibili da identificare o distinguere l'uno dall'altro (Clement 1986: 140).

Come auspicato dallo stesso sovrano, il maestoso progetto culturale in cui le traduzioni erano state concepite, in quel particolare contesto storico e con quelle specifiche modalità, gettò le basi per lo sviluppo di generazioni di studiosi e autori a cui furono da subito chiare le potenzialità come pure i limiti della prosa in volgare: ed è per questo che

³⁶ Frantzen (1986: 9). Con l'esclusione di Wærferth nessuno degli intellettuali di corte può essere considerato autore di opere realizzate a quel tempo da cui eventualmente riconoscere i tratti stilistico-formali ai fini di una eventuale attribuzione di ulteriori opere o sezioni di opere.

³⁷ Cfr. Clement (1986: 130).

³⁸ Wormald (1977: 107). Cfr. Tinaburri (2017).

³⁹ Cfr. Clement (1986: 130).

⁴⁰ Da confrontarsi con quanto scrive Discenza (2005: 139, nota 1).

nelle epoche successive quelle stesse opere continuarono a essere copiate e a circolare.⁴¹

Rosella Tinaburri

Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale

Bibliografia

- Anlezark, Daniel, 2017, *Alfred the Great*, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications.
- Atherton, Mark, 1995, *Grasping Sentences as Wholes. Henry Sweet's Idea of Language in the Early Middle Ages*, «Neuphilologische Mitteilungen» 96, pp. 177-186.
- Bately, Janet M., 1966, *Grimbald of St. Bertin's*, «Medium Aevum» 35, pp. 1-10.
- Bately, Janet M., 1982, *Lexical Evidence for the Authorship of the Prose Psalms in the Paris Psalter*, «Anglo-Saxon England» 10, pp. 69-95.
- Bately, Janet M., 1988, *Old English Prose Before and During the Reign of Alfred*, «Anglo-Saxon England» 17, pp. 93-138.
- Bately, Janet M., 1990, *Those Books That Are Most Necessary for All Men to Know: The Classics and Late Ninth Century England, a Reappraisal*, in *The Classics in the Middle Ages, Papers of the Twentieth Annual Conference of the Center for Medieval and Early Renaissance Studies*, ed. by A. S. Bernardo and S. Levin, Binghamton, New York, Center for Medieval & Early Renaissance Studies, pp. 45-78.
- Bately, Janet M., 2000, *The Literary Prose of King Alfred's Reign: Translation or Transformation?* (Inaugural Lecture in the Chair of English Language and Medieval Literature delivered at University of London King's College on 4th March 1980), in *Old English Prose. Basic Readings*, ed. by P. E. Szarmach with the assistance of D. A. Oosterhouse, New York and London, Garland Publishing, pp. 3-27.
- Bately, Janet M., 2009, *Did King Alfred Actually Translate Anything? The Integrity of the Alfredian Canon Revisited*, «Medium Aevum» 78, 189-215.
- Bately, Janet M., 2015, *Alfred as Author and Translator*, in *A Companion to Alfred the Great*, ed. by N. G. Discenza and P. E. Szarmach, Leiden – Boston, Brill, pp. 113-142.
- Bolton, Diane, 1977, *The Study of the Consolation of Philosophy in Anglo-Saxon England*, «Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge» 44, pp. 33-78.
- Brown, Thomas J., 1975, *An Historical Introduction to the Use of Classical Latin Authors in the British Isles from the Fifth to the Eleventh Century*, *Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo* 22, *La cultura antica nell'occidente latino dal VII all'XI secolo*, Spoleto, Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo, pp. 237-293.
- Bullough, Donald A., 1972, *The Educational Tradition in England from Alfred to Ælfric: Teaching Utriusque Linguae*, *Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo* 19, *La scuola nell'Occidente latino nell'alto medioevo*, Spoleto, Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo, pp. 453-494.
- Carnicelli, Thomas A. (ed.), *King Alfred's Version of St. Augustine's Soliloquies*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1969.
- Clement, Richard W., 1986, *The Production of the Pastoral Care: King Alfred and His Helpers*, in *Studies in Earlier Old English Prose: Sixteen Original Contributions*, ed. by P. E. Szarmach, Albany 1986, SUNY Press, pp. 129-152.
- Discenza, Nicole G., 2005, *The King's English. Strategies of Translation in the Old English Boethius*, Albany, State University of New York Press, 2005.

⁴¹ Cfr. Stenton (1955: 272).

- Doane, Alger N., 2011, *The Transmission of Genesis B*, in *Anglo-Saxon England and the Continent*, ed. by H. Sauer and J. Story with the assistance of G. Waxenberger, Tempe, Arizona, ACMRS, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, pp. 63-81.
- Frantzen, Allen J., 1983, *Anglo-Latin in the Context of Old English Literature: The Age of Alfred*, in «Old English Newsletter», Subsidia 9, vol. 16, n. 2, Binghamton Spring, pp. 50-51.
- Frantzen, Allen J., 1986, *King Alfred*, Boston Mass., Twayne Publishers.
- Gameson, Richard G., 1995, *Alfred the Great and the Distruction and Production of Christian Books*, «Scriptorium» 49, pp. 180-210.
- Gameson, Richard, 1998, *The Circulation of Books between England and the Continent c. 871-1100*, in *The Cambridge History of Books*, ed. by R. Gameson, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 344-372.
- Gneuss, Helmut, 1986, *King Alfred and the History of Anglo-Saxon Libraries*, in *Modes of Interpretation in Old English Literature. Essays in Honour of Stanley B. Greenfield*, ed. by P. R. Brown et al., Toronto, University of Toronto Press, pp. 29-49.
- Gneuss, Helmut, 2001, *Handlist of Anglo-Saxon Manuscripts. A List of Manuscripts and Manuscripts Fragments Written or Owned in England up to 1100*, Tempe Arizona, Arizona Center for Medieval and Renaissance studies, 2001.
- Godden, Malcolm R., 2007, *Did King Alfred Write Anything?*, «Medium Ævum» 76, pp. 1-23.
- Godden, Malcolm R., 2012, *Stories from the Court of Alfred*, in *Saints and Scholars. New Perspectives on Anglo-Saxon Literature and Culture in Honour of Hugh Magennis*, ed. by S. McWilliams, Cambridge, Boydell & Brewer, pp. 123-140.
- Godden, Malcolm R. – Irvine, Susan (edd.), *The Old English Boethius. An Edition of the Old English Versions of Boethius's De Consolatione Philosophiae*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- Gorman, Michael, 1987, *The Manuscripts Tradition of St. Augustine's Major Works*, in *Congresso internazionale su S. Agostino nel XVI Centenario della Conversione*, Roma 15-20 Settembre 1986, *Studia Ephemeridis "Augustinianum"* 24.25.26; Roma, Istituto Patristico 'Augustinianum', vol. I, pp. 381-412.
- Grierson, Philip, 1940, *Grimbald of St. Bertin's*, «English Historical Review» 55, pp. 529-561.
- Grierson, Philip, 1941, *The Relations between England and Flanders before the Norman Conquest*, «Transactions of the Royal Historical Society» 23, pp. 71-112.
- Hargrove, Henry L. (ed.), *King Alfred's Old English Version of St. Augustine's Soliloquies*, Yale Studies in English 13, New York, H. Holt, 1902.
- Hecht, Hans (ed.), 1900-1907 (repr. Darmstadt 1965), *Bischofs Wærferth von Worcester Übersetzung der Dialoge Gregors des Grossen über das Leben und die Wunderthaten itali-enischer Väter und über die Unsterblichkeit der Seelen*, 2 voll., Bibliothek der angelsächsischen Prosa 5, Leipzig, Georg H. Wigand's Verlag.
- Hodgkin, Robert Howard, 1935 [1952³], *A History of the Anglo-Saxons*, Oxford, Clarendon Press.
- Jayatilaka, Rohini, 2012, *King Alfred and his Circle*, in *The Cambridge History of the Book in Britain I: c. 400-1100*, ed. by R. Gameson, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 670-678.
- Ker, Neil R., 1957, *Catalogue of Manuscripts Containing Anglo-Saxon*, Oxford, Clarendon Press (repr. 1990).
- Keynes, Simon – Lapidge, Michael, 1983, *Alfred the Great: Asser's Life of King Alfred and Other Contemporary Sources*, Harmondsworth, Penguin.
- Lapidge, Michael, 1981, *Some Latin Poems as Evidence for the Reign of Athelstan*, «Anglo-Saxon England» 9, pp. 61-98.
- Lockett, Leslie, 2011, *Anglo-Saxon Psychologies in the Vernacular and Latin Traditions*, Toronto, University of Toronto Press.
- Love, Rosalind, 2015, *Latin Commentaries on Boethius's Consolation of Philosophy*, in *A Com-*

- panion to Alfred the Great*, ed. by N. G. Discenza and P. E. Szarmach, Leiden – Boston, Brill, pp. 82-111.
- Magoun, Francis P. Jr., 1948, *Some Notes on King Alfred's Circular Letter on Educational Policy Addressed to His Bishops*, «Mediaeval Studies» 10, pp. 93-107.
- Morrish, Jennifer, 1986, *King Alfred's Letter as a Source on Learning in England in the Ninth Century*, in *Studies in Earlier Old English Prose: Sixteen Original Contributions*, ed. by P. E. Szarmach, Albany, SUNY Press, pp. 87-107.
- Morrish, Jennifer, 1988, *Dated and Datable Manuscripts Copied in England During the Ninth Century: a Preliminary List*, «Mediaeval Studies» 50, pp. 512-538.
- Nelson, Janet L., 1986, "A King Across the Sea": *Alfred in Continental Perspective*, «Transactions of the Royal Historical Society» 36, 5th series, pp. 45-68.
- Nelson, Janet L., 1997, "...sicut olim gens Francorum...nunc gens Anglorum": *Fulk's Letter to Alfred Revisited*, in *Alfred the Wise. Studies in Honour of Janet Bately on the Occasion of Her Sixty-Fifth Birthday*, ed. by J. Roberts and J. L. Nelson with M. Godden, Cambridge, D. S. Brewer, pp. 135-144.
- Nelson, Janet L., 1997, *The Franks and the English in the Ninth Century Reconsidered*, in *The Preservation and Transmission of Anglo-Saxon Culture*, ed. by P. E. Szarmach and J. Rosenthal, Kalamazoo, MI, Medieval Institute Publications, pp. 141-158.
- Parkes, Malcolm B., 1976, *The Paleography of the Parker Manuscript of the Chronicle, Laws and Sedulius, and Historiography at Winchester in the Late Ninth and Tenth Century*, «Anglo-Saxon England» 5, pp. 149-171.
- Parkes, Malcolm B., 1991, *The Literacy of the Laity*, in *Scribes, Scripts and Readers. Studies in the Communication, Presentation and Dissemination of Medieval Texts*, ed. by M. B. Parkes, London and Rio Grande, Hambledon Press, pp. 275-297.
- Pratt, David, 2007, *Problems of Authorship and Audience in the Writings of King Alfred the Great*, in *Lay Intellectuals in the Carolingian World*, ed. by P. Wormald and J. L. Nelson, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 162-191.
- Pratt, David, 2014, *Kings and Books in Anglo-Saxon England*, «Anglo-Saxon England» 43, pp. 297-371.
- Rella, Frank A., 1980, *Continental Manuscripts Acquired for English Centers in the Tenth and Early Eleventh Centuries: A Preliminary Checklist*, «Anglia» 98, pp. 107-116.
- Scharer, Anton, 1996, *The Writing of History at King Alfred's Court*, «Early Medieval Europe» 5, pp. 177-206.
- Schreiber, Carolin, 2015, Searodonca Hord: *Alfred's Translation of Gregory the Great's Regula Pastoralis*, in *A Companion to Alfred the Great*, ed. by N. G. Discenza and P. E. Szarmach, Leiden – Boston, Brill, 2015, pp. 171-199.
- Sisam, Kenneth, 1953, *The Publication of Alfred's Pastoral Care*, in *Studies in the History of Old English Literature*, Oxford, Clarendon Press, pp. 140-147.
- Smyth, Alfred P., *King Alfred the Great*, Oxford, Oxford University Press, 1995.
- Stanton, Robert, 1997, *The (M)other Tongue. Translation Theory and Old English*, in *Translation Theory and Practice on the Middle Ages*, ed. by J. Beer, Kalamazoo, MI, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, pp. 33-46.
- Stenton, Frank M., 1971³, *Anglo-Saxon England*, Oxford, Clarendon Press.
- Stevenson, William Henry (ed. with introduction and commentary), *Asser's Life of King Alfred. Together with the Annals of Saint Neots erroneously ascribed to Asser*, Oxford, Clarendon Press, 1904.
- Stubbs, William (ed.), *Willelmi Malmesbiriensis Monachi De gestis regum Anglorum libri quinque*, London, H. M. S. O., 1887-1889.
- Sweet, Henry, 1871 (ed.), *King Alfred's West-Saxon Version of Gregory's Pastoral Care*, Early English Text Society, OS 45 e 50, N. Trübner & Co. (repr. 1978).
- Thomas, P. G., 1949, *Alfred and the Old English Prose of His Reign*, in *The Cambridge History of*

- English Literature*, ed. by Adolphus W. Ward and Alfred R. Waller, vol. I, *From the Beginnings to the Cycles of Romance*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 88-107.
- Tinaburri, Rosella, 2017, *I molteplici aspetti della sapienza: wīsdōm nella versione anglosassone dei Soliloquia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017.
- Tyler, Elizabeth M., 2019, *Cross-Channel Networks of History Writing: The Anglo-Saxon Chronicle*, in *Medieval Historical Writing: Britain and Ireland, 500-1500*, ed. by J. Jahner, E. Steiner, E. M. Tyler, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 172-191.
- Wallace-Hadrill, John Michael, 1950, *The Franks and the English in the Ninth Century: Some Common Historical Interests*, «History» 35 (1950), pp. 202-218.
- Wittig, Joseph S., 1983, *King Alfred's Boethius and its Latin Sources: a Reconsideration*, «Anglo-Saxon England» 11, pp. 157-198.
- Wormald, Patrick, 1977, *The Uses of Literacy in Anglo-Saxon England and its Neighbours*, in «Transactions of the Royal Historical Society» 27, pp. 95-114.

De Coloribus et Mixtionibus:
Tradition and Transmission of the Most Widespread Text
on Mediaeval Illumination

ABSTRACT: Il *De coloribus et mixtionibus* è uno dei testi più noti della letteratura tecnica medievale. Per quanto ci è noto, questo breve componimento dedicato alla preparazione dei pigmenti e alle loro mescolanze costituisce il trattato di miniatura più diffuso del Medioevo. Associato ad altre opere o in forma indipendente, in versione estesa o per estratti, il *De coloribus et mixtionibus* si conserva in più di sessanta manoscritti in tutta Europa, databili tra la fine dell'XI e il XVII secolo. Nel contributo si propone un'analisi aggiornata della complessa tradizione manoscritta e della trasmissione del trattato, seguita da alcune considerazioni sulla sua origine e diffusione e da un'edizione del testo.

ABSTRACT: *De coloribus et mixtionibus* is one of the best-known texts of the Mediaeval technical literature. As far as we know, this short work devoted to the preparation of pigments and their mixtures represents the most widespread treatise for illumination of the Middle-Ages. Associated with other known literary works or in independent form, in an extended version or in excerpts, the *De coloribus et mixtionibus* is preserved in more than sixty manuscripts throughout Europe, dating back to between the end of the 11th and the 17th centuries. This paper aims to present an updated analysis of the complex manuscript tradition and transmission of the treatise, followed by some considerations on its origin and diffusion and an edition of the text.

RESUMEN: El *De coloribus et mixtionibus* es uno de los textos más conocidos de la literatura técnica medieval. Esta breve composición dedicada a la preparación de pigmentos y sus mezclas constituye el tratado de miniatura más difundido de la Edad Media. Asociado a otras obras o en forma independiente, en versión ampliada o en extractos, el *De coloribus et mixtionibus* se conserva en más de sesenta manuscritos en toda Europa, que datan de finales del siglo XI al siglo XVII. La contribución propone un estudio actualizado de la compleja tradición manuscrita y transmisión del tratado, seguido de algunas consideraciones sobre su origen y difusión y de una edición del texto.

PAROLE-CHIAVE: *De coloribus et mixtionibus*, Miniatura, Colori, Storia tecnica dell'arte, Letteratura tecnica, Filologia, Manoscritti, Medioevo

KEYWORDS: *De coloribus et mixtionibus*, Illumination, Colours, Technical Art History, Technical Literature, Philology, Manuscripts, Middle Ages

PALABRAS-CLAVE: *De coloribus et mixtionibus*, Miniatura, Colores, Historia técnica del arte, Literatura técnica, Filología, Manuscritos, Edad Media

1. Introduction

Sensim per partes discutur quaelibet artes.
(*De coloribus et mixtionibus*, prologue)

The conventional title *De coloribus et mixtionibus* (referred to as *DCM* going forward) denotes a widely-circulated treatise for illuminators, frequently copied throughout the Middle Ages. It is made up of three sections: a prologue in verse; seven recipes for the making of pigments for book decoration; a list of pigments suitable for use on parchment and a set of instructions on their mixtures and incompatibilities.

The earliest-known version of the text dates back to the 12th century, but the *DCM* circulated up to the 17th century all over Europe, in an extended form or in excerpts, independently or associated/incorporated to other works, with variants and translated. Clearly regarded as having a certain *auctoritas*, the *DCM* was the most widespread technical text on book decoration that the Middle Ages handed down, which for the first time provided a real “canon” for mixing pigments. Paradoxically, the *DCM*, which is preserved in various forms in more than sixty manuscript witnesses, has never received an overall critical study.

This paper is divided into five paragraphs. In the first, the studies dedicated to the *DCM* are examined, starting from the first edition of the text in the mid-19th century. The following paragraph is devoted to the analysis of the manuscript tradition. By means of a table showing the contents of each codex, it is possible to better comprehend the complex issue of the *DCM* tradition, understanding how its transmission took place and the other literary works it was connected with, such as *Mappae clavicula*, Theophilus' *Schedula diversarum artium* or *Liber de coloribus illuminatorum sive pictorum*. The fourth paragraph deals with an examination of the structure and content of the *DCM*, while in the fifth we suggest some considerations on the origin of the text. Finally, the last paragraph is devoted to the diffusion of the instructions for mixing pigments in the technical literature at least until the 16th century. Lastly, an edition of the *DCM* is proposed in the appendix.

2. State of the art

The best-known form of the *DCM* is constituted by the first rubrics of the manuscript Phillipps 3715 of the Corning Museum of Glass (12th c.). The codex was transcribed and published in 1847 by Thomas Phillipps, without any distinction between the opening sec-

tion of the manuscript and the following text of *Mappae clavicula* (and *Compositiones*).¹

The question of the differentiation between the two works is first introduced by Ernst Berger (1897: 22, 26-29) and Guy Loumier (1914: 25), who recognise in the *DCM* text a later addition to the treatise known as *Mappae clavicula*, but it was not until the 1930s that Daniel V. Thompson (1933a: 66, n. 14) theorised the autonomous existence of this text as a coherent work intended for illuminators and proposed the conventional title *De coloribus et mixtionibus*.²

The insights of Thompson, however, are not considered in the almost contemporary works by Rozelle P. Johnson (1935a, 1935b, 1937), to whom we owe an important census of unpublished manuscripts containing, in more or less extended form, *Mappae clavicula*. Johnson did not yet have a clear distinction between the text of *Mappae clavicula* and that of *Compositiones*,³ and between these two works and the *DCM*, so that in his publications he also includes codices that testify fragments of one or the other treatise or some parts of the *DCM* only. In his studies, Johnson does not name the *DCM* with this title or as an independent text, but merely divides it into sections, based on the content of Phillipps 3715: the hexameters at the beginning, indicated as AA; the next eleven recipes, named A1-A11; the prologue of *Mappae clavicula* and then the main body of work (actually, as we said, belonging to *Mappae clavicula* and *Compositiones*), numbered from 1 to 293.⁴

A few years later, Josef Svennung (1941) attributed only the 293 numbered chapters to *Mappae clavicula*, thus omitting the introductory hexameters and the initial recipes, but without going into the question of the *DCM*.

Eleanor Webster Bulatkin's contribution is fundamental in the advancement of *DCM*-related studies and in the definition of its textual autonomy. In her in-depth study on the origin and semantic evolution of the term *matiz*, the author identifies in the *DCM* the first attestation of the word. Drawing on Thompson, she writes that «both external and

¹ Phillipps 3715 includes *Mappae clavicula* (ff. 4r-24v) and *Compositiones* (ff. 24v-62r). These two works have long been wrongly considered a single text due to the frequent presence of both in the same manuscripts, the fragmentary state of some of them and the lack of knowledge of fundamental manuscript witnesses such as Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 2079 (12th c.). A clear distinction between the two works is due to the intuitions of Halleux-Meyvaert (1987) and then of Tolaini (2004), Baroni-Pizzigoni-Travaglio (2013), Baroni (2013), Baroni-Travaglio-Pizzigoni (2018), though some recent scholarly investigations seem to underestimate this distinction.

² Thompson mentions the *DCM* in numerous other contributions (for instance, Thompson 1935a: 410, n. 2), without ever delving into the question, and announces a study of the treatise, unfortunately never published, probably due to the ongoing war (Bulatkin 1954: 488, n. 101). In his review of Roosen-Runge's work, Thompson (1972) reaffirms the autonomy of the *DCM* and the broad diffusion of the text in Europe, hypothesising that the authority attributed to it was due to its origin from an important center such as Cluny.

³ Johnson has devoted several studies to the *Compositiones* (Johnson 1933, 1935c, 1939).

⁴ For convenience, we will keep here Johnson's numbering for the textual sections referable to the *DCM* (AA, A1-A11).

internal evidence seems to indicate that the tract *De coloribus et mixtionibus* is an independent text which bears no relation to the *Mappae clavicula*» (Bulatkin 1954: 489), also because the text does not appear in any of the manuscript witnesses of *Mappae clavicula* prior to the 12th century. Bulatkin is also responsible for a first summary of the manuscript tradition of the *DCM* on the basis of Johnson's census.

In 1974, Cyril S. Smith and John G. Hawthorne published the English translation of the MS Phillipps 3715, comparing and integrating it with the text preserved in the oldest MS 17 of the Bibliothèque Humaniste in Sélestat (10th c.). The scholars attributed two prologues to Corning's manuscript, «the first apparently relating only to the eleven unnumbered chapters on pigments» (Smith–Hawthorne 1974: 9), namely corresponding to the *DCM*. The first eleven recipes, in fact, although never named with the title assigned by Thompson, were evidently recognised as an addition to the following textual portion of the manuscript (and for this reason suitably with their own numbering, in Roman numerals), but, in any case, as an integral part of it, since the same *Mappae clavicula* was indicated as “a compilation of compilations” (Smith–Hawthorne 1974: 14-15). The authors then assert that «compilations almost never represent current knowledge [...]. Contemporary technology is, however, to be found among the later accretions, especially the initial chapters on pigments (i to xi) [...]» (Smith–Hawthorne 1974: 15-16).

Around the same time, Christian De Mérindol (1975) offered a remarkable comparative study of the artistic production of Corbie scriptorium in the 12th century and the recipes of the *DCM*.

It took scholars nearly two decades to find further observations on the *DCM*. In one of his contributions to the *Mappae clavicula*, Robert Halleux (1990: 178) touched only briefly on the question of the *DCM*, substantially suggesting that the texts have passed through the milieu of Spanish translators from Arabic.

In 1995, Francesca Tolaini (1995a, 1995b) published a study of the *Scripta colorum*, a treatise on illumination which shows considerable formal, linguistic and content affinities with the *DCM*. We will return to this treatise later, considered “the Italian exemplar” of the *DCM*. What is interesting here is that Tolaini, referring to the studies of Thompson and Bulatkin, reaffirms the autonomous existence of the *DCM* and identifies its possible structure, which, as we shall see, is found, in a more or less extended form and with variants, in numerous manuscripts belonging to the so-called “*DCM* family”, often associated to well-known technical treatises.

Further advancement in the studies about the *DCM* is owed to Andreas Petzold (1995). His analysis of the earliest manuscripts of the *DCM* allowed to hypothesise an English origin of the text, at an earlier date than commonly proposed on the basis of the manuscript witnesses. The MS London, B.L., Royal 7 D ii, datable to the third quarter

of the 12th century, comes from Canterbury and contains, among texts of a primarily theological nature, seven recipes from the *DCM*. The MS London, B.L., Cotton Titus D xxiv, of the late 12th century, originates from a minor Cistercian house (Rufford in Nottinghamshire) and contains large sections of the *DCM* incorporated into a larger text on colours, entitled *De distemperandis coloribus*, and Anglo-Norman set of instructions on making colours. However, Petzold's most interesting observations concern the MS London, B.L., Cotton Nero A vii, which preserves two recipes of the *DCM*. These are found on a fragment of a leaf (f. 40v) taken from another manuscript, probably inserted here by Sir Robert Cotton in the 17th century. The leaf is datable paleographically to the end of the 11th century and it also probably comes from Canterbury. On the recto of the leaf is a copy of the inscription on Lanfranc's tomb: «It was no doubt for this inscription that Cotton cut out and inserted the fragment, inadvertently saving the recipes on the verso, which end in the middle of a word: "que est cir-"» (Petzold 1995: 60). However, the wide inner margin suggests that the leaf was originally inverted, so that the recipes were on the recto and the epitaph on the verso. Therefore, as there was not enough space for inserting the entire text of the *DCM*, it is likely that the codex contained only the two recipes or a little more. Based on the analysis of the three manuscripts, Petzold concluded that the *DCM* existed in England before the 12th century, at least «in an embryonic state» (Petzold 1995: 61), and that its origin must probably be sought there.

Sandro Baroni (1996: 128) recognised a real literary form – with a structure that suggests a possible mnemotechnical use – within the recipes of the *DCM* on the mixtures of pigments.⁵ Similarly to Tolaini, Baroni then insisted on the wide diffusion of these instructions which survived, repeatedly reworked and translated, until at least the 15th century. Furthermore, the *DCM* is considered to be a part of those «literary materials elaborated or coming from other traditions» (Baroni 1996: 122) that were associated with *Mappae clavicula* during the Middle Ages.

Finally, a state of the art on the *DCM* is proposed by Silvia Bianca Tosatti in 2007,⁶ who hypothesises parallelism between the precepts of the *DCM* and the contemporary figuration of the Ottonian age, with its innovative and abstracting characteristics and the use of saturated and bright colours, imitating the splendor of semi-precious stones and enamels.

We do not know of recent studies dedicated specifically to the *DCM*,⁷ if not generic

⁵ See also Baroni–Travaglio (2016: 72-73) and Baroni–Rinaldi–Travaglio (2018: 59).

⁶ The chapter is taken up in part by Tosatti (2001: 26-33). The scholar will return briefly to the question in Tosatti (2011: 91-92).

⁷ With the exception of Borea D'Olmo (2012), from which part of the observations presented here derives.

citations of the work in broader contributions on Mediaeval technical literature⁸ or devoted to other treatises.⁹ In general, it seems that the *DCM* does not draw proper attention from scholars and that it is often omitted or cited without any further in-depth analysis.¹⁰

3. The manuscript tradition and transmission of the *DCM*

The *DCM* or parts of it, with more or less extended variants, are currently attested in at least sixty-five manuscripts starting from the end of the 11th century and reaching up to the 17th century. The data can be obtained from the census carried out by Johnson (1935a, 1935b, 1937) in the 1930s, to which some other manuscripts have been added.¹¹

The following table (cfr. Table 2), which includes codices containing even just one or two recipes of the *DCM*, shows a list of the sixty-five manuscripts witnesses, chronologically arranged, with the indication of their content and – where possible – of the folios and the works with which the *DCM* is associated.¹² For convenience, we use Johnson's numbering of the recipes (AA-A11). The prescriptions that contain significant variants are indicated in round brackets (X).

AA	Verse prologue	A6	Rouen green (verdigris)
A1	Vermilion	A7	Red and white lead
A2	Silver-blue	A8	List of pigments
A3	Blue made from copper	A9	Mixtures of pigments
A4	Blue vegetable	A10	Mixtures of pigments
A5	Greek green (verdigris)	A11	Incompatibilities

Table 1. Legend

⁸ For instance, Clarke (2011) and (2013); Baroni–Travaglio (2016).

⁹ This is the case, for example, of Brun (2015).

¹⁰ The *DCM* does not appear, for instance, in Bordini (1991) or in Muñoz Viñas (1998).

¹¹ Trier, Stadtbibliothek, 1024/1936 4° (Halleux 1990: 178); London, British Library, Additional 41486 (Thorndike–Kibre 1963: col. 167; Clarke 2001: 82); Oxford, Merton College, 324 (Thorndike 1959: 6); Ferrara, Biblioteca Ariostea, Cl.II.147 (Travaglio 2009-2010). Unfortunately, due to current restrictions of the coronavirus epidemic, we have not been able to view and check all the manuscripts witnesses cited by Johnson, but only the half of them. For the rest, the recipes identified by Johnson are indicated. In some cases, it was possible to correct or implement the information provided by Johnson and, where necessary, the shelf marks of the manuscripts were updated according to the current library numbering.

¹² The manuscripts that preserve only similar recipes, with significant variants or translated into vernaculars, which we will discuss in paragraph 6, are not included.

MANUSCRIPT	LIBRARY	DATE	AA	A1	A2	A3	A4	A5	A6	A7	A8	A9	A10	A11
Cotton Nero A vii (f. 40v)	London, British Library	end of the 11 th c. ¹		X	X									
Phillipps 3715 (ff. 1r-4r) <i>Mappae clavicula</i> (and <i>Compositiones</i>)	Corning (New York), Museum of Glass	12 th c.	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Royal 7 D ii (ff. 20v-22v)	London, British Library	12 th c.		X	X	X	X	X	X	X				
Cotton Titus D xxiv (ff. 128v-129r, 129v-130v)	London, British Library	12 th c.		X	X	X		X	X		X	(X)	(X)	X ²
Harley 3915 (ff. 118v-119r) <i>Theophilus' Schedula</i>	London, British Library	12 th c.		X	X						X	X	X	
Egerton 840 A (f. 6r) <i>Theophilus' Schedula</i>	London, British Library	13 th c.	X											
Sloane 342 (f. 132r)	London, British Library	13 th c.		X	X	X	X	X						
Additional 41486 (ff. 104v-105v) <i>Mappae clavicula</i> (and <i>Compositiones</i>)	London, British Library	13 th c.	X ³	X		X		X	X	X				
Bodley 679 (ff. 31r-v) <i>Mappae clavicula</i> (and <i>Compositiones</i>)	Oxford, Bodleian Library	13 th c.	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Digby 162 (ff. 5v, col. II, 6r, col. I) <i>Mappae clavicula</i> (and <i>Compositiones</i>)	Oxford, Bodleian Library	13 th c.	X	X	X	X	X							
Ee 6.39 ⁴ (ff. 147r-148v) <i>Theophilus' Schedula</i> <i>Mappae clavicula</i> (excerpts)	Cambridge, University Library	13 th c.	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Cod. XXIX, plut. 30 ⁵	Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana	13 th c.				(X)		X		X				
125 ⁶ <i>Liber de coloribus illuminatorum sive pictorum</i>	Oxford, Corpus Christi College	13 th -15 th c.								X	X			
Royal 12 B xxv (f. 252r) ⁷	London, British Library	14 th c.		X		X								
173 (ff. 189v-192r) <i>Mappae clavicula</i> <i>Theophilus' Schedula</i> (excerpts)	Oxford, Magdalen College	14 th c.	X	X	X	X	X	X	X	X	X	(X)	(X)	X ⁸
Hunterian 110 ⁹ (ff. 9v-10v) <i>Mappae clavicula</i> (and <i>Compositiones</i>) <i>Secretum philosophorum</i>	Glasgow, Glasgow University, University Library	14 th c.	X	XX	XX	X(X)	X	X(X)	XX	X	X	X	X	X
Additional 32622 (ff. 5v-7r) ¹⁰ <i>Secretum philosophorum</i>	London, British Library	14 th c.		X	X				X					
Egerton 2852 (ff. 8r-9r) ¹¹ <i>Secretum philosophorum</i>	London, British Library	14 th c.		X	X				X					
Harley 273 (ff. 210r-211v) <i>Liber de coloribus illuminatorum sive pictorum</i>	London, British Library	14 th c.		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Sloane 1754 (ff. 144v-146v) <i>Liber de coloribus illuminatorum sive pictorum</i>	London, British Library	14 th c.		(X)	X	(X)	X	(X)	(X)	(X)	XX ¹²	(XX)	(XX)	(X) ¹³

¹ The dating refers to the fragment of leaf in which the recipes are found, inserted in the manuscript later (Petzold 1995)

² The manuscript preserves only an extract of A11 recipe.

³ The manuscript holds only the first two lines of the verse prologue.

⁴ MS 1131 in Johnson (1935b: 77).

⁵ According to Johnson (1937: 90), the manuscript includes the A1, A2, A5, A7 recipes. Instead, as noted by Thorndike (1960: 66), «A5 and A7 correspond closely to the recipes for verdigris and minium» of the DCM (f.73)

⁶ According to Johnson (1935b: 80).

⁷ According to Johnson (1935a: 75; 1935b: 79).

⁸ The manuscript contains just a fragment of the A11 recipe.

⁹ The MS Hunterian 110 is a descriptus of the MS Phillipps 3715, at least as far as the textual sections of the DCM, *Mappae clavicula* and *Compositiones* (Brun 2013: 207-208).

¹⁰ According to Johnson (1935b: 78).

¹¹ According to Johnson (1935b: 78).

¹² The second recipe is just a fragment.

¹³ The manuscript contains just a fragment of the A11 recipe.

Digby 37 (f. 5r-v) ¹⁴ <i>Secretum philosophorum</i>	Oxford, Bodleian Library	14 th c.		X						X								
Digby 71 (ff. 86r-87v) ¹⁵ <i>Secretum philosophorum</i>	Oxford, Bodleian Library	14 th c.		X	X					X								
Digby 153 (ff. 148v-149r) ¹⁶ <i>Secretum philosophorum</i>	Oxford, Bodleian Library	14 th c.		X	X					X								
Rawlinson C 7 (ff. 52v-53v) ¹⁷ <i>Secretum philosophorum</i>	Oxford, Bodleian Library	14 th c.		X	X					X								
B.6.4 ¹⁸ <i>Secretum philosophorum</i>	Lincoln, Cathedral Chapter Library	14 th c.		X	X	(X)		(X)		X								
Latin 7400A (ff. 28r, col. 1-30r, col. 1)	Paris, Bibliothèque Nationale de France	14 th c.		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X					
1939 ¹⁹ (29v, 58v, 59r)	Lucca, Biblioteca Statale	14 th c.		X							X							
Palat. Latin 1330 (f. 204v) ²⁰	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana	14 th -15 th c.		X														
Additional 18752 (ff. 2r-3r) ²¹ <i>Secretum philosophorum</i>	London, British Library	14 th -15 th c.		X	X					X								
Sloane 2584 (f. 7r-v) ²²	London, British Library	14 th -15 th c.				X												
H 277 <i>Liber diversarum arcium</i>	Montpellier, Bibliothèque interuniversitaire, Faculté de Médecine	14 th or 15 th c.			X	(X)		X	X	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)
Latin 6741 (ff. 43r, 54r, 57r-58r, 79r-81r) <i>Theophilus' Schedula Petrus de Sancto Audemaro</i> <i>Heraclius' De coloribus et artibus Romanorum</i>	Paris, Bibliothèque Nationale de France	dated 1431	X	X	X	X	(X)	(X)	(X)	(X)	(X)		(XX)	(XX)	(XX)			
Voss. Chym. octavo 6 ²³ (ff. 137r-138r)	Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit	15 th c.				X	X	X	X	X	X	X	X	X	X			
1024/1936 4 ^o (ff. 163r-164r)	Trier, Stadtbibliothek	15 th c. or 16 th c. ²⁴	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Cotton Julius D viii ²⁵ (ff. 85v-87v)	London, British Library	15 th c.	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Sloane 962 <i>Secretum philosophorum</i> (extracts) ²⁶	London, British Library	15 th c.		X														
413/630 (ff. 2v-3r) ²⁷ <i>Secretum philosophorum</i>	Cambridge, Gonville and Caius College	15 th c.		X						X								
O.1.57 ²⁸ (f. 18r)	Cambridge, Trinity College	15 th c.		X					(X)	X								
O.1.58 ²⁹ (ff. 4v-5v) <i>Secretum philosophorum</i>	Cambridge, Trinity College	15 th c.		X	X	(X)		(X)	X									
O.2.40 ³⁰ (f. 10v) <i>Secretum philosophorum</i>	Cambridge, Trinity College	15 th c.		X		(X)		(X)										
O.7.23 ³¹ (ff. 3r-4v) <i>Secretum philosophorum</i>	Cambridge, Trinity College	15 th c.		X	X	(X)		(X)	X									
ii. iii. 17 (f. 36v) ³²	Cambridge, University Library	15 th c.		X						X								
Sloane 2579 (ff. 5v, 6r, 7r) ³³ <i>Secretum philosophorum</i>	London, British Library	15 th c.		X						X								
Digby 67 (ff. 41r-42r) ³⁴	Oxford, Bodleian Library	15 th c.		X	X	X	X	X	X	X	X	X						
Rawlinson C 212 (ff. 15r-16v) ³⁵	Oxford, Bodleian Library	15 th c.		X	X	X	X	X		X								
Rawlinson D 1066 (ff. 1v-2r) ³⁶ <i>Secretum philosophorum</i>	Oxford, Bodleian Library	15 th c.		X	X					X								

¹⁴ According to Johnson (1935b: 79).

¹⁵ According to Johnson (1935b: 80).

¹⁶ According to Johnson (1935b: 80).

¹⁷ According to Johnson (1935b: 80).

¹⁸ According to Johnson (1935b: 77-78).

¹⁹ According to Johnson (1937: 91).

²⁰ According to Johnson (1937: 91).

²¹ According to Johnson (1935b: 78).

²² According to Johnson (1935b: 79).

²³ According to Johnson (1937: 89).

²⁴ The manuscript is dated back to the 15th century by Schippergers (1964: 152) and to the 16th century by Keuffer (1888-1931: 156).

²⁵ Unfortunately, we were unable to view directly or to obtain a copy of this important manuscript due to current restrictions of the coronavirus epidemic.

²⁶ According to Clarke (2009: 51).

²⁷ According to Johnson (1935b: 77).

²⁸ 1081 in Johnson (1935b: 77).

²⁹ 1082 in Johnson (1935b: 77).

³⁰ 1144 in Johnson (1935b: 77).

³¹ 1351 in Johnson (1935b: 77).

³² According to Johnson (1935b: 77).

³³ According to Johnson (1935b: 79).

³⁴ According to Johnson (1935b: 79-80).

³⁵ According to Johnson (1935b: 80).

³⁶ According to Johnson (1935b: 80).

132 (ff. 2v-3v) ³⁷ <i>Secretum philosophorum</i>	Oxford, Corpus Christi College	15 ^o c.		X	X					X				
277 (f. 33v) ³⁸ <i>Secretum philosophorum</i>	Oxford, Corpus Christi College	15 ^o c.		X										
9 (ff. 85v, 89r, 90r) ³⁹	Oxford, Trinity College	15 ^o c.		X	X					X				
324 (ff. 230v-231v)	Oxford, Merton College	15 ^o c.		X	X	X	X	X	X	X	X			
Guef. 627 Helmst. (f. 43r-v) ⁴⁰	Wolfenbüttel, Herzogliche Bibliothek	15 ^o c.		X										
Guef. 912 Helmst. (f. 97r) ⁴¹	Wolfenbüttel, Herzogliche Bibliothek	15 ^o c.				X								
Guef. 1127 Helmst. (ff. 102v, 104v, 108v-109r) <i>Theophilus' Schedula</i>	Wolfenbüttel, Herzogliche Bibliothek	15 ^o c.	X	X	X	X ⁴²		X	X		X	X	X	X
Guef. 19.1 Aug. 4 ^o (f. 144r) ⁴³	Wolfenbüttel, Herzogliche Bibliothek	15 ^o c.			X									
Ashb. 144 (ff. 158r-v) ⁴⁴	Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana	15 ^o c.		X				X		X				
F. VI 4 (f. 177r) ⁴⁵	Genoa, Biblioteca Universitaria	15 ^o c.						X		X				
773 (f. 125r) ⁴⁶	Genoa, Biblioteca Civica Berio	15 ^o c.									X			
1075 (ff. 35r-38r) <i>Scripta colorum</i>	Lucca, Biblioteca Statale	15 ^o c.		X	X	X	X	X			X	X	X	
90 (f. 128v) ⁴⁷	Poppi (Arezzo), Biblioteca Comunale	15 ^o c.			X					X				
Palat. 860 (ff. 3v-4r) ⁴⁸	Florence, Biblioteca Nazionale Centrale	15 ^o -16 ^o c.		X	X									
740 (f. 24r-v) ⁴⁹	Florence, Biblioteca Riccardiana	15 ^o -16 ^o c.			X	X								
Magl. XVI-118 (ff. 107v, 150r-v) ⁵⁰	Florence, Biblioteca Nazionale Centrale	16 ^o c.		X	X			X	X					
Cl.II.147 (f. 80r)	Ferrara, Biblioteca Ariosteica	16 ^o c.											X ⁵¹	
947 (f. 2v) ⁵²	Florence, Biblioteca Riccardiana	17 ^o c.			X									
Sloane 781 (pp. 17-19) <i>Theophilus' Schedula</i>	London, British Library	1699	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X

³⁷ According to Johnson (1935b: 80).

³⁸ According to Johnson (1935b: 80).

³⁹ According to Johnson 1935b: 80.

⁴⁰ According to Johnson (1937: 88).

⁴¹ According to Johnson (1937: 88).

⁴² The manuscript contains only a fragment of the A3 recipe because the copying of the text was interrupted.

⁴³ According to Johnson (1937: 88).

⁴⁴ According to Johnson (1937: 90).

⁴⁵ According to Johnson (1937: 90).

⁴⁶ According to Johnson (1937: 90).

⁴⁷ According to Johnson (1937: 91).

⁴⁸ According to Johnson (1937: 89).

⁴⁹ According to Johnson (1937: 90).

⁵⁰ According to Johnson (1937: 89).

⁵¹ The manuscript contains only a fragment of the A10 recipe. The so-called "Pseudo-Savonarola's recipe book" is a thematic collection, where every quire was designed to contain recipes copied from different sources dividing them by content (Travaglio 2016c). In the quire devoted to green colour, we find the passage related to the Greek green, in a version closer to the first handed down in London, Sloane 1754 (Liber de coloribus illuminatorum sive pictorum): Ferrara, Biblioteca Ariosteica, MS Cl.II.147, f. 80r: «De viride colore. Viride incide de nigro, maptizabis de albo plumbo. Item misce viride cum albo plumbo, incide de viride, maptizabis illud de albo facto de plumbo». This quire of the Pseudo-Savonarola's recipe book contains also other passages of the Sloane 1754: (f. 79r) «De viride terestri molendum est [...]» and «De viride greco. Viride de Gretia in vase eneo ponas [...]», corresponding to the recipes 1 and 6 of the first chapter of the Liber de coloribus illuminatorum sive pictorum according to the edition of Thompson 1926a: 282; (f. 80r) «De viridi. Viride nunquam de aceto distemperabis [...]», corresponding to the recipe 20 of the same chapter according to the edition of Thompson 1926: 286.

⁵² According to Johnson (1937: 90).

Table 2. List of the manuscripts of the *DCM* tradition.

On the basis of the examination of this table, certain observations may be made on the tradition and transmission of the *DCM*.

The most extended version of the *DCM* is found in nine manuscripts: Corning, Philipps 3715 (12th c.) and its *descriptus* Glasgow, Hunterian 110 (14th c.); Oxford, Bodley 679 (13th c.); Cambridge, Ee 6.39 (13th c.) and its *descriptus* London, Sloane 781 (1699); Trier, 1024/1936 4^o (15th c.);¹³ London, Cotton Julius D viii (15th c.). To these we can add London, Harley 273 (14th c.) and Paris, Latin 6741 (1431), in which respectively only the

¹³ Our gratitude to Dr. Eva Seidenfaden from the Stadtbibliothek of Trier to sending us information about the manuscript and its correct shelf mark.

verse prologue (AA) and the A8 recipe are missing.

Other five codices show an almost complete version: London, Cotton Titus D xxiv (12th c.; - AA, A4, A7);¹⁴ Oxford, Magdalen 173 (14th c.; - A9, A10); London, Sloane 1754 (14th c.; - AA, A11); Lucca, 1075 (15th c.; - AA, A6, A7, A11); Wolfenbüttel, Guelf. 1127 Helmst. (15th c.; -A3, A4, A7). The missing recipes vary from manuscript to manuscript, but in general the prologue in hexameters (AA) seem to be missing more frequently, while the recipes for the making of pigments, at least from A1 to A6, are copied by all the mentioned codices.

While examining the codices that preserve the text of the *DCM* in an extended version, one can note that the recipes follow the *consecutio* AA-A11 only in half of them: Corning, Phillipps 3715 (12th c.) and its *descriptus* Glasgow, Hunterian 110 (14th c.); Oxford, Bodley 679 (13th c.); Cambridge, Ee 6.39 (13th c.) and its *descriptus* London, Sloane 781 (1699); Oxford, Magdalen 173 (14th c.); Trier, 1024/1936 4^o (15th c.). We can assume that London, Cotton Julius D viii (15th c.) also follows the same sequence.¹⁵ On the contrary, in London, Cotton Titus D xxiv (12th c.);¹⁶ London, Sloane 1754 (14th c.);¹⁷ Paris, Latin 6741 (1431);¹⁸ Lucca 1075 (15th c.);¹⁹ Wolfenbüttel, Guelf. 1127 Helmst. (15th c.)²⁰ the recipes are not contiguous, since the *DCM* is incorporated into other treatises according to an interpolation mechanism.²¹

Most manuscripts contain only a few recipes of the *DCM*, generally belonging to the second section (A1-A7). In this case it is not possible to distinguish whether they are real extracts from the *DCM* or rather isolated recipes with a common origin to those of the *DCM* but with an independent tradition.

The recipes on making pigments of the *DCM* alone (A1-A7 or A1-A8) are found in five manuscripts: London, Royal 7 D ii (12th c.; A1-A7); Paris, Latin 7400A (14th c.;

¹⁴ The A9-A10 recipes contains additional formulas and the arrangement of the pigments is different. Moreover, the manuscript contains only a fragment of the A11 recipe.

¹⁵ According to the indication of folios in Johnson (1935a: 74).

¹⁶ A5, A6 (ff. 128v-129r); A1-A3, A8-A11 (ff. 129v-130v), within the *De distemperandis coloribus ad scribendum vel illuminandum*.

¹⁷ A8, A9, A10, A11 (fragment), A8 (fragment), A9, A10 (fragment), A2-A4, A1, A5-A6 (ff. 144v-146v), within the *Liber de coloribus illuminatorum sive scriptorum*.

¹⁸ AA (f. 43r); A5-A6 (54r); A2-A4 (57r); A1 (57v-58v); A9-A11, A7 (79r-81r). See below.

¹⁹ A2, A3, A4, A1, A5, A8, A9, A10, within the *Scripta colorum*.

²⁰ AA (f. 102v); A8-A11 (ff. 104v); A2, A3 (fragment), A1, A5, A6 (ff. 108v-109r), within the Theophilus' *Schedula*.

²¹ As we will see later, in Cotton Titus D xxiv the *DCM* is mingled with other technical recipes for book decoration, thus forming a text titled *De distemperandis coloribus ad scribendum vel illuminandum* (f. 127r; Petzold 1995); in Sloane 1754 it is contained within the *Liber de coloribus illuminatorum sive pictorum*; in Paris Latin 6741 it is dismembered and its recipes divided between the Theophilus' *Schedula diversarum artium*, the treatise of Petrus de Sancto Audemaro and the so-called Third Book of Heraclius; in Lucca 1075 it is contained within the *Scripta colorum*; in Guelf. 1127 Helmst. the recipes of the *DCM* interpolate the Theophilus' text.

A1-A8); Oxford, Digby 67 (15th c.; A1-A7); Oxford, Rawl. C 212 (15th c.; A1-A5, A7); Oxford, Merton 324 (15th c.; A1-A7). In two other manuscripts, this section is present in a partial form: London, Sloane 342 (13th c.; A1-A5); London, Add. 41486 (13th c.; AA, A1, A3, A5-A7).

The *DCM* (or parts of it) is contained in six manuscripts that preserve also *Mappae clavicula*:²² Corning, Phillipps 3715 (12th c.) and its *descriptus* Glasgow, Hunterian 110 (14th c.); Oxford, Bodley 679 (13th c.); Oxford, Digby 162 (13th c.); London, Additional 41486 (13th c.); Oxford, Magdalen 173 (14th c.). It would seem, therefore, that the *DCM* began to circulate as an addendum to *Mappae clavicula*, copied with this fundamental work on metallurgy that the Hellenistic world has handed down to the Latin Middle Ages (Baroni–Pizzigoni–Travaglio 2013). However, it is necessary to make an important distinction between two types of association. Only in Phillipps 3715 (and in its *descriptus* Hunterian 110), the text of the *DCM* is placed at the beginning of *Mappae clavicula*, preceded by the indication «Incipit libellus dictus Mappae clavicula» (f. 1r), even if it is only at the end of the last recipe of the *DCM* that begins the real prologue of *Mappae clavicula* (f. 4r), introduced by the indication «Incipit prologus sequentis operis». This suggests a clear and contiguous association between the two works. The same incipit appears in Trier, 1024/1936 4° (f. 163r): this manuscript does not contain *Mappae clavicula*, but testifies the association between it and the *DCM* still in the 15th-16th century.²³ It is interesting to mention that in the index of the alchemical books belonged to Dominicus, monk of the monastery of St Procolo in Bologna, at the end of the 13th century, four *libri metrici* are cited, including one «dicitur Mappa clavicule [sic] per Robertum translata de arabico in latinum qui incipit ‘Quere dei regnum prius et tibi cuncta dabuntur». Since we know that *Mappae clavicula* is not a work written in verse, it is clear that the passage refers to a manuscript in which the association between the *DCM*, with its *metricus* prologue, and *Mappae clavicula* was made.²⁴ On the contrary, in the other manuscripts, the *DCM*

²² Only manuscripts containing the text of *Mappae clavicula* in an extended version are considered and not in a small number of recipes. Phillipps 3715, Bodley 679 and Hunterian 110 also contain the text of the *Compositiones*, while Digby 162 and Magdalen 173 preserve only a few recipes.

²³ It is likely that its antigraph was mutilated or incomplete or that the copyist of the codex today in Trier intentionally interrupted the copy at the end of the *DCM*, then continuing to compile the volume with other literary materials.

²⁴ The index is preserved in Palermo, Biblioteca Comunale, 4 Qq.A.10, ff. 389v-390v (Thorndike–Kibre 1963: col. 1191). The cited ‘Robertus’ has been identified in Robert of Chester by Steinschneider (1904: 72) and this would help to demonstrate that *Mappae clavicula* and the *DCM* passed through the *milieu* of the translators from Arabic (Halleux 1990: 178). According to Schipperges (1964: 151-152), the text of this book, now lost, would correspond to that preserved in Trier, Stadtbibliothek, 1024/1936 4°, f. 163r. Actually, the text cited in the Palermo index has not yet been identified in a manuscript and the Trier codex simply represents a witness of the *DCM* which, like Phillipps 3715, begins with the prologue in verse preceded by the words «Incipit libellus Mappae Clavicula dictus». In the Trier manuscript the verse prologue is also followed by an index of the *DCM*, absent in all other known codices: «Primo de vermiculo. II° De

is simply present within the same codex together with *Mappae clavicula* and other texts, thus testifying to an interest in the same subject by the compiler: in Bodley 679 the recipes of the *DCM* intersperse the text of the *Compositiones*;²⁵ in Digby 162 they are placed independently, with the hexameters at the end of the text; in Additional 41486 they are inserted after *Mappae clavicula*, *Compositiones* and other texts; in Magdalen 173 we find the *DCM*, other recipes and then *Mappae clavicula* seamless, without any prologue or title. In both cases, however, the fact that works like these, albeit of different content, were associated or copied together demonstrates not only the *auctoritas* recognised to them, but probably also the perception of a common antiquity of the texts. The *DCM-Mappae clavicula* association can be identified from the mid-12th century in Phillipps 3715²⁶ and then in the following century only in codices of the “ α family” of *Mappae clavicula* (Baroni–Travaglio 2013), almost all of English or Northern European origin.²⁷ In these cases, it is generally the extended version of the *DCM* that is handed down or large portions of the text, with the exception of Digby 162. On the contrary, the *DCM* is absent in the manuscripts of the “ β family”, of predominantly Italian origin.²⁸

Starting from the 12th-13th century, the *DCM* is copied with another capital technical treatise of the Middle Ages, the Theophilus’ *Schedula diversarum artium*. Both texts are found in six manuscripts: London, Harley 3915 (12th c.); London, Egerton 840A (13th c.); Cambridge, Ee 6.39 (13th c.) and its *descriptus* London, Sloane 781 (1699); Paris, Lat. 6741 (1431); Wolfenbüttel, Guelf. 1127 Helmst. (15th c.).²⁹ Even in this case it is necessary to distinguish between different types of association. In two of the main codices of the tradition, Egerton 840A and Lat. 6741, the introductory hexameters of the *DCM* (AA) are used as a metric prologue to Theophilus’ work, thus anticipating the preface of the first book (Johnson 1938: 87). In other manuscripts the *DCM*, in excerpts not contiguous (Harley 3915) or in the more extended version (Ee 6.39, Sloane 781), is copied at the end of the *Schedula*. Instead, Guelf. 1127 Helmst. contains the verse prologue at the end of

lazorio. III^o De viride greco. 4^o De viride rotomagense. V^o De minio rubeo et albo. 6^o De naturalibus coloribus in pergameno quot sunt».

²⁵ ff. 27r-30v, *Compositiones*; ff. 31r-v, *DCM*; ff. 31v-32v, *Compositiones*.

²⁶ The *DCM* is absent in the oldest codex of the *Mappae clavicula* tradition, the MS 17 of the Bibliothèque Humaniste of Sélestat (10th c.).

²⁷ Phillipps 3715: Flanders or England (Phillipps 1847: 183), Germanic area (Smith–Hawthorne 1974: 6), Northern France (Roosen-Runge 1967: 70); Oxford, Digby 162: England; London, Additional 41486: probably copied in Italy; Oxford, Bodley 679: probably England; Glasgow, Hunterian 110: England; Oxford, Magdalen 173: unknown.

²⁸ Madrid, Biblioteca Nacional, 19 (Kroustallis 2013): Santa Maria of Ripoll in Catalonia (Burnam 1912: 6) or Monte Cassino Abbey (García Avilés 2001: 116-120); Paris, BnF, Lat. 7418: Italy; Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 951: Southern Italy. For a summary of the *Mappae clavicula* manuscript tradition see Brun 2013.

²⁹ Oxford, Magdalen 173 (14th c.) contains also some excerpts of the Theophilus’ *Schedula* (ff. 196v-201r), but the *DCM* is placed before *Mappae clavicula* (ff. 189v-191v).

the preface to the first book by Theophilus, which is interpolated with some recipes of the *DCM*: the formulas on mixtures (A8-A11), with variants (f. 104v), and the A1, A2, A5, A6 recipes (ff. 108v-109r).

The MS Lat. 6741, compiled by Jean Le Bègue in 1431 (Merrifield 1849: I, pp. 1-321; Tosatti-Soldano 1983), represents a particular case of “reuse” of the *DCM*. First of all, as we have seen, the hexameters are used as a verse prologue for the Theophilus’ work (f. 43r). Then, the recipes on the making of pigments of the *DCM* became part of the treatise of Petrus de Sancto Audemaro, who placed them in the thematic order of his compilation: first the greens (f. 54r, A5-A6), then the blues (f. 57r, A2-A4) and the reds (f. 57v, A1). All the recipes, with the exception of that for artificial vermilion (A1), appear in a broader and more detailed version, as if they had been the object of an editorial review by the author of the compilation.³⁰ Finally, we find the instructions on the mixtures of pigments (A9-A11) and the A7 recipe within the so-called Third book of Heraclius (ff. 79r-81r). This text is an anonymous collection of prescriptions of various kinds later added to the two metric books of Heraclius’ *De coloribus et artibus Romanorum* (Garzya-Romano 1996), which is testified with the indication «tercius liber et prosaicus Eraclii» only in this codex (f. 68v).³¹ Here the A9-A11 recipes appear in two different contiguous versions and with different variants compared to the more common of the *DCM*. The first version of the A11 recipe (*De coloribus sibi contrariis*) is particularly interesting since it contains wider observations on the incompatibilities between pigments.³² Observing the Jean Le Bègue manuscript, it seems that the so-called Third book of Heraclius contains literary materials “discarded” by the compiler, evidently since they were not considered useful for the purpose of his treatise. In this sense, what happened to the *DCM*, broken up into its three parts and dismembered, is emblematic.

Starting from the 14th century, some recipes common to the *DCM* are found into a treatise on liberal arts called *Secretum philosophorum*, which probably originated in England (Clarke 2009). In its first section, devoted to Grammar, some technical recipes for a *recta scriptura*³³ appear, among which the A1, A2 and A6 recipes of the *DCM* placed

³⁰ The A2 recipe contains a digression on the impurities of silver, probably added by Petrus de Sancto Audemaro. In the following recipe we also find some possible additions relating to the place in which to put the ampoule for a month. In the A4 recipe the additions attributable to Petrus de Sancto Audemaro have significantly modified the original recipe. The A5 recipe is similar to the version contained in Sloane 1754 (*Liber de coloribus illuminatorum sive pictorum*).

³¹ Heraclius’ so-called “Third book” is also preserved in London, British Library, Egerton 840 A (13th c.; ff. 20r-25r), but in an abridged version which does not contain, for example, the *DCM* recipes nor the reference to Heraclius.

³² It should be noted that in the pseudo-Heraclius’ compilation there are also other passages dedicated to the mixtures of pigments, derived in this case from chapter XXII of the Faventinus interpolation and displayed in a new order (Baroni 2016a: 131, nota 5).

³³ «Grammatica docet recte scribere et recte loqui. In ordine ex quo patet quod dividitur in duas

in their respective thematic sections (inks, reds, greens, blues). Actually, the only recipe that finds textual correspondence in the *DCM* is that for Rouen green (A6), while those for vermilion and silver-blue seem to be reduced versions of the A1 and A2 recipes. The *Secretum philosophorum* also preserves two recipes similar to the A3 and A5 for the preparation of Greek green and lime blue, but whose variants are so numerous as not to allow us to hypothesise a direct lineage between the texts. This “association” is found in at least fifteen manuscripts:³⁴ London, Add. 32622 (14th c.); London, Egerton 2852 (14th c.); Oxford, Digby 37 (14th c.; A1 and A6); Oxford, Digby 71 (14th c.); Oxford, Digby 153 (14th c.); Oxford, Rawl. C7 (14th c.); Lincoln, B.6.4 (14th c.);³⁵ London, Add. 18752 (14th c.); Cambridge, 413/630 (15th c.; A1 and A6); Cambridge, O.1.58 (15th c.); Cambridge, O.7.23 (15th c.); London, Sloane 2579 (15th c.; A1 and A6); Oxford, Rawl. D1066 (15th c.); Oxford, 132 (15th c.). To these Glasgow, Hunterian 110 (14th c.) must be added, which preserves recipes A1-A3, A5-A6 repeated twice: the first within the *DCM*, the second in association with the *Secretum philosophorum*. According to Johnson (1935a: 75 and 1935b: 80), London, Sloane 962 (15th c.) and Oxford, 277 (15th c.) contain only the A1 recipe within the *Secretum philosophorum*. The same occurs in Cambridge, O.2.40 (15th c.).³⁶

During the 14th and 15th centuries the *DCM* continued to be read and copied. Sections of the text are incorporated into other treatises or used, mingled with thematically related recipes, to create new treatises. It is the case of the *Liber de coloribus illuminatorum sive pictorum* (14th c.; Thompson 1926a, 1926b), which preserves several recipes of the *DCM*, often with substantial variants, mingled with other technical prescriptions.³⁷

partes. Ideo de prima parte dicendum est, scilicet, de recta scriptura. Sunt autem multe cautele circa scripturam que paucis sunt note. Set quia nemo potest scribere sine debitis instrumentis, ideo de instrumentis eius primo dicendum est: color et materia quam debet scribi, et primo dicendum est de colore», prologue of the section on Grammar of the *Secretum philosophorum* in the MS Hunterian 110 (Clarke 2009: 53).

³⁴ Cambridge, O.1.58 and O.7.23 also contain the A2 recipe, albeit in a reduced version, not mentioned by Johnson, and a version with significant variants of the A5 and A7 recipes. It has not been possible for us to check all the codices of the *Secretum philosophorum* tradition, for which we can however hypothesise a similar composition. In the continuation of the research we reserve to verify the possible presence of the five recipes even where not indicated. For example, in his study on the *Secretum philosophorum*, Clarke (2009: 51) also cites the following manuscripts not mentioned by Johnson: Erfurt, Wissenschaftliche Allgemein-Bibliothek der Stadt, Amplonius Quarto 330 and Amplonius Quarto 361; London, BL, Additional 48179 and Harley 866; Cambridge, St. John College, 109 (E.6); Exeter, Cathedral Library, 3521; San Marino, California, Henry E. Huntington Library, HU 1051.

³⁵ The codex is quoted by Johnson (1935b: 77-78) who, however, could not analyse it directly. Not even for us it was possible to examine the manuscript, so we can only hypothesise that, similarly to most of the codices of the same tradition, it preserves the recipes A1, A2, A6 and, with variants, A3 and A5 within the *Secretum philosophorum*.

³⁶ According to Johnson (1935b: 77, 80; 1937: 89, 91), also the following manuscripts preserve a similar group of recipes, but do not contain the *Secretum philosophorum*: Cambridge, O.1.57 (15th c.; A1, A5, A6); Cambridge, li. iii. 17 (15th c.; A1, A6); Oxford, 9 (15th c.; A1, A2, A6); Florence, Pal. 860 (15th -16th c.; A1, A2); Florence, Magl. XVI.118 (16th c.; A1, A2, A5, A6); Poppi, 90 (15th c.; A2, A6).

³⁷ London, B.L., Sloane 1754, 14th c., ff. 142v-149r, *Incipit liber de coloribus illuminatorum sive*

Also the *Liber diversarum arcium*, a recipe book divided in four books preserved in the MS H 277 of the Bibliothèque interuniversitaire, Faculté de Médecine of Montpellier (14th-15th c.), contains numerous recipes of the *DCM*, divided into the various chapters that structure the compilation, some with significant variants (Libri 1849: 739-811; Clarke 2011).³⁸

All the manuscripts containing the most extended version of the *DCM* have an English or North European origin (Northern France or Northern Germany).³⁹ The text and extracts of the *Secretum philosophorum* are also found «in manuscripts produced in England (or in an English-influenced foundation» (Clarke 2009: 51). At the best of our knowledge, there is only an Italian exemplar of the “*DCM* family”: the 15th-century *Scripta colorum* published by Tolaini (1995a, 1995b). In this text on book illumination, preserved in the MS 1075 of the Biblioteca Statale of Lucca, eight recipes of the *DCM* are included in a wider dissertation on pigments (A1-A5, A8-A10), generally in a slightly different version and adapted to the new context (Lucca, Tuscany).

While studying the manuscript tradition in more detail, we can observe that the *DCM* had a particularly complex and articulated transmission. Summarising it for each century, we can note that:

- In the 12th century, the *DCM* circulated in its extended version associated with *Map-pae clavicula* (and *Compositiones*), as testified by the manuscript Phillipps 3715,

pictorum; London, B.L., Harley 273, 14th c., ff. 209r-212v (no title); Oxford, Corpus Christi College, 125 (13th-15th c.), ff. 34r-36v, *Incipit liber de coloribus illuminatorum sive pictorum*. Sloane 1754, published by Thompson (1926a-1926b), contains in order: recipe A8; a version of the A9-A10 recipes similar to the second contained in the so-called Heraclius' Third book, which ends with the first line of the A11 recipe; a second version of the A9-A10 recipes, which begins with part of the A8 and ends with a portion of the A10; recipes A2 (= *DCM*), A3 (similar to *DCM*), A4 (= *DCM*), A1, A5-A7 (similar to *DCM*). The recipes generally constitute variants of the more widespread ones of the *DCM*, sometimes showing similarities with those contained in the treatise of Petrus de Sancto Audemaro. A7 recipe, on the other hand, is identical to the one incorporated in to the so-called Heraclius' Third book (Paris, BnF, Latin 6741). Harley 273, which does not include the incipit with the title of the work, contains all the *DCM* recipes without substantial variants and in the correct *consecutio*, with the exception of the A8 recipe: A8, A1-A11 (ff. 210r-211v). According to Thorndike (1959: 5), Oxford 125 should contain on f. 36r the A8 (as also indicated by Johnson 1935b: 80) and A7 recipes.

³⁸ According to Johnson (1935b: 85), the manuscript includes the A2, A5 and A6 recipes, but actually it contains: a variant of the A8 recipe (f. 82v, col. II); a variant of the A3 and A2 recipes (f. 82v, col. II); a variant of the A7 recipe (f. 86r, col. I-II); the A5 and A6 recipes (f. 87r, col. I-II); a significant variant of the section on the mixtures of pigments (A9-A11, f. 89v, col. I-II). In the third book on mural painting other instructions on mixtures are preserved, *Quomodo miscuntur colores* (f. 97r, col. II), based on the formula “mitte X et Y, fac Z, incide cum” or “mitte X et Y, incide cum Z”.

³⁹ Phillipps 3715 (England, Flanders, Germanic area or Northern France); Hunterian 110 (England); Bodley 679 (England); Ee 6.39 (Lincoln, England); Sloane 781 (England); Cotton Julius D viii (England); Harley 273 (England); Latin 6741 (France, Paris?); Sloane 1754 (France?); Cotton Titus D xxiv (England); Guelf. 1127 Helmst. (Northern Germany). The place of origin of 1024/1936 4^o and Magdalen 173 is unknown. Most of the oldest manuscript of the *DCM* tradition were also produced in England (Royal 7 D ii; Egerton 840A; Digby 162), in Germany (Harley 3915) or in France (probably Sloane 342).

but we find the text also independently of *Mappae clavicula*, in an almost complete version but untidily, with the recipes mingled with other technical prescriptions (London, Cotton Titus D xxiv: *De distemperandis coloribus ad scribendum vel illuminandum*). At the same time, some recipes circulated independently of the *DCM* (London, Royal 7 D ii, A1-A7 recipes) or incorporated into the Theophilus' *Schedula diversarum artium* (London, Harley 3915; cfr. Table 3).

12 th century	
	Extended version associated with <i>Mappae clavicula</i>
	Almost extended version within <i>De distemperandis coloribus ad scribendum vel illuminandum</i>
	"Excerpts" of the second section (A1-A7)
	"Excerpts" incorporated into Theophilus' <i>Schedula</i>

Table 3. Scheme of the transmission of the *DCM* in the 12th century

- In the 13th century, "excerpts" of the second section of the *DCM* (A1-A7) continued to circulate in association with *Mappae clavicula* (London, Additional 41486; Oxford, Digby 162) and independently (London, Sloane 342; Florence, Plut. 30.29). Two manuscripts preserve the *DCM* in its more extended version: Oxford, Bodley 679, within *Mappae clavicula* (and *Compositiones*), and Cambridge, Ee. 6.39, at the end of the Theophilus' *Schedula*. The association with the latter work is testified also by London, Egerton 840A, which contains only the verse prologue (cfr. Table 4).

13 th century	
	"Excerpts" of the second section (A1-A7) associated with <i>Mappae clavicula</i>
	"Excerpts" of the second section (A1-A7) independently
	Extended version added to <i>Mappae clavicula</i>
	Extended version added to Theophilus' <i>Schedula</i>
	Verse prologue (AA) added to Theophilus' <i>Schedula</i>

Table 4. Scheme of the transmission of the *DCM* in the 13th century

- In the 14th century, we find the more extended version of the *DCM* once again in association with *Mappae clavicula* (London, Magdalen 173; Glasgow, Hunterian 110) and then within the *Liber de coloribus illuminatorum sive pictorum* (almost complete and in the correct *consecutio* in London, Harley 273; dismembered and interpolated in London, Sloane 1754). At the same time, the A1, A2 and A6 recipes alone began to circulate, generally within the *Secretum philosophorum* (Glasgow, Hunterian 110; London, Additional 18752, Additional 32622, Egerton 2852; Oxford, Digby 37, Digby 71, Digby 153, Rawlinson C7; Lincoln, B.6.4). One manuscript preserves the second section of the *DCM* (A1-A7) and the A8 recipe (Paris,

Latin 7400A; cfr. Table 5).

14 th century	
Extended version associated with <i>Mappae clavicula</i>	
Extended version within the <i>Liber de coloribus illuminatorum sive pictorum</i> , in order or in disorder	
A1, A2 and A6 recipes within the <i>Secretum philosophorum</i>	
Second section of the <i>DCM</i> (A1-A7)	

Table 5. Scheme of the transmission of the *DCM* in the 14th century

- In the 15th century, three manuscripts contain the most extended version of the *DCM*, now circulating independently of *Mappae clavicula*: two of them (Trier, 1024/1936 4^o and London, Cotton Julius D viii) contain its correct *consecutio*, while in the so-called Jean Le Bègue's manuscript (Paris, Latin 6741) the *DCM* is dismembered and mingled with other recipes due to the particular organisation of the codex. An almost complete version is testified by Wolfenbüttel, Guelf. 1127 Helmst., dismembered within the Theophilus' *Schedula*. Moreover, the only second section of the *DCM* has been continued to be copied, in "excerpts" mainly within the *Secretum philosophorum*, but also in a complete form (A1-A7; Oxford, Digby 67, Rawlinson C 212; Oxford, Merton 324). A particular version of the *DCM* is then contained in the *Liber diversarum arcium* (Montpellier, H 277) as well as in the *Scripta colorum* (Lucca, 1075; cfr. Table 6).

15 th century	
Extended version independently of <i>Mappae clavicula</i> , in order or in disorder	
Almost extended version within the Theophilus' <i>Schedula</i>	
A1, A2 and A6 recipes within the <i>Secretum philosophorum</i>	
Second section of the <i>DCM</i> (A1-A7)	
Excerpts within the <i>Liber diversarum arcium</i>	
Excerpts within the <i>Scripta colorum</i>	

Table 6. Scheme of the transmission of the *DCM* in the 15th century

- "Excerpts" of the *DCM* are included in some codices between the 16th and the 17th centuries, mainly Italian, with the exception of London, Sloane 781, *descriptus* of Cambridge, Ee 6.39. The number of manuscript witnesses is destined to expand as further research progresses in other European contexts.

To sum up, from the 12th to the 17th century, the *DCM* circulated as follows (cfr. Table 7):

Extended version (or almost extended) in the correct <i>consecutio</i> or in disorder	<ul style="list-style-type: none"> • in association with <i>Mappae clavicula</i> 	4
	<ul style="list-style-type: none"> • in association with Theophilus' <i>Schedula</i> 	3
	<ul style="list-style-type: none"> • within the <i>Liber de coloribus illuminatorum sive pictorum</i> 	2
	<ul style="list-style-type: none"> • within the <i>Scripta colorum</i> 	1
	<ul style="list-style-type: none"> • dismembered (Jean Le Bègue manuscript) 	1
	<ul style="list-style-type: none"> • independently 	3
“Extracts” in the correct <i>consecutio</i> or in disorder	<ul style="list-style-type: none"> • second section (A1-A7), complete or partial 	46
	<ul style="list-style-type: none"> • A1, A2, A6 within <i>Secretum philosophorum</i> 	15
	<ul style="list-style-type: none"> • in association with <i>Mappae clavicula</i> 	2
	<ul style="list-style-type: none"> • in association with Theophilus' <i>Schedula</i> 	2
	<ul style="list-style-type: none"> • within the <i>Liber diversarum arcium</i> 	1

Table 7. Scheme of the transmission of the *DCM*.

4. The structure and content of the *DCM*

The analysis of the manuscript witnesses has highlighted how the *DCM* is a work with an articulated and complex tradition, particularly lively and mobile, so much so that it is copied entirely or in part, in order or dismembered, with even significant variants, for at least six centuries, from the end of the 11th to the end of the 17th century. Up till now, the best-known and oldest version of the *DCM* – and the only one published so far – is the one preserved in the MS Phillipps 3715 of the Corning Museum of Glass (Phillipps 1847). What we observe in this codex is the “photograph” of the text at a given moment in the tradition, corresponding to its most extended known version.

In this important manuscript witness, the *DCM* is already characterised by a very precise structure, divided into three sections very distinguishable from each other in form and content: a prologue in hexameters, seven recipes for the production of pigments for book decoration and a list of pigments suitable for use on parchment followed by indications on their mixtures and incompatibilities.

4.1. *Verse prologue (AA)*

The *DCM* begins with a short metric composition, consisting of seven hexameters with internal disyllabic rhymes. These are Leonine verses, characterised by an internal rhyme between the two hemistiches, in caesura and at the end of the verse, widely used in Latin and Romance poetry during the Middle Ages.

Sensim per partes discuntur quaelibet artes.
 Artis pictorum prior est factura colorum;
 post ad mixturas convertat mens tua curas.
 Tunc opus exerce, sed ad unguem cuncta coerce,
 ut sit ad ornatum quod pinxeris et quasi natum.
 Postea multorum documentis ingeniorum
 ars opus augebit, sicut liber iste docebit.

*Gradually, part by part, one learns every art.
 In the art of painters, in the first place is the preparation of colours, then your mind should turn
 toward mixtures.
 Then begin your work, and lead it to perfection, in order that what you have painted is beautiful
 and fresh.
 Afterwards, as many talents have given testimony,
 the art will advance the work as this book will teach.*

The verses recall a sort of pedagogy of the *ars pictorum* made by steps: the making of colours and then the correct mixtures, followed by a meticulous execution and refinement where the art will be added to the work “placing it among the witnesses of ingenuity”.

The formal analysis of the introductory passage in verse does not suggest chronological clues, but implies that the author must have been a person accustomed to metric composition. Even the presence of expressions that vaguely remember Horace and Cicero,⁴⁰ seems to prove the broad literary culture of this personality.

As anticipated, the hexameters also showcase an independent tradition from the *DCM*, as they appear associated with Theophilus’ *Schedula diversarum artium* in some of its main witnesses. This was evidently due to the literary quality of the verses and the great mobility of the text, which could also use the mnemonic-oral vehicle in its diffusion.

As mentioned earlier, in the case of the MS Phillipps 3715, the association with *Mappae clavicula* is evident, not only because both texts were contiguously copied, but because the hexameters are preceded by the indication «Incipit libellus dictus Mappae clavicula» (f. 1r). Certainly, the verses that allude to the *ars pictorum* have nothing to do with the content of *Mappae clavicula*, however the prologue of the latter⁴¹ and the

⁴⁰ We refer, for example, to the expression *ad unguem*, used by Horace to indicate a man of singular perfection («ad unguem factus homo», *Sat.* I, 5, 32).

⁴¹ *Mappae clavicula*, prologue: «Multis et mirabilibus in his meis libris conscriptis, curae nobis fuit exponere commentarium, non ut attingentes sacros libros et multum laborantes nihilque efficientes videamus, sed distinguentes istam heresim fatali munere concessam, omnem picturam et laborem qui in ipsis actibus sunt, iuvenus ista volentibus perspicere, appellantes quidem huius compositionis cognominationem Mappae claviculam, ut omnis qui attigerit multa neque probaverit existimet clavis modo esse inhibitum. Sicuti enim clausis domibus sine clavi impossibile est facile potiri his quae in domibus sunt, ita et sine isto commentario omnis scriptura quae in sacris libris conscripta est clausum et tenebrosum sensum efficiet eius qui legerit. Coniuro autem per magnum deum qui invenerit nulli tradere nisi filio cum primum de moribus eius iudicaverit utrum possit pium et iustum sensum habere et ista conservare. Multa vero alia de virtutibus eorum quae conscribentur habens dicere digne, incipiens ab ipsis capitulis, nunc iam initium hic faciam»

hexameters of the *DCM* seem to suggest that only with practice – those precepts are collected in the literary works themselves – the profound meaning of the teachings can be understood.

4.2. *The recipes for the making of pigments (A1-A7)*

In accordance with the prologue («*Artis pictorum prior est factura colorum*»), the work begins with seven recipes for the production of pigments for book decoration. It is worth recalling that what we are going to describe is the *consecutio* of recipes testified by the manuscripts that preserve the most extended version of the *DCM*.

The first recipe (A1) is devoted to the manufacture of artificial vermilion⁴² starting from a dose of quicksilver and two of sulphur (Thompson 1933a). The prescription, which had a wide diffusion from the 12th century, copied in many treatises and recipe books with numerous variants, actually explains a procedure already known in late antiquity. Through *Compositiones*,⁴³ we know that the technical procedure for the preparation of artificial vermilion was already known in the Latin Middle Ages before the dissemination of Arabic scientific works (Wallert 1990: 155; Kroustallis–Bruquetas 2014),⁴⁴ evidently derived from the Hellenistic-Roman tradition.

The reference to alchemical theories and, in particular, to the concept of the passage of matter through different states, is symbolised by the colours of the smoke that comes out of the ampoule, heating sulphur and quicksilver: first blue, then yellow and finally red like vermilion.⁴⁵

Three recipes for the making of blue pigments follow, designated with the term *la-*

(Baroni–Pizzigoni–Travaglio 2013: 58).

⁴² The recipe contains the term *vermiculum* (from which the Italian *vermiglione*, the French *vermeil*, the English *vermilion*), which deserves a clarification, given the frequent terminological confusion already originated in ancient times regarding red colours. The etymology of the word (from *vermis*, ‘worm’) is generally traced back to the cochineal and its respective colour, the kermes (formerly in the *Compositiones*: Lucca, Biblioteca Capitolare, MS 490, 8th c., f. 218r-v, *De pelle alithinae tinguere*; f. 225r-v, *Alia compositio vermiculi*). Although the term *cinnabar* existed, derived from the Greek κιννάβαριον, the red cinnabar (natural or artificial mercury sulfide) was generally indicated in the Roman world with the term *minium* (later used to designate the lead red), while in the Middle Ages the term *cinabrium* (and variants) is more frequently found. However, the term *vermiculum* to indicate cinnabar is found not only in the *DCM* starting from the end of the 11th century (London, BL, Cotton Nero A vii), finding then widespread diffusion in the following centuries, but also in a slightly earlier treatise, the *De clarea* (10th-11th c.; Baroni 2016b: 299-300). It is therefore likely that, at the end of the 11th century, the term *vermiculum* could mean both kermes and cinnabar.

⁴³ Lucca, Biblioteca Capitolare, 490, 8th c., f. 223v, *Operatio cinnabarin*; f. 229r, *Compositio cinnabarin alithinu mundi*.

⁴⁴ We refer, for example, to the works of Rhazes (865-925 CE) and Geber (c. 721-815), known in Europe only since the 12th century.

⁴⁵ We point out that the symbolism of the colours of the smoke coming out of the ampoule does not appear in the oldest witness, Cotton Nero A vii, nor in London, BL, Digby 162, which, as emerged from the studies of *Mappae clavicula* (Baroni–Travaglio 2013: 42), copied from a rather ancient manuscript.

zorium, without, however, any reference to lapis lazuli: silver-blue (A2);⁴⁶ a blue obtained from the exposure of copper and lime to vinegar vapours (A3);⁴⁷ finally, a blue achievable from *flores blavos*, blue-violet flowers (probably Gentian or Myosotis; A4).

Two recipes concern the production of green pigments. In the first case it is verdigris (Greek green), obtained by exposing copper to vinegar vapours (A5), according to a procedure similar to that described for blue. The second prescription is a variant, intended for making the so-called green of Rouen (A6), in which the exposure times are reduced and the foil is spread with soap before being subjected to the effects of the vinegar vapours.

Finally, we find a recipe for obtaining two colours starting from lead (A7). The first is a white pigment, commonly called white lead or *cerussa*, the second is an orange-red, called *minium* (red lead) or *cerussa usta*. However, the description of the two pigments in a single prescription would seem to be functional to the preparation of the second.

As Petzold (1995: 59) pointed out, these recipes «provided a vade mecum of pigments that might be manufactured comparatively easily, rather than having to be obtained from distant countries».

4.3. De diversis coloribus, De mixtionibus, Qui contrarii sibi sint colores (A8-A11)

The A8 recipe enumerates fourteen pigments suitable for use on parchment (*colores*

⁴⁶ When dealing with ancient recipes for the making of pigments, it is important to keep in mind that often the impurity of a single ingredient was enough to modify the final result. The procedure for obtaining silver-blue, widespread in the technical literature from the 12th century onwards, requires that plates of very pure silver be used to be subjected to the corrosive action of vinegar. On the contrary, as already pointed out by Thompson (1956: 154-155), copper impurities were required in the alloy to allow the formation of the characteristic blue-green efflorescence. The recipe of the *DCM* makes no mention of vinegar or other reagent to be added. As Thompson evidenced (1935b: 465, n. 37), «it is a striking illustration of the popularity of this recipe that the same omission occurs in transcripts found in at least ten other manuscripts». None of the manuscripts analysed contain a correct version of the A2 recipe, apart from Trier, Stadtbibliothek, 1024/1936 4° where, on f. 163r, col. II, we find the indication «accipe ollam novam quae nunquam fuit ad opus et mitte in eam laminas purissimi argenti quantas vis *et infunde acetum forte vel vinum*», probably added by conjecture by the copyist or in an earliest phase of the tradition.

⁴⁷ By subjecting the copper plates to the vapours of vinegar, a patina of verdigris, i.e. copper acetate, is formed. The addition of lime helps to facilitate the formation of a verdigris with a particular blue tone.

in pergameno):⁴⁸ blue,⁴⁹ vermilion,⁵⁰ dragon's blood, carmine, *folium*,⁵¹ orpiment, Greek green (*verdigris*), *gravetum* (or *granetum*),⁵² indigo, brown (*brunum*),⁵³ *crocus* (saffron), red or white lead, vine-charcoal black.⁵⁴ A recommendation for the tempering of pigments follows, made with egg glair (*glarea*), i.e. egg white whipped until stiff and left to rest to return to a liquid state.⁵⁵ In some manuscripts, it is specified that Greek green should not be tempered with glair.⁵⁶

With a description that – as Tosatti (2007: 59) underlines – seems to echo Pliny's distinction between *austeri et floridi* colours (*Naturalis Historia*, XXXV, 30) and, more generally, a rhetorical form focused on dichotomy (Baroni 2016c), the pigments are here defined *spissi et clari*, that is dark/opaque and luminous/transparent.

The most original and well-known part of the *DCM* consists of the last three passages, which contain indications on how to mix and graduate pigments (A9-A10) and a brief reference to their incompatibilities (A11).

The rubrics A9 and A10 are arranged in a regular structure and short formulas which, replicated at least twenty-four times, scan the entire text.

⁴⁸ Most manuscripts report this pigment sequence, with a few exceptions: London, BL, Cotton Titus D xxiv, f. 130r, does not contain *gravetum* and *brunum*, but adds *brasiletum rosam*; London, BL, Harley 273, f. 210r-v: «azorium, vermiculum, auripigmentum, viride grecum, sanguis drachonis, gravetum, indicum, caruminium, crocus, folium, brunum, minium album, nigrum»; Paris, BnF, 7400A, f. 30r, col. I, adds *rosa* e some possible glosses «nigrum bonum de carbonibus viti et melius de fumo incensi», «minium rubeum et album et melius album de apulia»; London, BL, Sloane 1754 adds *viride terrestre* in the first version of the A8 recipe; Montpellier, H 277, f. 82v, col. II adds *inclaustum, viridis terra, ocrea, colores qui fiunt de suco herbarum et florum*; Lucca, Biblioteca Statale, 1075, includes a list with several variants: «azurum, vermiculum id est cinaprium, rosaceum, sanguis draconis, carminium id est laca, folium, auripigmentum, viride grece id est terra viridis, viride ramum, indicum, crocus, cerusa id est minium, brunum, sinopia id est terra rubra, ocrea alba, ocrea rubra, brasil, album plumbum, nigrum».

⁴⁹ Typically referred to simply as *azorium*, it does not specify whether it is lapis lazuli or one of the blue pigments mentioned in the previous recipes (A2-A4).

⁵⁰ The list cites *vermiculum*, with probable reference to artificial vermilion (cfr. *supra*). In Lucca, Biblioteca Statale, 1075, *vermiculum id est cinaprium* is specified, while the Montpellier H 277 (82v, col. II) contains directly the entry *cinaprium*.

⁵¹ It is not clear whether it is turnsole or the juice or extract of some other vegetable capable of producing colour variation between blue and pink based on the variation of pH (Guineau 1996).

⁵² In the *Tabula de vocabulis sinonimis et equivocis colorum* (Paris, BnF, Latin 6741, f. 7r; Tosatti-Soldano 1983) one can find «Granetus est color de albo et viridi factus», so it should be a light green pigment.

⁵³ It should be a brown earth such as Sienna or Umber.

⁵⁴ Black is the only pigment for which the material useful for obtaining it is specified («nigrum optimum ex carbone vitis», Phillipps 3715, f. 2v), perhaps to distinguish it from the black used as ink.

⁵⁵ On the making of egg glair see *De clarea* (10th-11th c.; Thompson 1932; Straub 1964; Baroni 2016b).

⁵⁶ For instance: London, BL, Harley 273, f. 210v; Paris, BnF, Latin 7400A, f. 30r, col. I; London, BL, Sloane 1754. Instead, Paris, BnF, Latin 7400A, f. 30r, col. I, continues with other indications on the tempering of pigments, that could still be later *addenda*.

colour *misce cum colour*, *incide/incides de colour*, *matiza/matizabis de colour*
or
colour *incide/incides de colour*, *matiza/matizabis de colour*

Example:

Azorium *misce cum albo plumbo*, *incide de indico*, *matiza de albo plumbo*.
Carum minium *incides de bruno*, *matizabis de rubeo minio*.

For each colour these passages suggest a “ternary system”, i.e. three gradations from dark to light: a medium value, that is the pure colour of the background, which can be generally obtained by mixing a pure pigment with white lead; a dark value, for which the verb *incidere* is used, which serves to shade, outline or trace in dark/to darken; finally a clear or light value, identified by the verb *matizare*, to highlight or outline clearly/to lighten (Bulatkin 1954: 498). The terms *incidere* and *matizare* are therefore antonyms: the *incisio* is made with a darker pigment than that of the background, while the *matizatura* is generally made with lead white.

As suggested by Baroni (1996), the text was evidently intended for memorization given the constant repetition of the same terms, in which only the name of the main pigment changed. Changing the names of the pigments or introducing new ones, the structure of the text remains unchanged. It is precisely this probable mnemotechnical use that facilitated the formation of variants and modifications in greater terms than other similar works handed down only in a written form. The analysis of the manuscript witnesses has in fact highlighted the presence of several versions of this section, which make it difficult even to hypothesise an original form. The most widespread version is the one preserved in Phillipps 3715, also found in Bodley 679, Cambridge Ee 6.39 (and Sloane 781), Harley 273, Sloane 1754 (second version), Wolfenbüttel Guelf. 1127 Helmst. and, most likely, Cotton Julius D viii.⁵⁷ The pigment sequence reflects faithfully the order stated in the previous list of recommended pigments to be used on parchment (A8), with the exception of *crocus*, which is correctly named after *brunum* but also moved before *indicum* by two positions (cfr. Table 8):

(A8) De diversis coloribus	(A9-A10) De mixtionibus
azorium	azorium
vermiculum	vermiculum vermiculum
sanguis draconis	sanguis draconis
carum minium	carum minium rosa de caro minio et albo plumbo

⁵⁷ As mentioned, it was not possible for us to examine the MS Cotton Julius D viii, which, according to Johnson (1935a: 74), would contain the most extended version of the *DCM*.

folium	folium folium
auripigmentum	auripigmentum
viride grecum	gladum viride viride (A10) viride grecum viride grecum
gravetum	gravetum
	crocus
indicum	indicum indicum
brunum	brunum rosa de bruno et albo plumbo
crocus	crocus
minium rubeum	minium rubeum minium rubeum carnatura de rubeo plumbo et albo
minium album	
nigrum	

Table 8. Correspondence between A8 and A9-A10 recipes

Those that appear as two recipes in Phillipps 3715, respectively titled *De mixtionibus* and *Temperatura* (A9-A10),⁵⁸ more likely made up originally a single prescription, as evidenced by other codices:⁵⁹ the A9 recipe, in fact, develops only six of the fourteen pigments listed for illumination, while the A10 continues where the previous recipe was interrupted, without any introductory gloss, including some rules for the tempering of pigments.

The following rubric (A11), which should concern the concordance between pigments, actually only briefly mentions them, at least according to the version handed down most frequently by the manuscript witnesses:⁶⁰ it is specified that the orpiment cannot be mixed with *folium*, green, lead red and lead white,⁶¹ and that green cannot combine with *folium*. The exposition then continues with different themes: instructions for creating backgrounds in different colours; a recipe for chrysography with parchment glue, with no

⁵⁸ In this way also in London, BL, Harley 273, f. 211r-v: *De commixturis et matizaturis colorum diversorum* (A9), *De distemperatione colorum diversorum* (A10), *De contrariis coloribus in uno loco* (A11); and in Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Guelph. Helmst. 1127, f. 104v. In Trier, Stadtbibliothek, 1024/1936 4°, f. 163v, this section of the DCM is divided in three recipes: *Si vis scire naturas et mixtiones colorum*, *De auripigmento*, *De temperatura*.

⁵⁹ For instance: London, BL, Cotton Titus D xxiv, Bodley 679, Sloane 781; Cambridge, University Library, Ee 6.39; Paris, BnF, Latin 6741, where A9-A10 appear as a single rubric.

⁶⁰ In Paris, BnF, Latin 6741, f. 79v, within the so-called Third book of Heraclius, a more extended version of the A11 recipe appears, entitled *De coloribus sibi contrariis*, while there is no reference to the instructions for painting backgrounds and draperies and for chrysography.

⁶¹ Indeed, from a chemical point of view, the orpiment alteration when mixed with copper and lead compounds.

indication on how to grind the gold; finally, a procedure for representing draperies, where the terms *incide* and *matiza* reappear. We can hypothesise that these latter indications are a later addition, as some of the manuscripts that do not bear any trace of them also would suggest.⁶²

These kinds of formulas arose from the need to keep in mind norms of mixtures or juxtaposition of colours and to avoid mixtures of pigments which could produce alterable colours and problems of incompatibility.

For the first time in the technical literature on practical arts we find a text that proposes a real “palette”, a canon for the illuminator-painter indicating which pigments to use and how to create shadings and highlights through their juxtaposition / superimposition rather than their mixture.⁶³ Thus, for example, on a drapery uniformly painted in blue is superimposed a brushstroke of indigo to create the dark folds and a brushstroke of pure white to create the light folds, according to a three-colour scheme that is also repeated for the other pigments.

Therefore, it was not a real chiaroscuro with a naturalistic effect, but the attempt to render the modelling in a stylized form, at the same time giving the images a particular luminous result, perhaps to emulate the splendour of enamels and hard stones.

5. Considerations on the origin of the *DCM*

Before beginning to analyse the three sections in more detail, it is worth recalling that the text preserved in the manuscript Phillipps 3715 represents a “photograph” of the work conventionally named *DCM* at a given moment of the tradition, corresponding to its most extended and ancient known version. The three sections that make up the text are strongly characterised and would seem to constitute distinct literary elements with different origins, assembled for the first time in the 12th century – to which the MS Phillipps 3715 dates – or shortly before (end of the 11th century). Indeed, it seems possible to believe that we can name “*DCM*” an intelligent and systematic juxtaposition between a very short prologue in verse, recipes for the making of colours and instructions on the mixtures of pigments coming from different contexts.

The verse prologue (AA) seems to refer directly to the following recipes (Petzold 1995: 59), since it develops the same topics: the preparation of pigments (*factura colorum*) and their mixtures (*mixturae*) as fundamental elements to the art of painting. Perhaps

⁶² London, BL, Cotton Titus D xxiv; Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Guelph. Helmst. 1127; Paris, BnF, Latin 6741.

⁶³ As Bulatkin (1954: 499) writes, «this shading is to be performed in the process of applying the colors rather than the mixture of them».

it was taken from another unknown work and adapted or, more likely, created specifically for this text when it was assembled to give it the dignity of a treatise, despite being linguistically incongruous with respect to the rest (Tosatti 2007: 50). Apart from the association with Theophilus' *Schedula*, which set forth its circulation independently of the *DCM*, the verse prologue appears only in the manuscript witnesses that preserve the more extended version of the *DCM*.⁶⁴

More complex is the question concerning the seven recipes for the preparation of pigments (A1-A7), that are frequently found in manuscripts, all or in part, independently from the other sections of the *DCM*. For instance, the manuscript Royal 7 D ii, coeval to Phillipps 3715 (12th c.), contains only this section of the *DCM*.

It is not possible to prove indisputably that the seven recipes originated at the same time. The presence of only the first two rubrics in the oldest codex of the tradition, Cotton Nero A vii (end of 11th c.), may suggest that they constituted the original nucleus of the section. In any case, whether the recipes were composed contextually by a single author or, more likely, come from different sources and have then been assembled and adapted creating the text we refer to as *DCM*, several elements suggest that they constitute a unitary and coherent whole.

The prescriptions show a remarkable homogeneity of structure and terminology. From a technical point of view, five of them (A2, A3, A5, A6, A7) describe an analogous procedure, consisting of exposing silver, copper or lead foils to vinegar vapours in order to obtain blue, green, white and red pigments. The repetition of the processing steps and materials is evident (for example, *ampulla/olla, cooperi et sigilla*, the expression *in circuitu*, the use of the verb *excutio*, etc.). Furthermore, at least in the most ancient manuscripts, all the recipes open with the formula «Si vis facere, accipe...», which is repeated seven times. Based on what many of the codices of the *DCM* tradition passed down, in some cases one can find also internal references between the recipes: the third one ends with the words «Istud lazorium non est tam bonum sicut aliud», clearly referring to the blue pigment of the previous recipe; the following one opens with «Tertium lazorium si vis

⁶⁴ The only two exceptions are London, BL, Additional 41486, which contains only the first two lines of the verse prologue with an obvious copy error (f. 104v: «Sensu per partes discutur quelibet artes. Artis pictorum prior est iactura colorum») and five of the seven recipes for the making of pigments, and London, BL, Digby 162, which preserves only four of the seven recipes and the hexameters at the end (f. 7r). In the first case, we can hypothesise that the presence of the prologue together with an incomplete version of the *DCM* is due to a precise choice of the copyist. Additional 41486, in fact, is characterised by an apparent disordered arrangement of the contents, actually due to a precise organising will of the copyist, who has selected the portions of his interest of the works he was copying, even coming to dismember them (for instance, the prologues of *Mappae clavicula* and Heraclius' *De coloribus et artibus Romanorum* are moved to the end of the manuscript; Brun 2013: 204-205). On the other hand, in Digby 162 the copy of the *DCM* fills only half of the first column of f. 7r, thus resulting incomplete. The folio was in fact later filled in by a different handwriting.

facere», making explicit the fact that the two previous recipes were envisaged and that the three recipes on blue colours have been written one after the other.

Another element of continuity between the recipes is language, with no remarkable irregularities and relatively cultured compared to the usual one in the literature of practical arts. Even the repetition of terms, such as *lazorium* and *blavus*, suggests a certain textual unity.

Moreover, the order in which the pigments are presented seems to respect the economic cost of the metals used in their production, by decreasing the order of importance: quicksilver, necessary for the preparation of artificial vermilion; silver for silver-blue; copper, which could be used to produce a blue, but also two different greens; lead, with which it is possible to prepare white and red lead (cfr. Table 9).⁶⁵

Quicksilver	Vermilion
Silver	Blue
Copper	Blue
Copper	Green
Copper	Green
Lead	Red lead (and white lead)

Table 9. Scheme of the metals used in the recipes.

It is also interesting to note that the recipes are arranged according to an inclusion mechanism, i.e. the opening colour is the same that closes the series (red) and the prescriptions included are two by two equal to each other (blue and green). To be precise, the colour that opens and closes is red-orange, while the included colour is blue-green (cfr. Table 10):

1)	Red (first quality)	A	2)	Red-orange	A
	Blue (first quality)	B		Blue-green	B
	Blue (second quality)	B		Blue-green	B
	Green (first quality)	C		Blue-green	B
	Green (second quality)	C		Blue-green	B
	Red (second quality)	A		Red-orange	A

Table 10. Scheme of the inclusion mechanism of the A1-A7 recipes

The brevity of the section and the fact that the recipes concern the preparation of a small number of colours (red, blue, green) by means of a few pigments would suggest that they originally constituted a treatise of rubrication, intended for decoration of letterheads

⁶⁵ The blue obtained from flowers would seem to be excluded from this scheme.

and titles, rather than a real treatise of illumination. As we said, the shades that could be produced following the instructions of the *DCM* were essentially two: red-orange and green-blue. In fact, the blues made from copper and those produced from silver – which if pure is not able to trigger the chemical reaction from which the pigment develops – do not have a distinctly blue colour, but a blue tending to green. The same goes for the two reds of the *DCM*: they are not bright red tones, but tend towards orange.

However, if it is true that the variety of pigments commonly used in Mediaeval illumination is missing from this section, it is also true that we do not find any reference to the use of pen, writing, or letters, normally present in these kinds of texts (Baroni-Travaglio 2016: 68-69; Baroni-Rinaldi-Travaglio 2018: 28-30), neither here nor in the verse prologue, where only the *ars pictorum* is mentioned. Moreover, in two recipes (A3 and A4) mediums other than parchment are cited (wood and wall).

As previously shown, a portion of this section started to circulate from the 14th century, generally within the *Secretum philosophorum*, resulting in an independent tradition for the recipes A1, A2 and A6, not coincidentally the first of each topic: red, blue, and green. Aside from the A6 recipe, the others seem to be reduced versions than those of the *DCM*. We cannot know whether these recipes originate from the *DCM*; they were probably already circulating independently of the *DCM* and in a simplified form, devoid of those editorial interventions that gave them the homogeneity we find in the *DCM*.

The A1-A7 recipes seem to derive in part from something more ancient, as the instructions for the manufacture of vermilion, coming from late alchemical treatises, and the association between procedures for the preparation of vermilion, lead white and verdigris evidenced.⁶⁶ However, we can hypothesise dating the recipes not prior to the 11th century, also due to the presence of the silver-blue and the Mediaeval Latin term *blavus*. The presence of the first two recipes of the *DCM* (A1-A2) in the MS Cotton Nero A vii testifies, if not the existence of the *DCM* in an embryonic state (Petzold 1995: 61), at least the circulation of this section in England at the end of the 11th century.

Let us turn now to the last four rubrics (A8-A11), which represent the core of the *DCM*. In this part of the text a certain homogeneity and continuity can be identified. First of all, the fourteen pigments listed in the A8 recipe are the same treated in the following rubrics (A9-A10), respecting the same order. Secondly, the A8 recipe is generally found only in manuscript witnesses that maintain the most extended version of the *DCM* or, in any case, in association with the subsequent section on mixtures.⁶⁷ It is therefore evident

⁶⁶ The frequency of this association is highlighted by Thompson (1933a: 64), who cites as an example the *Doctrine of Democritus* published by Berthelot (1893: 91-94).

⁶⁷ Except for: Oxford, Corpus Christi College, 125, that, based on Johnson (1935b: 80) and Thorn-dike (1959: 5), contains only A7-A8; Genoa, Biblioteca Civica Berio, 773, and Lucca, Biblioteca Statale,

that the four rubrics have been originated contextually. However, in this section we find a much wider variety of pigments than those illustrated in the previous section (A1-A7), with no indication of their production, evidently intended for a chromatically rich illumination. For this reason, it was proposed to classify the *DCM* as a “mixed treatise”, i.e. a treatise for illumination which includes, in its first part, a treatise on rubrication (Baroni–Travaglio 2016: 70).⁶⁸ The hierarchy of pigments has also changed, with blue in the first place instead of vermilion, suggesting that the two sections had distinct origins and traditions.

The analysis of the manuscript tradition has highlighted the presence of at least ten versions of the section on mixtures. One, more widespread, is that of the more extended version of the *DCM*, starting with Phillipps 3715; the others are attested by other manuscript witnesses, from the 14th century onwards.⁶⁹

It is also very likely that the well-known treatise *De clarea*, of which today only the first part dealing with the preparation of glair and other instructions for rubrication is preserved, originally contained a second part on the mixtures of pigments (*de colorum mixtione*), unfortunately lost. In fact, in its only manuscript witness,⁷⁰ the text of the *De clarea* stops abruptly on f. 5v with: «Puris, hoc est non mixtis coloribus, ut mirabiliter mixto strata inferius, superius umbrata colore, pictura sit variata, cum nimis [...]». The

1939, that, according to Johnson (1937: 90-91), preserve, respectively, A8 and A1, A8; Paris, BnF, Latin 7400A, that contains A8 at the end of the seven recipes and does not include the mixtures.

⁶⁸ In this kind of text, a wider meaning of the term “illumination” is found, including the entire manuscript decoration executed with pen and brush.

⁶⁹ Cotton Titus D xxiv shows a distinct sequence and also two additional formulas, *brasileum* (brasil wood) and *mosa* (probably a moss green, according to Petzold 1995: 62), also present in its version of the list (A8). The so-called Heraclius’ Third book (Paris, BnF, MS Latin 6741) displays two other versions of this section: the first, in particular, contains pigments absent in the other variants analysed, such as *ocrum*, *biseth* (according to the *Tabula de vocabulis sinonimis et equivocis colorum*, Paris, BnF, MS Lat. 6741, f. 3r: «Bisetus vel Biseth folii est color minus rubeus quam folium»), *vergaut* (in the *Tabula de vocabulis sinonimis et equivocis colorum*, f. 14v: «vergaut est color qui est quasi ut azurium respectu coloris, non respectu materie»). The *Liber de coloribus illuminatorum sive pictorum*, as attested in London, BL, MS Sloane 1754, also contains two versions of the formulas on mixtures: the first corresponds to the more widespread version of the *DCM*, although incomplete; the second is distinct and shows some similarities with the second version of the so-called Heraclius’ Third book. Two other versions are testified by the *Liber diversarum arcium* (Montpellier, H 277) and *Scripta colorum* (Lucca, 1075). A version of the recipes on mixtures absolutely different from the one of the *DCM* is preserved in Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I^{er}, 10 147-58, *Compendium artis picturae* (12th-13th c.; Silvestre 1954), which contains also excerpts of the Theophilus’ book I and III. On f. 24v (n. 15 in Silvestre 1954: 122), we find instructions on how to grind pigments followed by a variant of the formulas of the *DCM* where the term *incidere* and *maticerare* appear. According to Thompson, this recipe would derive from that of the *DCM*. In a letter to Silvestre (1954: 97), he writes: «I am particularly interested in the freedom with which he [the compiler] paraphrases the widespread canon of the illuminator to which I have given the working siglum DCM». Oxford, Magdalen 173 also contains a much larger and interesting version of the section on mixtures, with indication on the tempering of pigments and formulas in which the terms *umbretur* and *matizetur* appear.

⁷⁰ Bern, Kantonbibliothek, A.91.17, ff. 1v-5v.

sentence contains some significant elements that bring it closer to the *DCM*: the mention of pure colour, the concept of mixtures of pigments and the term *umbrata*, i.e. “shaded”. Similarly in the *DCM*, we notice not a real mixing of colours, but a juxtaposition of shadings and highlights in a background to obtain a *pictura variata* (Baroni 2016: 303-304). Moreover, with the exception of saffron, the pigments mentioned in the *De clarea* correspond to the first five enumerated in the list of the *DCM* (A8) and then developed in the following rubric (A9), although in a different order: *vermiculum*, *minium*, *saffranum*, *sanguis draconis*, *azorium*, *folium*. The hypothesis that the lost section on the mixtures of pigments of the *De clarea*, datable to the 10th-11th century, could represent the oldest Latin version of the formulas of the *DCM* is certainly suggestive, even if not provable.

What is certain, however, is that in the 11th century the technique to represent the modelling with a scheme of three colours described in the *DCM* appears to be commonly adopted, both in book decoration and in contemporary wood and wall painting (Rinaldi 2011: 90-91).

The original model of the *DCM* formulas on the mixtures of pigments could be a text written in Greek, as the curious term *matizare* (and its variants such as *maptizare* and *matiçare*) would suggest. The exhaustive study of Bulatkin (1954) showed that the *DCM* contains the first attestation of the word with the general meaning of “to lighten” or to apply «a color of light value [...] over a color of medium value» (Bulatkin 1954: 498). The term would seem to derive from the Late Greek *lammatizein*, «attested as early as the eight century as a technical term of the painter’s vocabulary in the meaning “to apply the graded values of the relief, to shade”» (Bulatkin 1954: 511). Unfortunately, no Greek version of the illuminator’s canon of the *DCM* appears to have been preserved. However, the verb *lammatizein* is testified in the so-called *Mount Athos Manual Painter’s Guide*, which contains several passages recommending a gradation in values similar to that described in the *DCM* (Bulatkin 1954: 501-504). Also the presence of the dragon’s blood, a pigment not easily available in the late Middle Ages, suggests a certain antiquity of the text, making it conceivable to date it back to the 8th-10th century.⁷¹

In any case, the section on the mixtures of pigments was a particularly lively and mobile text, probably disseminated also orally. Evidently its mnemotechnical use favoured the contamination between oral and written text and therefore the proliferation of variants. It is also conceivable that these formulas had the function of regulating the executions within the same *scriptorium*, where different operators could alternate in the

⁷¹ Less convincing seems Stover’s interpretation of the term *matizare*. According to this author, the word, deriving from the Latin *haematites*, «is most likely a learned coinage invented in the second half of the eleventh century in Lanfranc’s circle in England or Normandy» (Stover 2011: 104). In this respect, see Rinaldi (2016: 10).

decoration of a voluminous codex and where therefore the need to standardise different executions was important.

Finally, if we look at the text as a whole, we can observe that there are seven introductory hexameters as well as seven recipes on pigments, arranged according to an inclusion mechanism, and a list of fourteen pigments. This is not the moment to recall the symbolic value of this number, but rather to remember that the whole work, from the introductory hexameters to the formulas of mixtures, shows a marked mnemotechnical value.

To summarise, if the verse prologue was created specifically for this text, it seems possible to hypothesise different origins and traditions for the other two sections. In the 12th century, or shortly before, a text for manuscript illumination would have been composed, combining and adapting some coeval or slightly earlier recipes on the production of pigments with more ancient instructions on their mixtures, thus composing a treatise adhering to a systematic plan. The common origin of almost all manuscripts that preserve the more extended version of the *DCM*, i.e. the text assembled in all its three sections in a correct *consecutio*, strongly suggests an English origin.⁷²

6. Diffusion of a genre: the formulas on the mixtures of pigments

In the technical literature on book decoration it is easy to find variants of isolated recipes of the *DCM*, both in Latin and in vernacular, distributed through Mediaeval treatises or compilations independently from the other sections of the text and differing slightly in form and content (Thompson 1936: 390, n. 10). Examples of the former are the *Tractatus de coloribus faciendis* (14th c.; Thompson 1936),⁷³ with variants of the A3 and A6 recipes, and the *Tractatus aliquorum colorum* (15th c.), which contains variants of the A7 and A2 recipes (Travaglio 2016a).⁷⁴ With regard to the translations in Italian

⁷² An English origin of the *DCM* has already been suggested by Petzold (1995: 61), on the basis of the manuscripts Cotton Nero A vii, Royal 7 D ii and Cotton Titus D xxiv, which contain only some recipes of the *DCM*.

⁷³ Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 444 (ff. 214v-217v): (rec. 27, Thompson 1936: 390) «Item. Sic etiam potest fieri azurium. Accipe ampullam puri cupri et pone in ea calcem usque ad medium, et imple eam fortissimo aceto et cooperi et sigilla; et pone sub fimo calido et dimitte usque unum mensem. Postea aperi et invenies. Set hoc non valet nisi pictoribus in pariete, etc.»; (rec. 31, Thompson 1936: 392) «Si vis facere alio modo, sume laminas de cupro et unge eas bene cum sapone. Postea pone eas in potto novo et imple pottum aceto et cooperi et pone in loco calido et dimitte ibi per 24 dies. Postea aperi et rade tabulas sive laminas illas super tabulam planam et dimitte sicari. Et illud vocatur viride romanicum». A similar version of the A6 recipe is also found in the Pseudo-Savonarola's recipe book (Ferrara, Biblioteca Ariosteana, Cl.II.147, 16th c., f. 78v; Travaglio 2009-2010: 257-549).

⁷⁴ Ferrara, Biblioteca Ariosteana, Antonelli 861, *Tractatus aliquorum colorum* (ff. 2v-7v), f. 4r: «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

vernacular, examples are the versions of the recipes A1 preserved in the well-known Bolognese manuscript *Segreti per colori*⁷⁵ and in the treatises of Bartolomeo da Siena⁷⁶ and Ambrogio di Ser Pietro da Siena,⁷⁷ all dating back to the 15th century and containing the description of the yellow and red smokes that come out of the ampoule.⁷⁸

As we have seen, the indications on the mixtures of pigments are the most original and meaningful part of the *DCM* and represent the first example of this type in the known technical literature. This section, with its regular structure and repeated formulas, can

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»; f. 5v: «Ad faciendum bonum alçurum. Accipe ollam novam et mitte in ea laminas argenteas et imple ollam a çeto 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 laminam excute in vase vitrio» (Travaglio 2016a: 250, 252). In this case, the recipe is complete with respect to that of the *DCM*, correctly indicating the vinegar as a reagent.

⁷⁵ Bologna, Biblioteca Universitaria, 2861: «Ad faciendum cinabrium. Tolli una parte de argento vivo et doi parte de solfo giallo e necto e bene macinato, poi pone omne cosa in una boccia, et incoprila leggermente cum luto de sapientia. Poi la pone in lo fornello et dalli da prima el foco ligiero et copre la bocca de la boccia cum una tegola, e quando tu vedrai lo fumi giallo, continua lo foco per infino che vederai uscire el fumo rosso o vermiglio. Allora toli via lo foco e quando sarà freddo trovarai bello cinaprio» (Guerrini–Ricci 2007: 162).

⁷⁶ Siena, Biblioteca degli Intronati, L.XI.41, *Tractatus fratris Bartolomei de Senis* (ff. 34v–38v), f. 35r–v: «El modo di fare el cinabro d'ariento vivo et solfo. Piglia una parte d'ariento vivo et due parti di solfo, bianco o giallo, non inporta niente, et mettelo in uno vaso di vetro che sia facto studiosamente acciò. Et chuoprelo bene di terra da fare orciuoli, poi lo mette nel fornello et comincia affarvi fuocho leggermente. Et chuopre la bocca del vaso chor una teghola et, quando tu vedi che n'esse el fumo giallo, lassalo stare coperto tanto che vegha uscire el fumo rosso et quasi vermiglio. Allora non fare più fuocho, lassalo fredare, poi rompel vaso et chautamente ne chava fuori el cinabro» (the transcription is by Paola Travaglio). For a first edition of the treatise see Tosatti-Soldano (1978).

⁷⁷ Siena, Biblioteca degli Intronati, I.II.19, *Ricette daffare più colori* of Ambrogio di Ser Pietro da Siena (ff. 99r–106r), f. 103r: «Tolle una parte d'ariento vivo et solfo, bianco o giallo, due parti et mecte in una ampolla, la quale sia stata bene intrisa di terra daffare orciuoli mescolata con cimatura di panni. Dapoi mectela affuoco leggere et cuopre con la tegola la bocca dell'ampolla et, quando tu vedi uscire dall'ampolla el fumo giallo, tiella tanto cuperta che tu veghi escirne el fumo rosso et quasi vermiglio. Allora levala dal fuoco et troverai nell'ampolla perfecto cinabro» (the transcription is by Paola Travaglio). The treatises of Bartolomeo and Ambrogio di Ser Pietro da Siena appear to have striking similarities, suggesting that they «must stem from the same origin. Both stem from another, earlier, unknown text» (Wallert 2013: 112; see also Travaglio 2009–2010: 553–672). On the similarities with the aforementioned *Tractatus aliquorum colorum*, see Travaglio (2016a: 240–246), while, for a first edition of the text by Ambrogio di Ser Pietro da Siena, see Thompson (1933b).

⁷⁸ According to Tolaini (1995b: 56, n. 82), isolated recipes common to the *DCM* are also found in Erfurt, Wissenschaftliche Allgemein-Bibliothek der Stadt, Amplonius Quarto 189 (13th–14th c.; Thompson 1935c); Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. Lat. 1339 (14th c.); Paris, BnF, Lat. 6514 (13th–14th c.); Cambridge, Gonville and Caius College, 181 (13th–15th c.). In any case, further research, both in the technical literature in Latin, in Italian vernacular and in the other European languages, would certainly allow to find numerous other examples. For instance, according to Johnson (1937: 90), the MS Ashb. 349 of the Biblioteca Medicea Laurenziana in Florence (15th c., f. 54v) contains the A1 recipe in Italian vernacular. Johnson himself wrote, citing this manuscript, that «this proves the translation of these recipes into Italian. This one manuscript should not be taken as an indication that there are not many others in Italian and other languages. I made absolutely no effort to find the recipes in any language except Latin» (Johnson 1937: 90).

be considered a literary genre in its own right, for which the conventional name “*tabula* of mixtures” has been proposed (Baroni–Travaglio 2016: 121-122).⁷⁹ Derived from the well-known *Tabula de vocabulis sinonimis et equivocis colorum* of the Jean Le Bègue’s manuscript,⁸⁰ the term *tabula* defines a text organised as a kind of table or scheme, evidently intended for memorization, where the structure can remain fixed and it would be possible to change the names of the elements/pigments.

To the same “literary genre” belong other texts concerning the mixtures of pigments that are frequently found in technical literature from the 12th century onwards. It is impossible to say that these texts derive from a common source, but they certainly share the content, the intentions and, in some cases, the structure, showing over time a technical evolution in favour of increasingly complex colour applications and naturalistic representations.

A similar text is contained in the coeval first book of the Theophilus’ *Schedula diversarum artium*, where he describes in detail how to mix the pigments to paint flesh tones, hair and draperies (chapters X-XIV). The “construction of colour” is undoubtedly more articulate and richer compared to the *DCM*, with multiple shades overlapping or juxtaposed (Tosatti 2011: 92-93) and also mixtures with different proportions of white and multi-colour. Not by chance Bulatkin (1954: 501) defined this passage an expanded version of the recipes of the *DCM* (A9-A10), which was especially evident in the section that Theophilus dedicated to the portraying of garments (chapter XIV). From the three basic steps of the *DCM* (medium-value, dark-value/*incidere*, light-value/*matizare*), we transition here to five or six steps (cfr. Table 11):

- a medium value to fill in (*implere*) the figure, as in the *DCM*;
- two operations for the application of the dark value (*incidere* in the *DCM*): make the lines (*fac tractos*) with the medium-dark and make the outer shadow (*fac umbram exteriolem*) with the darkest-dark; three operations for the application of the light value (*matizare* in the *DCM*): lighten the first time (*illumina primum*) with a medium-light; lighten above (*illumina superius*) with a lighter-light, and make the highlights (*fac subtiles et raros tractos*) with the lightest-light.⁸¹

⁷⁹ In the technical literature on book decoration different “literary genres” have been identified, related to the specialised practitioners involved in the production of manuscripts: treatises of chrysography, argyroglyphy and purple codices; treatises of rubrication; treatises of illumination; “mixed” treatises (rubrication and illumination); treatises on a single colour; table of mixtures; treatises for *apparatores* (Baroni–Travaglio 2016; Baroni–Rinaldi–Travaglio 2018).

⁸⁰ Paris, BnF, Latin 6741.

⁸¹ For instance: «*Imple uestimentum cum rubeo, et si rubeum pallidum sit, adde modicum nigri. Inde misce amplius nigri cum eodem, et fac tractus. Deinde misce modicum rubei cum cenobrio, et illumina primum. Post haec adde modicum minii cum cenobrio, et illumina superius. Imple uestimentum cum cenobrio, et misce cum eodem modicum rubei, et fac tractus. Deinde misce modicum minii cum cenobrio*

I. Medium value	<i>imple</i>
II. Dark value <i>incidere</i>	1. <i>fac tractus</i> 2. <i>fac umbram exteriorem</i>
III. Light value <i>matizare</i>	1. <i>illumina primum</i> 2. <i>illumina superius</i> 3. <i>fac subtiles et raros tractos</i>

Table 11. Schematic comparison between the instructions of the *DCM* and the passage of Theophilus on the mixtures of pigments (from Bulatkin 1954: 501)

The Cennini's *Libro dell'arte* (Frezzato 2003; Broecke 2015) also contains indications that recall the instructions of the *DCM*, although the shades of colour are already intended here to a volumetric and naturalistic effect and the text does not show the typical mnemotechnical structure. In particular, chapters LXXVII-LXXX, devoted to the painting of iridescent silk fabrics on wall (in fresco and *secco*), describe how to create shadings (*aombrare/ombrare/dare gli scuri*) and highlights (*biancheggiare*) on a background (*campeggiare*).⁸²

Another example can be found in the *De arte illuminandi* (Pasqualetti 2009: LXVI-LXVII), however far from the mnemotechnical structure and the stylised representation of modeling of the *DCM*. Chapter XXIX (*Ad faciendum primam investituram cum pinzello*) describes the creation of backgrounds (*investitura*), where generally, as seen in the *DCM*, the pigments are mixed with lead white, on which to make shadings of pure colour (*umbrare*).⁸³ To shade with glazes, the *quasi universalis* use of the *rosetta senza corpo*⁸⁴ or violet *pezzuola* (clothlet) is suggested.⁸⁵ We then find indications on how to achieve a *cangiacolor*, which is an iridescent colour imitating the silky garments, equivalent to the *cangiante* of Cennini, obtaining by shading a primary colour (blue or red) with a com-

et *illumina primum*. Post haec illumina cum simplicibus minio. Ad extremum misce modicum nigri cum rubeo, et *fac exteriorem umbram*. Misce purum uiride cum ogra, ita ut de ogra plus sit, et *imple uestimentum*. Adde eidem colori modicum de suco et parum rubei, et *fac tractus*. Misce eidem colori unde implesti album, et *illumina primum*. Adde plus albi, et *illumina exterius*. Misce etiam cum superiori umbra plus suci et rubei et parum uiridis, et *fac umbram exteriorem*» (Dodwell 1961).

⁸² For instance: «LXXVII. Se vuoi fare un vestir d'angiolo, cangiante in fresco, *campeggia* il vestire di due ragioni incarnazione, più schura e più chiara, sfumante bene per lo mezo della figura. Poi nella parte più schura *aombra* gli schuri con azzurro oltrammarino, e lla charnazione più chiara *ombra* con verdetera, ritochandolo poi in secco. Et nota che ogni cosa che llavori in fresco, vuole essere tratto a ffine e ritocchato in seccho con tempera. *Biancheggia* il detto vestire in fresco all'usanza che tt'ò detto degli altri» (Frezzato 2006: 123).

⁸³ «Item omnes colores misti cum cerusa possunt et debent umbrari in fine cum puro colore non mixto cum albo» (Pasqualetti 2009: 150).

⁸⁴ The *rosetta* is a red lake obtained by precipitating and fixing the brazil wood on an inorganic mineral base. In the Mediaeval technical literature on book decoration two kinds of *rosetta* are often mentioned: a *rosetta con corpo*, that is opaque, and a *rosetta senza corpo*, transparent and useful to shade and glazing.

⁸⁵ «... illa rosa incorporea est quasi universalis umbra ad omnes colores, et similiter quasi facit pezzola violata» (Pasqualetti 2009: 152).

plementary one (green).⁸⁶ In the following chapter (XXX, *Nota modum incarnandi facies et alia membra*), dedicated to the *chiaroscuro* rendering of the flesh tones, in addition to the terms *investire* (“to fill in the background”) and *umbrare* (“to shade”), also *rilevare/clarificare* (in the sense of “giving the lights, lightening”) and *facere profilatura* (probably with the meaning of “outlining, profiling”) are added,⁸⁷ as in the *L'ordine del miniare a penello*⁸⁸ (Pasqualetti 2009: LXVI-LXVII).

The typical structure with repetitive formulas of the *DCM* is found in some texts in Italian vernacular. We refer, for example, to a short text preserved in the MS L.XI.41 of the Biblioteca degli Intronati of Siena (second quarter of the 15th c., fol. 39r), entitled *L'ordine del miniare a penello* (Tosatti-Soldano 1978).⁸⁹ The text explains how *onbrare/adonbrare, profilare* and *rilevare* each colour, that is to darken, profile and highlight, and it is based on the repetition of the formulas “se vuoi onbrare X, vuolsi onbrare con Y”, “se vuoi profilare X, vuolsi profilare con Y”, “se vuoi profilare et adonbrare X, fa con Y”, “se vuoi rilevare X, vuolsi rilevare con Y”.⁹⁰ As Tosatti (2007: 54) suggests, the use of

⁸⁶ «Item multipliciter possunt colores misceri et facere *cangiacolore*, ut vulgariter loquitur, sive nominatur, videlicet azurium mistum cum cerusa umbrari cum viridi et rubeum similiter cum viridi» (Pasqualetti 2009: 152).

⁸⁷ «XXX. Si vis facere incarnaturam faciei vel aliorum membrorum, primo debes *investire* locum totum quem debes incarnare de terra viridi cum multo albo, ita quod modicum appareat viriditas et liquido modo, deinde cum terrecta que fit ex glauco et nigro et indico et rubeo, liquido modo reinvestiendo proprietates figurarum et *umbrando* loca debita. Deinde cum albo et modicum de viride *releva vel clarifica* loca elevanda sicut pictores faciunt; postmodum vero habeas rubeum cum pauco albo et colora loca que debent esse colorata, et lento modo da de eadem materia super loca *umbrata*, et finaliter cum multo albo et pauco rubeo, sicut vis colorare incarnaturam, liquidissimo modo totam incarnationem linias, sed magis loca *relevata* quam *umbrata*. Et si figure essent nimis parve, quasi non tangas nisi loca *relevata*, et in fine iterum *releva* melius cum albo puro, si vis, et fac album in oculis et nigrum, et *fac profilaturas* in locis debitis cum rubeo et nigro et modicum de glauco mixtis vel cum indico, si vis, aut nigro, quia melius est, et apta ut scis; et hec superficialiter sufficiant dicta» (Pasqualetti 2009: 154-156).

⁸⁸ See below.

⁸⁹ The text, anonymous, is inserted between the recipes for the manuscript illumination of Bartolomeo da Siena (ff. 34v-39r) and a short treatise on the proportions of the human body and animals (*Delle misure d'ogni animale*) of Buonamico da Firenze (ff. 39v-40r).

⁹⁰ Siena, Biblioteca degli Intronati, ms. L.XI.41, f. 39r, *L'ordine del miniare appenello*: «L'ordine di chi volesse imparare a miniare sie questa: Se vuoi *onbrare* aççurro mescolato colla biacha, vuolsi *onbrare* con l'aççurro puro. Se vuoi *onbrare* aççurro puro, vuolsi *onbrare* con l'aççurro temperato col tuorlo dell'uovo. Se vuoi *profilare* aççurro, vuolsi *profilare* con l'indico e con la peççuola. Se vuoi *onbrare* el verde, vuolsi *onbrare* con l'onbra del verçino. Se vuoi *profilare* el verde, vuolsi *profilare* con l'indico et con l'onbra del verçino. Se vuoi *profilare et adonbrare* la rosetta, fa con l'onbra del verçino. Se vuoi *profilare et adonbrare* la porporina, fa con l'onbra del verçino. Se vuoi *profilare et adonbrare* el minio, fa con l'onbra del verçino. Se vuoi *profilare et adonbrare* el cinabro, fa con l'onbra del verçino. Se vuoi *profilare et adonbrare* el giallo, fa col çaffarano o con l'onbra del verçino. Se vuoi *rilevare* l'aççurro e la rosetta, el cinabro e la porporina, e predetti colori 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 aççurro e rosetta e macina insieme, et vuolsi *onbrare* con l'aççurro e *profilare* con quel chessi profila l'aççurro, cioè con l'indico et con la peçuola. Se vuoi *onbrare et profilare* el nero, fa con l'onbra del verçino» (the transcription is by Paola Travaglio).

the verb *rilevare* is a «clear indication of the volumetric purpose of the operation [...]; in addition a distinction is made between *profilare* and *ombrare*, that is, between the outlines and the darks, which have become true shadows».⁹¹ As in *De arte illuminandi*, the shading is generally made with the *ombra del verzino* (Brazil-wood lake), which allows to obtain a glazing effect.

Another example is a text contained in the MS D 437 inf. of the Biblioteca Ambrosiana of Milan (16th c.),⁹² which provides instructions for grinding (*tridare*), lighten (*fare chiaro*) and darken (*umbrare*) the pigments (f. 11r-v: *Quanti solo li colori che si dieno tridar su la pietra porfiritica*).⁹³

The well-known Bolognese manuscript also preserves a short recipe, probably a fragment of a larger text, which testified to the wide circulation of formulas on mixtures. The text describes how to create shadows and lights on a green, blue and red background:

⁹¹ Original quote: «chiara indicazione del fine volumetrico dell'operazione [...], in più si distingue tra *profilare* e *ombrare*, cioè tra i contorni e gli scuri, divenuti vere ombre».

⁹² The manuscript contains prescriptions for inks (ff. 1r-v), the 13th-century treatise for illumination *Liber colorum secundum magistrum Bernardum* (ff. 2r-7v; Travaglio 2016b) and various technical recipes (ff. 7v-17v).

⁹³ Milan, Biblioteca Ambrosiana, D 437 inf., ff. 11r-v: «Quanti sono li colori che si dieno tridar su la pietra porfiritica. Quattro sono li colori che si convieno tridar su la pietra porfitea per la loro durezza, cioè l'oro pimento, e lo cenabrio, e lo zenolin, e l'azzurro, quando bisognasse tridarlo. Come se trida el cenabrio e i altri colori. Lo cenabrio se *trida* con aqua e *fasse chiaro* con biacha et *umbrase* con cenabrio puro, e lo puro *umbrase* con lacha. Et nota che, quanto più lo se maxena, ello diventa più vermeio e pluicresse. Come se trida la lacha. La lacha se *trida* con lessiva e *fasse chiara* con biacha et *umbrase* con lacha pura. Et nota che solo questo color se trida con lessiva, et tutti li altri con aqua. Come se trida l'endego. L'endego trido con aqua se fa de pluy colori con la biacha più scuri et men scuri, e *umbrase* con endego, 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 *umbrasse* con ocrea o con bollo arminicho. Come se trida l'oro pimento. L'oro pimento *trida* con aqua, se *umbra* con ocrea o d'oro pimento meseda. Come se può far lo zenolin scuro e chiaro. Tuo verde se può far de zenolin, meseda con endego scuro e chiaro. Item lo verde come si può fare de oro pimento. Item lo verde se può fare e l'oro pimento et endego mesedado scuro chiaro, et *umbrasse* tutti doi con il suo verde medesimo, et *umbrasse* alcuna volta con aqua verde de pomelle, la quale se *fa chiara* con occrea et con oro pimento. Come l'ocrea se *fa chiara* con la biacha o con etc. L'ocrea *trida* con aqua, se *fa chiara* con la biacha o con oro pimento, et *umbrasse* con bollo arminio. Et lo bollo armenicho non è se non da umbrare e da profilare. 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 puocho, e metine un puocho de aqua de gomma forte. E può tuo un puocho de lume de roza e bruxala molto ben, si che ella si possa disfar a muodo de polvere e, spolverizada, meseda con lesiva con lo braxillo in lo bichiero e metilo a bolir. E boya tanto che'l se consumi lo terzo e tuollo dal fuoco e fradallo e metti in ovra con la penna et è buona da fiorire le minie de cinabrio. Come se fa la rosetta con corpo. La rosetta con corpo se fa come io ho detto di sopra, ma mettese più lume de roza e può se tuol uno quarello nuovo, el quale non habbia tocha aqua, e fasse un buxo in esso, ma che el non passa, e mettese le ditte confetion in lo buxo dello quarello e getta via la lessia e reman la confetion, e non se mette aqua de gomma. A voler far umbra da volti. Tuo verde tra biacha, negro e cenabrio insembre, overamente verde tra biacha insembre soli. Come l'oricello se *fa chiaro* con la biacha. L'oricello *trida* con aqua, si *fa chiaro* con biacha et *umbrasse* con esso in stesso pluy scuro» (the transcription is by Paola Travaglio).

«campeggia de X, Y è l'ombra sua, Z è il suo relevo».⁹⁴

The presence of instructions on the mixtures of pigments also in the *Livro de como se fazem as cores* (“The book on how to make colours”)⁹⁵ and in the so-called *Strasbourg manuscript* (Neven 2016), respectively in Portuguese transliterated into Hebrew characters and in Old Middle German⁹⁶, is a further evidence of the widespread diffusion of this kind of text also through translations into vernaculars, not only Italian.

7. Conclusions

Those who deal with Mediaeval technical literature on arts are familiar with its richness and complexity, not surprisingly defined by Schlosser (2000: 21) «the most original part of Mediaeval artistic literature».

The modalities of formation and transmission of these works are particularly intricate (Baroni–Travaglio 2016): they are almost never static texts, slavishly copied, but “mobile and lively”, modified over time by editorial interventions, not always easily identifiable.

In the huge amounts of treatises and recipe-books handed down by the Middle Ages, the *DCM* occupies a privileged place: it is undoubtedly the most copied and widespread

⁹⁴ Bologna, Biblioteca Universitaria, 2861: «A campeggiare e fare fogliami. Se tu voli fare fogliami, campeggia prima de quelli collore che tu voli e lassali sciucare bene de vantaggio. Se tu campeggie de verde, la pezola de lo giglio è l'ombra sua e el zallulino è lo suo relevo. Se tu campeggie de azurro, l'ombra sua è la pezola pavonaza e la biaccha è el suo relevo. Se tu campeggie de rosso, el suo relevo è el verzinno» (Guerrini–Ricci 2007: 170).

⁹⁵ Parma, Biblioteca Palatina, 1959, 15th c., ff. 1-20: «[XXXI...] Se quizeres matizar con el [o açafraão] do azul been moido, quanto a terça parte, e não mais. [XXXIV...] e deita sobre el [o azul] para matiza-lho carmin o do brasil. [XXXV] Se quizeres colorar con azul branco, matiza con azul puro. E se quizeres colorar con carmin, matiza con carmin o con brasil o con vermelhon. E se quizeres colorar indio alvo, matiza en el con verde puro. E se quizeres colorar con azarcon, matiza sobre el carmin o brasil e vermelhon. E se quizeres colorar con vermelhon, matiza con brasil o con carmin. Pero as cores todas se podem matizar con negro» (Villela-Petit 2011: 14, n. 41). «Chapter XXXI. If you wish to temper saffron in order to write with it, add white of egg to it [...]. If you wish to shade with it [saffron], add well ground blue to it, as much as a third and no more [...]. Chapter XXXIV [...] and pour over it carmine or brazil-wood to shade it. Chapter XXXV. If you wish to color with light blue, shade it with pure blue. If you wish to color with carmine, shade it with carmine or brazil-wood or vermilion and if you wish to color with indigo shade it with pure green. And if you wish to color with red lead, shade it with carmine or brazil-wood or vermilion. And if you wish to color with vermilion shade it with brazil-wood or carmine. But all colors may be shaded with black» (Blondheim 1928: 131-132). The verb *matizare* is intended here as “to shade” (Bulatkin 1954: 461). On the *Livro de como se fazem as cores* see in particular Strolovitch (1999), Cruz–Afonso (2008), Afonso–Cruz–Matos (2013). The lexical similarities between these passages and the mixtures of the *DCM* are pointed out by Villela-Petit (2011: 14): the verb *matizare* does not indicate here “to highlight”, but, on the contrary, “to shade”, and the instructions of the Portuguese manuscript seems to return to a binary mode (light background, dark shades) rather than the ternary mode of the *DCM*.

⁹⁶ The MS Strasbourg, Bibliothèque Nationale et Universitaire, A.VI.19 was destroyed during the 1870 fire in the library, but fortunately a copy of the recipe book made by Sir Charles Eastlake is preserved. The contents of the manuscript has been dated to the beginning of the early fifteenth century (Neven 2016).

treatise devoted to book decoration. The *DCM* is in fact preserved, in extended form or in extracts, in more than sixty manuscripts throughout Europe, thus covering a very long period of time (late 11th-17th c.).

Firstly, what is the *DCM*? We have seen that this conventional title denotes a work consisting of three sections: a verse prologue, seven recipes for the preparation of pigments to be used on parchment and a set of indications for their mixtures and incompatibilities. This is the oldest and most extended known form of the text, handed down for the first time in the 12th century by the MS Phillipps 3715 and then by other codices between the 13th and the 17th centuries.

The prologue (AA) was probably created specifically for the *DCM*, while for the other two sections it seems possible to hypothesise a distinct origin. The seven recipes (A1-A7) constitute a homogeneous and coherent whole in terms of language, structure and procedures described. Internal references between the recipes have also been identified. This section seems to date back to the early 12th century or the end of the 11th century and perhaps was originated from a “nucleus” represented by only A1 and A2 recipes, as the oldest manuscript witness of the tradition testifies (Cotton Nero A vii, end of the 11th c.). The third section (A8-A11) is also characterised by an evident textual homogeneity, but the set of indications for the mixtures of pigments represents a “canon” for illuminators of more ancient origin, probably translated from the late Greek between the 8th-10th centuries. The *DCM* is therefore the result of a systematic and accurate composition and adaptation of different textual portions in order to create a coherent and well-structured treatise, provided with a prologue and devoted to the *ars pictorum*: firstly, the preparation of colours (*factura colorum*) and then the mixtures (*mixturas colorum*). The composition of the *DCM* occurred most likely in England in the 12th century or, at the earliest, at the end of the 11th century.

The analysis of the manuscript tradition, based on Johnson’s indispensable census but updated to the most recent advances in studies, has allowed to better outline the complex transmission of this text. The *DCM* was frequently copied throughout the late Middle Ages up to the 17th century, all over Europe, in complete version or in excerpts, independently or added to/mingled with other treatises, reworked and dismembered. Clearly regarded as having a certain *auctoritas*, also thanks to the fact of having been assembled with care in a clear form and with strong roots in tradition, the *DCM* was copied also in periods when the application of its instructions was out of common use (Tolaini 1996: 305).⁹⁷

Starting from the 12th century, the *DCM* circulated in its most extended version,

⁹⁷ Currently, Thompson’s suggestive proposal to attribute the text’s «basis of a powerful authority» to Cluny is not supported by documentary evidence (Thompson 1972).

firstly as an *addendum* to *Mappae clavicula* and then mainly associated or copied with important technical treatises that act as “attractor”: again, *Mappae clavicula* and the Theophilus’ *Schedula diversarum artium*. Less frequently the *DCM* is copied in an independent form, while it is often found, with more or less variants, incorporated into other treatises or recipe books, such as the *Liber de coloribus illuminatorum sive pictorum*, the *Scripta colorum*, the *Liber diversarum arcium* and the so-called “Jean Le Bègue manuscript”.

However, the manuscript tradition has highlighted that, as early as the 12th century, some parts of the *DCM* circulated separately, such as A1, A2 and A6 recipes frequently found within the *Secretum philosophorum*. In this case it is generally not possible to distinguish whether they are real excerpts from the *DCM* or rather isolated recipes with an independent tradition. What is certain is that in the preserved manuscripts we frequently find all or some of the seven recipes for the making of pigments and that the prologue in verse of the *DCM* is used for the Theophilus’ *Schedula diversarum artium*; on the contrary, in no codex do we find only the section on the mixtures of pigments of the *DCM*.

This last section, for which the name “*tabula* of mixtures” is proposed, represents the most original part of the *DCM*. With its regular structure and repeated formulas, it was probably written for mnemotechnical use and gave rise to a real “literary genre” to which many other texts widespread in the technical literature belong, at least until the 16th century.

To conclude, further information useful for outlining the tradition of the *DCM* may certainly derive from further censuses of manuscripts in the European context. In any case, this study, although not exhaustive, has broadened our horizon to the fascinating history of a text that has spanned centuries and continues to “speak” even in distant times.

Paola Travaglio

Independent researcher, Alicante

Paola Borea D’Olmo

Independent researcher, Luxembourg

References

- Afonso, Luís Urbano – Cruz, António João – Matos, Débora, 2013, *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*, edited by Ricardo Córdoba, Turnhout, Brepols, pp. 93-105.
- Baroni, Sandro, 1996, *I ricettari medievali per la preparazione dei colori e la loro trasmissione*, in *Il colore nel Medioevo. Arte, simbolo, tecnica*. Atti delle Giornate di Studi, Lucca, 5-6 maggio 1995, Lucca, Istituto Storico Lucchese, pp. 117-144.
- Baroni, Sandro, 2013, *Memoria, l’indice mnemotecnico delle Compositiones lucenses e alcune*

- considerazioni sul manoscritto 490 della Biblioteca Capitolare di Lucca*, «Actum Luce», 1, pp. 7-50.
- Baroni, Sandro – Pizzigoni, Giuseppe – Travaglio, Paola (a cura di), 2013, *Mappae clavicula. Alle origini dell'alchimia in Occidente. Testo, traduzione, note*, Saonara, Il Prato.
- Baroni, Sandro – Travaglio, Paola, 2013, *Storia del testo e criteri di edizione*, in *Mappae clavicula. Alle origini dell'alchimia in Occidente. Testo, traduzione, note*, a cura di Sandro Baroni, Giuseppe Pizzigoni, Paola Travaglio, Saonara, Il Prato, pp. 27-53.
- Baroni, Sandro, 2016a, “*De generibus colorum et de colorum commixtione*”. *Ancora qualche nota sull'interpolazione di Faventino*, «Studi di Memofonte» 16, a cura di Simona Rinaldi, pp. 130-148.
- Baroni, Sandro, 2016b, *De clarea*, «Studi di Memofonte» 16, a cura di Simona Rinaldi, pp. 295-315.
- Baroni, Sandro, 2016c, *Ricettari: struttura del testo e retorica*, «Studi di Memofonte» 16, a cura di Simona Rinaldi, pp. 90-113.
- Baroni, Sandro – Travaglio, Paola, 2016, *Considerazioni e proposte per una metodologia di analisi dei ricettari di tecniche dell'arte e dell'artigianato. Note per una lettura e interpretazione*, «Studi di Memofonte» 16, a cura di Simona Rinaldi, pp. 25-83.
- Baroni, Sandro – Rinaldi, Simona – Travaglio, Paola, 2018, *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 *Contribution à une histoire technologique de l'art. Actes de journées d'étude de la composante de recherche PBC*, INHA, site de l'HiCSA, Claire Betelu, Anne Servais, Cécile Parmentier (dir.), mis en ligne en septembre 2018, pp. 9-42.
- Baroni, Sandro – Travaglio, Paola – Pizzigoni, Giuseppe, 2018, *The puzzle of Compositiones: a proposal for its reconstruction*, «Medioevo Europeo. Rivista di filologia e altra medievistica» 2/2, pp. 125-149.
- Berger, Ernst, 1897, *Beiträge zur Entwicklungs-geschichte der Maltechnik*. Dritte Folge. *Quellen und Technik der Malerei des Mittelalters*, Munich, G.D.W. Callwey.
- Berthelot, Marcellin, 1893, *La chimie au Moyen Âge*, Tome II, *L'alchimie syriaque*, Paris, Imprimerie Nationale.
- Blondheim, D.S., 1928, *An Old Portuguese Work on Manuscript Illumination*, «The Jewish Quarterly Review. New Series» 19/2, pp. 97-135.
- Bordini, Silvia, 1991, *Materia e immagine: fonti sulle tecniche della pittura*, Roma, Leonardo-De Luca.
- Borea D'Olmo, Paola. 2012. *De coloribus et mixtionibus. Note preliminari allo studio e all'edizione*. Tesi di laurea, Università degli Studi di Milano.
- Broecke, Lara, 2015, *Cennino Cennini's Il Libro dell'arte. A new English translation and commentary with Italian transcription*, London, Archetype Publications.
- Brun, Giulia, 2013, *I codici testimoni di Mappae clavicula*, in *Mappae clavicula. Alle origini dell'alchimia in Occidente. Testo, traduzione, note*, a cura di Sandro Baroni, Giuseppe Pizzigoni, Paola Travaglio, Saonara, Il Prato, pp. 201-217.
- Brun, Giulia. 2015. *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”*. Ph.D. diss., Politecnico di Milano.
- Bulatkin, Eleanor Webster, 1954, *The Spanish Word “Matiz”: Its Origin and Semantic Evolution in the Technical Vocabulary of Medieval Painters*, «Traditio» 10, pp. 459-527.
- Burnam, John Miller, 1912, *Recipes from Codex Matritensis A16 (ahora 19). Palaeographical Edition from a Black on White Facsimile*, «University of Cincinnati Studies» 2, 8, I, pp. 5-47.
- Clarke, Mark, 2001, *The Art of All Colours. Medieval Recipe Books for Painters and Illuminators*, London, Archetype Publications.

- Clarke, Mark, 2009, *Writing recipes for non-specialists c. 1300: the Anglo-Latin "Secretum philosophorum"*, *Glasgow MS Hunterian 110*, in *Sources and Serendipity. Testimonies of Artists' Practice*, edited by Erma Hermens and Joyce H. Townsend, London, Archetype Publications, pp. 50-64.
- Clarke, Mark, 2011, *Medieval Painters' Materials and Techniques. The Montpellier Liber diversarum arcium*, London, Archetype Publications.
- Clarke, Mark, 2013, *The earliest technical recipes: Assyrian recipes, Greek chemical treatises and the Mappae clavicula text family*, in *Craft Treatises and Handbooks: the Dissemination of Technical Knowledge in the Middle Ages*, edited by Ricardo Córdoba, Turnhout, Brepols, pp. 9-31.
- Cruz, António João – Afonso, Luís Urbano, 2008, *On the date and contents of a Portuguese medieval technical book on illumination: O livro de como se fazem as cores*, «*Medieval History Journal*» 11/1, pp. 1-28.
- De Mérindol, Christian, 1975, *La production des livres peints à l'abbaye de Corbie au XIIIe siècle. Étude historique et archéologique*, Paris, Université de Paris.
- Dodwell, C.R., 1961, *The various arts/Theophilus*, London, Thomas Nelson and sons.
- Frezzato, Fabio (a cura di), 2003, Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, Vicenza, Neri Pozza.
- García Avilés, Alejandro, 2001, *El tiempo y los astros. Arte, ciencia y religión en la Alta Edad Media*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Garzya Romano, Chiara (a cura di), 1996, *I colori e le arti dei Romani e la compilazione pseudo-eraciana*, Bologna, Il mulino.
- Guerrini, Olindo – Ricci, Corrado, 2007, *Il libro dei colori. Segreti del secolo XV*, a cura di Paolo Castellani, Urbino, Quattroventi.
- Guineau, Bernard, 1996, *Le folium des enlumineurs, une couleur aujourd'hui disparue*, «*Arquéologie médiévale*» 26, pp. 23-44.
- Halleux, Robert – Meyvaert, Paul, 1987, *Les origines de la Mappae clavicula*, «*Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*» 54, pp. 7-58.
- Halleux, Robert, 1990, *Pigments et colorants dans la Mappae Clavicula*, in *Pigments et colorants. Dans l'antiquité au Moyen Âge. Teinture, peinture, enluminure. Etudes historiques et physico-chimiques*, Paris, Edition du Centre National de Recherche Scientifique, pp. 173-180.
- Johnson, Rozelle P. 1933. *Compositiones variae (an introductory study)*. Ph.D. diss., University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Johnson, Rozelle P., 1935a, *Notes on Some Manuscripts of the Mappae Clavicula*, «*Speculum*» 10, pp. 72-76.
- Johnson, Rozelle P., 1935b, *Additional Notes on Some Manuscripts of the Mappae Clavicula*, «*Speculum*» 10, pp. 76-81.
- Johnson, Rozelle P., 1935c, *The Compositiones ad tingenda*, «*Technical Studies in the Field of Fine Arts*» 3/4, pp. 220-236.
- Johnson, Rozelle P., 1937, *Some Continental Manuscripts of the Mappae Clavicula*, «*Speculum*» 12, pp. 84-103.
- Johnson, Rozelle P., 1938, *The Manuscripts of the Schedula of Theophilus Presbyter*, «*Speculum*» 13/1, pp. 86-103.
- Johnson, Rozelle P., 1939, *Compositiones variae from codex 490, Biblioteca Capitolare, Lucca, Italy. An introductory study*, «*Illinois studies in language and literature*» 23/3.
- Keuffer, Max, et. al., 1888-1931, *Beschreibendes Verzeichnis der Handschriften der Stadtbibliothek zu Trier*, Trier, Kommissionsverlag der Fr. Lintz'schen Buchhandlung.
- Kroustallis, Stefanos, 2013, *The Mappae Clavicula Treatise of the Codex Matritensis 19 and the Transmission of Art Technology in the Middle Ages*, in *Craft Treatises and Handbooks: the Dissemination of Technical Knowledge in the Middle Ages*, edited by Ricardo Córdoba, Turnhout, Brepols, pp. 69-84.

- Kroustallis, Stefanos – Bruquetas, Rocio, 2014, *Paint in red: vermilion manufacture in the Middle Ages*, in *Making and Transforming Art: Technology and Interpretation*, edited by Hélène Dubois et al., London, Archetype Publications, pp. 23-30.
- Libri, M., 1849, [Transcription of Montpellier MS. 277], in Félix Ravaisson e G. Libri, *Catalogue G  n  ral des Manuscrits des Biblioth  ques Publiques des D  partements*, Paris, Imprimerie Nationale, vol. 1, pp. 739-811.
- Loumier, Guy, 1914, *Les traditions techniques de la peinture Médiévale*, Bruxelles, G. Van Oest.
- Merrifield, Mary Philadelphia, 1849, *Original treatises dating from the 12th to the 18th centuries in the arts of painting*, London, John Murray.
- Muñoz Viñas, Salvador, 1998, *Original written sources for the history of Mediaeval painting techniques and materials: a list of published text*, «Studies in Conservation» 43, pp. 114-124.
- Neven, Sylvie, 2016, *The Strasbourg Manuscript. A Medieval Tradition of Artists' Recipe Collections (1400-1570)*, London, Archetype Publications.
- Pasqualetti, Cristiana, 2009, *Il "Libellus ad faciendum colores" dell'Archivio di Stato dell'Aquila. Origine, contesto e restituzione del "De arte illuminandi"*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo.
- Petzold, Andreas, 1995, *De coloribus et mixtionibus: The Earliest Manuscripts of a Romanesque Illuminator's Handbook*, in *Making the Medieval Book: Techniques of Production*. Proceedings of the Fourth Conference of the Seminar in the History of the Book to 1550, Oxford, July 1992, edited by Linda L. Brownrigg, Los Altos Hills/London, Anderson-Lovelace/Red Gull Press, pp. 59-64.
- Phillipps, Thomas, 1847, *Letter from Sir Thomas Phillipps, Bart., F.R.S., F.S.A., addressed to Albert Way, Esq., Director, communicating a transcript of a MS. Treatise on the preparation of Pigments, and on various processes of the Decorative Arts practiced during the Middle Ages, written in the twelfth century, and entitled Mappae Clavicula*, «Archaeologia or Miscellaneous tracts relating to Antiquity» 32, pp. 183-244.
- Rinaldi, Simona, 2011, *Storia tecnica dell'arte. Materiali e metodi della pittura e della scultura (secc. V-XIX)*, Roma, Carocci editore.
- Rinaldi, Simona, 2016, *Per una filologia dei trattati e ricettari di colori*, «Studi di Memofonte» 16, a cura di Simona Rinaldi, pp. 1-15.
- Roosen-Runge, H., 1967, *Farbgebung und Technik fr  hmittelalterlicher Buchmalerei. Studien zu den Traktaten "Mappae clavicula" und "Heraclius"*, «Kunstwissenschaftliche Studien» 38/1-2.
- Schipperges, Heinrich, 1964, *Die Assimilation der arabischen Medizin durch das lateinische Mittelalter*, Wiesbaden, F. Steiner.
- Schlosser Magnino, Julius, 2000, *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze, La Nuova Italia.
- Silvestre, Hubert, 1954, *Le Ms Bruxellensis 10147-58 (S. XII-XIII) et son "Compendium artis picturae"*, «Bulletin de la Commission royale d'histoire. Académie royale de Belgique» 119, pp. 95-140.
- Smith, Cyril S., Hawthorne, John G., 1974, *Mappae clavicula: a little key to the world of Medieval techniques. An annotated translation based on a collation of the Sélestat and Phillipps-Corning manuscripts, with reproduction of the two manuscripts*, «Transactions of the American Philosophical Society» 64/4, pp. 1-128.
- Steinschneider, Moritz, 1904, *Die europäischen Übersetzungen aus dem Arabischen bis Mitte des 17. Jahrhunderts*, Wien, Carl Gerold's sohn.
- Stover, Justin A., 2011, *The origin, meaning, and development of the latin verb matizare*, «Bulletin Du Cange» 69, pp. 97-105.
- Straub, R.E., 1964, *Der Traktat "De Clarea" in der Burgerbibliothek Bern*, «Schweizerisches

- Institut für Kunstwissenschaft, Jahresbericht» 12, pp. 89-114.
- Strolovitch, Devon, 1999, *Selections from a Portuguese Treatise in Hebrew Script: Livro de como se fazen as cores*, «Cornell Working Papers in Linguistics» 17, pp. 185-196.
- Svennung, Josef, 1941, *Compositiones Lucenses. Studien zum Inhalt, zur Textkritik und Sprache*, «Uppsala Universitets Arsskrift» 5, Uppsala, Lundequvist.
- Thompson, Daniel V., 1926a, *Liber de Coloribus Illuminatorum Sive Pictorum from Sloane MS. No. 1754*, «Speculum» 1/3, pp. 280-307.
- Thompson, Daniel V., 1926b, *Liber de Coloribus: Addenda and Corrigenda*, «Speculum» 1/4, pp. 448-450.
- Thompson, Daniel V., 1932, *The De Clarea or so-called Anonymus Bernensis*, «Technical Studies in the Field of Fine Arts» 1, pp. 8-19, 69-81.
- Thompson, Daniel V., 1933a, *Artificial Vermilion in the Middle Ages*, «Technical Studies» 2, pp. 62-70.
- Thompson, Daniel V., 1933b, *The Ricepte daffare più colori of Ambrogio di Ser Pietro da Siena*, «Archeion» 15, pp. 339-347.
- Thompson, Daniel V., 1935a, *Trial index to some unpublished sources for the history of Medieval craftsmanship*, «Speculum» 10/4, pp. 410-431.
- Thompson, Daniel V., 1935b, *Medieval Color-Making: Tractatus Qualiter Quilibet Artificialis Color Fieri Possit from Paris, B.N., MS. latin 6749b*, «Isis» 22/2, pp. 456-468.
- Thompson, Daniel V., 1935c, *De coloribus, naturalia exscripta et collecta, from Erfurt, Stadtbücherei, ms. Amplonius quarto 189 (XIII-XIV century)*, «Technical Studies in the Field of Fine Arts» 3, pp. 133-145.
- Thompson, Daniel V., 1936, *More Medieval Color-Making: Tractatus de Coloribus from Munich, Staatsbibliothek, MS. Latin 444*, Thompson, Daniel V., 1926, *Liber de Coloribus Illuminatorum Sive Pictorum from Sloane MS. No. 1754*, «Isis» 24/2, pp. 382-396.
- Thompson, Daniel V., 1956, *The Materials and Techniques of Medieval Painting*, New York, Dover Publications.
- Thompson, Daniel V., 1972, *review of: Farbgebung und Technik frühmittelalterlicher Buchmalerei: Studien zu den Traktaten "Mappae clavicula" und "Heraclius" by H. Roosen-Runge*, «The Art Bulletin» 54/4, pp. 539-540.
- Thorndike, Lynn, 1959, *Some Medieval Texts on Colours*, «Ambix. The Journal of the Society for the Study of Alchemy and Early Chemistry» 7/1, pp. 1-24.
- Thorndike, Lynn, 1960, *Other text on colours*, «Ambix. The Journal of the Society for the Study of Alchemy and Early Chemistry» 8/2, pp. 53-70.
- Thorndike, Lynn – Kibre, Pearl, 1963, *A catalogue of incipits of Mediaeval scientific writings in Latin*, London, Cambridge, Mass., The Mediaeval Academy of America.
- Tolaini, Francesca, 1995a, *"Incipit Scripta Colorum" un trattato contenuto nel ms. 1075 della Biblioteca Statale di Lucca*, «Critica d'arte» 3, pp. 54-68.
- Tolaini, Francesca, 1995b, *"Incipit Scripta Colorum" un trattato contenuto nel ms. 1075 della Biblioteca Statale di Lucca*, «Critica d'arte» 4, pp. 47-56.
- Tolaini, Francesca, 1996, *Proposte per una metodologia di analisi di un ricettario di colori medievale*, in *Il colore nel Medioevo. Arte, simbolo, tecnica. Atti delle Giornate di Studi*, Lucca, 5-6 maggio 1995, Lucca, Istituto Storico Lucchese, pp. 91-116.
- Tolaini, Francesca, 2004, *"De tinctio omnium musivorum". Technical recipes on glass in the so-called "Mappae clavicula"*, in *When Glass Matters: studies in the history of science of art from Graeco-Roman antiquity to Early Modern Era*, edited by Marco Beretta, Firenze, L.S. Olschki, pp. 195-219.
- Tolaini, Francesca, 2006, *Trattati e ricettari sui colori*, in *Arti e tecniche del Medioevo*, a cura di Fabrizio Crivello, Torino, Einaudi, pp. 300-312.
- Tosatti Soldano, Bianca, 1978, *Miniature e vetrate senesi del secolo XIII*, Genova, Università di Genova.

- Tosatti Soldano, Silvia Bianca, 1983, *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, pp. 129-187.
- Tosatti, Silvia Bianca, 2001, *I trattati di tecniche artistiche medievali*, Milano, Cusl.
- Tosatti, Silvia Bianca, 2007, *Trattati medievali di tecniche artistiche*, Milano, Jaca Book.
- Tosatti, Silvia Bianca, 2011, *Materiali e procedimenti della miniatura medievale*, Milano, Edizioni Unicopli.
- Travaglio, Paola. 2009-2010. *Trattati e ricettari di miniatura: modalità di formazione e trasmissione. Proposte di analisi e interpretazione*. Tesi di laurea, Università degli Studi di Milano.
- Travaglio, Paola, 2016a, *"Tractatus aliquorum colorum". Un esempio di trattato di rubricatura in un ricettario a interpolazione*, «Studi di Memofonte» 16, a cura di Simona Rinaldi, pp. 232-261.
- Travaglio, Paola, 2016b, *Il "Liber colorum secundum magistrum Bernardum": un trattato duecentesco di miniatura*, «Studi di Memofonte» 16, a cura di Simona Rinaldi, pp. 149-195
- Travaglio, Paola, 2016c, *"Ad faciendum azurum": alcuni esempi di trattazioni sull'azzurro oltremare nel "Ricettario dello Pseudo-Savonarola"*, «Studi di Memofonte» 16, a cura di Simona Rinaldi, pp. 341-382.
- Villela-Petit, Inès, 2011, *Les Recettes pour l'enluminure. Do Livro judaico-português de como se fazem as cores*, «Medievalista» 9, pp. 1-19.
- Wallert, Arie, 1990, *Alchemy and medieval art technology*, in *Alchemy Revisited*, edited by Z.R.W.M. von Martel. Proceedings of the International Conference on the History of Alchemy at the University of Groningen, 1-19 April 1989, Leiden, Brill, pp. 154-161.
- Wallert, Arie, 2013, *Recipes for iniziali filigranate in manuscripts: a separate tradition*, in *Craft Treatises and Handbooks: the Dissemination of Technical Knowledge in the Middle Ages*, edited by Ricardo Córdoba, Turnhout, Brepols, pp. 107-113.

Appendix. The edition of the *De coloribus et mixtionibus*

The large number of *lectiones adiphorae* and the lack of sufficient distinctive innovations in the manuscript witnesses analysed makes it impossible to build a *stemma codicum* and to propose the reconstruction of the original text. This is quite common in the Mediaeval technical literature: indeed, texts such as the *DCM* are characterised by an active tradition, i.e. by a strong mobility and a substantial number of interventions by copyists, often difficult to identify.

It was therefore decided to present the text contained in the oldest witness of the tradition, the MS Phillipps 3715 of the Corning Museum of Glass (*C*, 12th c.), noting in the *apparatus criticus* the variants of other manuscripts that preserve the *DCM* in the most extended version: Oxford, Bodleian Library, Bodley 679 (*Ob*, 13th c.); Cambridge, University Library, Ee 6.39 (*Ca*, 13th c.); London, British Library, Harley 273 (*H*, 14th c.); Trier, Stadtbibliothek, 1024/1936 4^o (*T*, 15th c.).⁹⁸ Recipes numbers have been added for ease of reference.

In *C* and in *Ob* the *DCM* is associated with *Mappae clavicula* and *Compositiones*: in the first case, it is placed at the beginning of *Mappae clavicula*, in the second the recipes of the *DCM* intersperse the text of the *Compositiones*. *Ca* contains the *DCM* at the end of the Theophilus' *Schedula*, while *H* preserves the *DCM*, without the prologue, within the *Liber de coloribus illuminatorum sive pictorum* and in *T* the *DCM* is copied independently of the other texts.

On the basis of the collation of the manuscripts, certain considerations may be made:

- All manuscripts contain an error in the A2 recipes. To produce the silver-blue it is in fact necessary that the silver plates be subjected to the corrosive action of vinegar, but the recipe makes no mention of vinegar or other reagent to be added. Only *T* contains a correct version of the recipe, with the indication «infunde acetum forte vel vinum». It is most likely a gloss added by the copyist by conjecture.
- *Ob* does not contain the titles and the incipits of the recipes, with the exception of the titles of A3, A4 and A11. Moreover, this manuscript includes numerous variants with respect to the texts preserved by *C*, *Ca*, *H* and *T*. As observed in the edition of *Mappae clavicula* (Baroni–Pizzigoni–Travaglio 2013: 44-45), the copyist

⁹⁸ The MSS Glasgow, University Library, Hunterian 110 (14th c.) and London, British Library, Sloane 781 (1699) were excluded since they are *descripti*, respectively, of *C* and *Ca*. Unfortunately, as mentioned before, it was not possible to obtain a copy of the MS Cotton Julius D viii of the British Library.

of *Ob* would seem to have made an extensive editorial intervention on the text: for instance, he standardised verbs to the imperative; often inverted nouns and adjectives; made extensive use of pronouns to avoid repetitions; simplified or modified some sentences to make them clearer (for example, A1, «in circuitu ampulle ignem lentissimum de carbonibus»), mainly in the final section of the recipes.

- *Ca* contains few variants compared to *C*, mainly relating to some technical terms such as *azorium*, *cerasa*, *granetum* and the error *navum* for *blavus*.
- *H* contains clearer titles than *C* and glosses («neque carum» A3; «Nigrum istud distempera de glarea ovi sicut vermiculum», A8), perhaps explainable as modifications of the copyist when the recipes were inserted into the *Liber de coloribus illuminatorum sive pictorum*. In the A9 recipe a *saut du même au même* is visible.
- *T* contains possible glosses in the A2 (see above) and A5 recipes («vel XVI») and some reductions (it eliminates, for instance, the explanation of *vindemia* «que est proiecta de torculari» in the A2; the last part of the A10 and the indications for chrysography of the A11).
- *C* has only been corrected in two cases: in recipe A6 the verb *ponere* or *mittere* is missing, while it is present in the other manuscript witnesses. In the A11 recipe, *Ob*, *Ca* and *T* contain a sentence absent in *C* and *H*: «Rubeum plumbum vel album non concordat cum auripigmento». It is actually a sort of repetition, since the recipe already explained that the orpiment does not agree with red and white lead. It is likely, therefore, that the sentence was present in the archetype, since it is in line with a repetitive mnemotechnical logic.

- 1 [AA] Sensim per partes discuntur qu(a)elibet artes.
 Artis pictorum prior est factura colorum,
 Post ad mixturas convertat mens tua curas.
 Tunc opus exerce, sed ad unguem cuncta coerce,
- 5 Ut sit ad ornatum quod pinxeris et quasi natum.
 Postea multorum documentis ingeniorum
 Ars opus augebit, sicut liber iste docebit.
- [A1] **De vermiculo**
 Si vis facere vermiculum, accipe ampullam vitream et lini deforis de luto et sic
- 10 accipe unum pondus vivi argenti et duo pondera sulfuris albi aut crocei coloris.
 Et mitte ipsam ampullam super III aut IIII petras et adhibe ignem in circuitu
 ampulle ex carbonibus, ignem tamen lentissimum, et sic cooperies ampullam ex
 parvissima tegula. Et quando videris fumum exire ex ore ampullae blavum,
 cooperi. Et quando exierit fumus crocei coloris, iterum cooperi. Et quando videris
- 15 exire fumum rubeum quasi vermiculum, sic tolle ignem et habes vermiculum
 optimum in ampulla.
- [A2] **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
- 20 et mitte ipsam ollam in vindemia que est proiecta 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.
- [A3] **Item**
 25 Si aliud lazorium volueris facere, accipe ampullam purissimi cupri et mitte in
 eam calcem usque ad medium et sic imple illam fortissimo aceto. Et ita cooperi
 et sigilla et tunc mitte ipsam ampullam in terra aut in alio aliquo calido loco et

C, ff. 1r-4r; Ob, f. 31r-v; Ca, ff. 147r-148v; H, ff. 210r-211v; T, ff. 163r, col. I-164r, col. I.

1-7 Sensim...docebit : om. H; 7 post docebit : add. Primo de vermiculo, II. De lazorio, III. De viride greco, 4. De viride rotomagense, V. De minio rubeo et albo, 6. De naturalibus coloribus in pergamento quot sunt T; 8 De vermiculo : om. Ob, Ca, Quomodo facias vermiculum H; 9 Si vis facere vermiculum : om. Ob – lini deforis de luto : afforis obline cum argilla Ob – et sic : postea Ob; 10 unum pondus : partem I Ob – vivi argenti : argenti vivi Ob – pondera : om. Ob – post coloris : add. et mitte haec in ampullam vitream H; 11 ipsam ampullam : ampullam ipsam Ca – aut : vel H – petras : lapides Ca – ante adhibe : add. tunc H; 12 ignem...lentissimum : in circuitu ampulle ignem lentissimum de carbonibus Ob – ignem tamen lentissimum : tamen ignem lentissimum Ca – sic : om. Ob – post cooperies : add. os H – ampullam : ampulle H – ex parvissima tegula : cum tegula parva Ob; 13 et quando...vermiculum : et considera fumum ac vaporem ex ore ampulle exalantem et dum blavus exierit ad hoc sic dimittatur et dum crocei coloris similiter. Cum vero rubei coloris exierit fumum quasi vermiculum Ob – ex ore ampulle: de ampulla H – blavum : navum Ca; 14 post fumus : add. exire H; 15 sic : om. Ob – habes : habebis H; 16 optimum in ampulla : in ampulla optimum T; 17 De lazorio : om. Ob, Ca, Quomodo facias azorium H; 18 Si vis...optimum : om. Ob – lazorium : azorium Ca, H – ollam novam : novam ollam H – que...opus : om. H – in opus : ad opus T; 19 eam : eas H – post vis : add. et infunde acetum forte vel vinum T – sic : postea Ob – post ollam : add. bene Ob; 20 ipsam ollam : eam Ob – que...vindemia : om. T – torculari : torolari Ob – et illic...usque ad : et de ipsa bene cooperi ollam et dimittes sic per Ob; 21 sic : postea Ob – aperies : aperi Ob – ipsam : om. Ob; 22 illum : om. Ob – argenti : om. Ob – argenti...vase : in mundissimo excute vase et reserva Ob – excuties : excucias Ca – post excuties : add. in vase mundissimo et ad solem sicca H; 23 volueris habere : habere volueris H – iterum : iterato Ob – quod...est : secundum disciplinam iam dictam. Istud lazorium obtinum est Ob – supra scriptum : supradictum est vel scriptum T; 24 Item : om. Ca, Quomodo facias azorium alias H – post Item : add. aliter Ob; 25 Si aliud...facere : om. Ob – lazorium : azorium Ca, H – accipe ampullam : ampullam accipe H – purissimi cupri : cupri purissimi Ob; 26 sic : postea Ob – illam : eam Ob, H – fortissimo aceto : aceto fortissimo Ob – ita : om. Ob – post cooperi : add. eam bene Ob; 27 et sigilla : atque sigilla Ob – post sigilla : add. ampullam T – tunc : om. Ob, H – ipsam ampullam : eam Ob – terra : terram H – alio : om. Ob, H – calido loco : loco calido Ob;

ita dimitte usque ad unum mensem et postea aperies ampullam. Istud lazorium non est tam bonum sicut aliud, tamen valet ad lignum et maceriam.

30 [A4] **Item**

Tertium lazorium si vis facere, accipe flores blavos et tere et exprime in mundissimo vase. Et fac prius campum in ligno et in pargameno de albo plumbo et mitte desuper quando fuerit siccum ipsum colorem. Et tantum ita fac usque quo videas ipsum colorem esse similem lazorii.

35 [A5] **De viridi**

Si vis facere viride grecum, accipe ollam novam et mitte in eam laminas purissimi cupri et sic imple ipsam ollam fortissimo aceto.

Et ita cooperi et sigilla et mitte ipsam ollam in aliquo calido loco aut in terra et ita dimitte usque ad sex menses et tunc aperies ipsam ollam

40 et que in ea inveneris mitte super tabulam ligneam et mitte ad solem siccare.

[A6] **Item**

Si vis facere viride rotomagense, accipe laminas purissimi cupri et lini ipsas

laminas in circuitu de optimo sapone et mitte ipsas laminas in novam ollam et sic

45 imple ipsam fortissimo aceto. Et ita cooperi et sigilla et pone in aliquo calido loco usque ad XV dies et ita aperies ollam et excuties laminas super tabulam ligneam et mittas ad solem siccari.

[A7] **De minio**

Si vis facere minium rubeum vel album, accipe ollam novam et mitte in eam

50 tabulas plumbeas et imple ipsam ollam fortissimo aceto. Et ita cooperies et sigillabis et mittes ipsam ollam in calido loco et ita dimitte usque ad unum

mensem. Et postea accipe ollam et discooperies et quod fuerit in circuitu

tabularum plumbeorum excuties in alio vase fictili. Et sic pones ad ignem et

28 ita dimitte : dimitte ita *Ob* – unum : *om. Ob* – aperies : aperi *Ob* – lazorium : azorium *Ca, H*; 29 istud...maceriam : et erit composition illa lazorium sed non tan bonum sicut aliud tamen ad lignum valebit et ad maceriam *Ob* – tam bonum : optimum neque carum *H* – ante maceriam : *add. ad H*; 30 Item : *om. Ca*, Tertio modo azorium *H* – post Item : *add. aliter Ob*; 31 Tertium...facere : *om. Ob* – lazorium : azorium *Ca, H*; 32 mundissimo vase : vase mundo *Ob* – prius : *om. Ob* – et : vel *H* – pargameno : pergameno *Ob, Ca, T*; 33 fuerit siccum : siccatum fuerit *H* – tantum : totiens *Ob* – usque quo : quousque *Ob*; 34 colorem : *om. Ca* – esse similem lazorii : similem esse azorio *H* – lazorii : azorii *Ca*; 35 De viridi : *om. Ob, Ca*, De viridi de Grecia *H*, De viride greco *T*; 36 Si vis...grecum : *om. Ob*; 37 purissimi cupri : cupri purissimi *Ob*; sic : postea *Ob, om. H* – ipsam ollam : eam *Ob* – fortissimo aceto : aceto fortissimo *Ob*; 38 ita : *om. Ob* – post cooperi : *add. postea Ob* – et sigilla : atque sigilla *Ob* – mitte ipsam ollam : ipsam ollam mitte *Ca*; ipsam ollam : *om. Ob* – in aliquo calido loco : in loco calido *Ob* – ante aliquo : *add. alio T*; 39 ita dimitte : dimitte ita *Ob* – usque ad : per *Ob* – post menses : *add. vel XVI T*; tunc aperies : postea aperiatur *Ob*; 40 ante que : *add. florem Ob* – mitte...siccare : sicca ad solem super tabulam ligneam et hic erit [...] viride graecum *Ob*, in sole siccabis *H*; 42 Item : *om. Ob, Ca*, De viridi rotomagense *H*, De viride rothomagense *T*; 43 Si vis...rotomagense : *om. Ob* – ipsas laminas : eas *Ob, H*; 44 post circuitu : *add. et T* – ante mitte : *add. postea Ob* – ipsas laminas : eas *Ob* – novam ollam : ollam novam *Ob* – sic : *om. H*; 45 ipsam : *om. Ob*, ollam *H* – post ipsam : *add. ollam Ca, T* – ita : *om. Ob* – post cooperi : *add. bene Ob*, ollam *Ca, T* – et sigilla : atque sigilla *Ob* – pone : *om. C*, mitte *Ca*. – in aliquo calido loco : in loco calido *Ob* – post loco : *add. pone T*; 46 usque ad : per *Ob*, usque *Ca* – post dies : *add. reponatur Ob* – ita : postea *Ob*, tunc *H* – aperies : aperiatur *Ob* – ollam : *om. Ob* – excuties : excucias *Ca* – laminas : lamine *Ob*; 47 mittas...siccari : ad solem siccari dimitte. Istud viride rothomagense [...] *Ob* – mittas : pones *H*, mitte *T* – siccari : siccare *H*; 48 De minio : *om. Ob, Ca*, Quomodo facias minium *H*, De minio rubeum et albo *T*; 49 Si vis...album : *om. Ob*; 50 tabulas : laminas *Ob* – ante imple : *add. postea Ob* – ipsam ollam : eam *Ob* – ipsam : *om. H* – fortissimo aceto : aceto fortissimo *Ob* – ita : *om. Ob* – cooperies et sigillabis : cooperi et sigilla *Ob, H*; 51 mittes : dimittatur *Ob*, pone *H* – ipsam ollam : *om. Ob, H* – calido loco : loco calido *Ob* – et ita...mensem : per mensem *I Ob* – usque ad : *om. Ca*; 52 postea...discooperies : postea aperi eam *Ob* – accipe ollam : *om. H*; 53 tabularum : laminarum *Ob* – plumbeorum : *om. Ob, H* – excuties : excute *Ob* – alio : aliquo *Ca*; – sic : *om. Ob*;

55 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.

[A8] **De diversis coloribus**

60 Colores in pargameno spissi et clari hii sunt. Azorium, vermiculum, sanguis draconis, carum minium, folium, auripigmentum, viride grecum, gravetum, indicum, brunum, crocus, minium rubeum vel album, nigrum optimum ex carbone vitis. Hii omnes colores destemperantur a glarea.

[A9] **De mixtionibus**

65 Quod si volueris scire naturas et mixtiones istorum colorum et qui sunt sibi contrarii diligenter aurem appone.

Azorium misce cum albo plumbo, incide de indico, matiza de albo plumbo. Vermiculum purum incidet de bruno aut de sanguine draconis, matizabis de auripigmento.

70 Vermiculum misces cum albo plumbo et facies colorem qui vocatur rosa, incidet de vermiculo, matizabis de albo plumbo.

Item facies colorem de sanguine draconis et de auripigmento, incidet de bruno, matizabis de auripigmento.

Carum minium incidet de bruno, matizabis de rubeo minio.

75 Item facies rosam de caro minio et albo plumbo, incidet de caro minio, matizabis de albo plumbo.

Folium incidet de bruno, matizabis de albo plumbo.

Item misces folium cum albo plumbo, incidet de folio, matizabis de albo plumbo.

Auripigmentum incidet de vermiculo et ipsi matizatura non est quia stercoreat omnes alios colores.

80 Tamen si vis facere gladum viride, misces auripigmentum cum nigro, incidet de nigro, matizabis de auripigmento.

54 et semper movebis : continue move *Ob* – ipsum colorem : *om. Ob* – videbis : videris *Ob, H* – ipsum colorem...nix : album illud effectum quod est in vase quasi esset nix *Ob* – effectum : *om. Ca*; 55 tolles : tolle *Ob* – de illo : ex eo *Ob*, de eo *H* – tibi placuerit : volueris *Ca, H* – ipse : iste *Ob* – vocatur cerussa : cerusa vocatur *Ob* – cerussa : cerasa *Ca*, cerusa *H, T*; 56 Reliquum...refrigerare : Reliquum partem ad ignem dimitte donec fiat rubea et continue move et cum rubescat sicut aliud minium tolle de igne et sine refrigerare in ipso vase et ita facit tam minium album quam etiam rubeum *Ob* – vero : *om. Ca, T* – quo : *om. H* – factus : *om. H* – rubeus : rubeum *H*; 57 tolles : tollas *T* – dimittes...refrigerare : ipso vase dimitte refrigerare *H*; 58 De diversis coloribus : *om. Ob*, De indico colore ante invenies *Ca*, De coloribus *H*, De naturalibus coloribus *T*; 59 azorium...nigrum : azorium, vermiculum, auripigmentum, viride grecum, sanguis drachonis, gravetum, indicum, caruminiium, crocus, folium, brunum, minium album, nigrum *H* – auripigmentum : auripigmentum *Ob* – pargameno : pergameno *Ob, Ca*; 60 carum : clarum *Ob* – auripigmentum : auripigmentum *H* – gravetum : grane-tum *Ob, Ca*; 61 rubeum vel album : album vel rubeum *Ob* – vel : et *T*; 62 post vitis : *add.* Nigrum istud distempera de glarea ovi sicut vermiculum *H* – destemperantur a glarea : cum glarea distemperantur *Ob* – destemperandum : distem-perandum *Ca, H, T* – post glarea : *add.* excepto viridi greco *H*; 63 De mixtionibus : *om. Ob, Ca*, De commixturis et matizaturis colorum diversorum *H*, Si vis scire naturas et mixtiones colorum *T*; 64 Quod si volueris scire : Ut scias *Ob* – mixtiones : commixtiones *Ob*; 65 aurem appone : attende *Ob*; 66 de albo plumbo : cum albo plumbo *Ob*; 67 incidet : incide *Ob* – matizabis : matiza *Ob*; 68 auripigmento : auripigmento *Ob, H*; 69 misces : misce *Ob* – cum : ad *T* – facies : fiat *Ob*, facias *T* – incidet : incide *Ob*; 70 matizabis : matiza *Ob*; 71 auripigmento : auripigmento *Ob, H*; 72 auripigmento : auripigmento *Ob, H*; 73 carum minium : carominiium *H* – incidet de bruno : *om. Ca* – rubeo minio : minio rubeo *Ob*; 73-75 de rubeo minio...matizabis de : *om. H* (*saut du même au même*); 77 misces folium : folium misces *H*; 78 ante auripigmentum : *add.* De auripigmento *T* – auripigmentum : auripigmentum *Ob, H* – ipsi : ipsa *H*; 80 Tamen...viride : Tamen si vis gladum viridem facere *Ob* – misces : misce *Ob* – auripigmentum : auripigmentum *Ob, H* – incidet : incide *Ob* – cum : ad *T* – de : cum *Ca*, ad *T*; 81 matizabis : matiza *Ob* – de : cum *Ob, T* – auripigmento : auripigmento *Ob, H*;

Si vis facere similem, accipe azorium, misces cum albo plumbo, incides de azorio, matizabis de albo plumbo; et quando fuerit siccum, cooperies de claro croco.

85 [A10] **Temperatura**

Viride grecum distemperabis cum aceto, incides de nigro, matizabis de albo quod fit de cornu cervi.

Item misces viride cum albo plumbo, incides de viride, matizabis de albo plumbo. Gravetam incides de viride, matizabis de albo plumbo.

90 Crocum incides de vermiculo, matizabis de albo plumbo.

Indicum incides de nigro, matizabis de azorio.

Item misces indicum cum albo, incides de azorio, matizabis de albo plumbo.

Brunum incides de nigro, matizabis de rubeo minio.

95 Item facies de bruno et albo plumbo rosam, incides de bruno, matizabis de albo plumbo.

Item misces crocum cum albo plumbo, incides de croco, matizabis de albo plumbo.

Minium rubeum incides de bruno, matizabis de albo plumbo.

Item misces minium cum bruno, incides de nigro, matizabis de rubeo plumbo.

100 Item facias carnaturam de rubeo plumbo et albo, incides de vermiculo, matizabis de albo plumbo.

[A11] **Qui contrarii sibi sint colores**

Modo si vis scire qui colores sibi sunt contrarii hoc est.

105 Auripigmentum non concordat cum folio nec cum viridi, nec rubeo plumbo, nec cum albo. Viride non concordat cum folio. Rubeum plumbum vel album non concordat cum auripigmento.

Si vis facere campos, fac pulcram rosam de vermiculo et albo. Item fac campum de folio distemperato calce. Item fac campum de viridi distemperato cum acceto.

Item fac campum de ipso viridi et, quando fuerit siccum, cooperies de caule.

110 Si vis scribere de auro, accipe pulverem auri et distempera cum glute ipsius

82 accipe...plumbo : misce azorium cum albo plumbo *Ob* – misces : misce *H* – incides : incide *Ob*; **83** matizabis : matiza *Ob* – de : cum *Ob* – cooperies : cooperi *Ob*; **85** Temperatura : *om. Ob, Ca*, De distemperatione colorum diversorum *H*, De temperatura. *T*; **86** viride : viridi *Ca* – distemperabis : distempera *Ob* – incides : incide *Ob* – matizabis : matiza *Ob* – post albo : *add. plumbo H*; **88** misces : misce *Ob, T* – incides : incide *Ob* – viride : viridi *Ob, Ca, H* – matizabis : matiza *Ob, Ca*; **89** gravetam...plumbo : *om. Ob* – gravetam. : gravetum *H* – matizabis : matiza *Ca*; **90** incides : incide *Ob* – matizabis : matiza *Ob*; **91** incides : incide *Ob* – matizabis : matiza *Ob*; **92** misces : misce *Ob* – incidens : incide *Ob* – matizabis de albo plumbo : de albo plumbo matiza *Ob* – de : cum *H* – de : cum *H*; **93** incidens : incide *Ob* – matizabis : matiza *Ob* – minio : plumbo *H*; **96** Item misces crocum...incidens de vermiculo, matizabis de albo plumbo : *om. T* – misces : misce *Ob* – incidens : incide *Ob* – matizabis : matiza *Ob, Ca*; **98** incidens : incide *Ob* – de bruno : cum bruno *H* – matizabis : matiza *Ob*; **99** misces : misce *Ob* – incidens : incide *Ob* – matizabis : matiza *Ob*; **100** facias : fac *Ob*, facies *Ca, H* – incidens : incide *Ob* – matizabis : matiza *Ob*; **101** plumbo : *om. Ca*; **102** Qui contrarii sibi sint colores : Isti igitur sunt colores sed iam deinde modus sibi invicem concordantes *Ob, om. Ca*, De contrariis coloribus in uno loco *H*, De commentarii (?) vel recapitulatione *T*; **103** Modo...est : Colores sibi sunt contrarii sunt hii *Ob* – hoc est : hii sunt *H*; **104** auripigmentum : auripigmentum *H* – viridi : viride *T* – ante rubeo : *add. cum Ob, Ca*; **105** Rubeum plumbum vel album non concordat cum auripigmento : *om. C, H* – et : de *T*; **107** Item fac campum de folio...acceto : Item fac campum de folio distemperato cum acceto. Item fac campum de folio distemperato cum calce *H* – *marg.* Item fac campum de viridi distemperato cum aceto *H*; **108** Item fac campum de viridi distemperato cum acceto : *om. Ca*; **109** quando fuerit siccum : quando siccum fuerit *H* – siccum. : siccum *Ob* – cooperies : cooperi *Ob, H* – ante caule : *add. cum Ob* – caule : calce *H*; **110** Si vis scribere...auripigmento : *om. T* – ante scribere : *add. aut Ob* – accipe : et operare *Ob* – ante auri : *add. ipsius H* – pulverem auri : pulveriza aurum *Ob* – glute : glutine *Ca*;

pargameni in quo debes scribere et ad ignem de ipso auro cum glute scribe. Et, quando littera sicca fuerit, bruni de planissima petra aut de dente apri. Item si inde volueris vestimentum aut pictura aliam facere sicut superius dixi, aurum mittes in pargameno, incides de incausto aut de indico et matizabis de

115 auripigmento.

111 pargameni : pergameni *Ca* – gluten ipsius pargameni : glute cartineo *Ob* – in quo...scribere : *om.* *Ob* – de ipso auro cum glute scribe : de ipsa commixtione scribe *Ob* – glute : glutine *Ca*; **112** sicca fuerit : fuerit sicca *Ca* – sicca : siccata *H* – bruni : burni *H* – bruni...pietra : frica de dente apri vel de planissima petra *Ob* – ante de planissima : *add.* ea *H* – aut : vel *H* – Item : Et *H* – Item...dixi : Si vestimentum vel aliud inde volueris facere ut superius deinde *Ob*; **113** dixi : diximus *H* – aurum mittes : mitte aurum *Ob*; **114** pargameno : pergameno *Ca* – incides : incide *Ob* – matizabis : matiza *Ob*; **115** auripigmento : auripigmento *Ob, H.*

AA

Gradually, part by part, one learns every art.

In the art of painters, in the first place is the preparation of colours, then your mind should turn toward mixtures.

Then begin your work, and lead it to perfection,

in order that what you have painted is beautiful and fresh.

Afterwards, as many talents have given testimony,

the art will advance the work as this book will teach.

A1 Vermilion

If you wish to make vermilion, take a glass ampoule and coat the outside with clay. Then take one part by weight of quicksilver and two of white or yellow sulphur and put the ampoule on three or four stones. Surround the ampoule with a charcoal very slow fire and then cover the ampoule with a tiny tile. When you see that the smoke coming out of the mouth of the ampoule is blue, cover it. When yellow smoke comes out, cover it again. When you see red smoke like vermilion coming out, take away the fire and you have excellent vermilion in the ampoule.

A2 Blue

If you want to make excellent blue, take a new pot that has never been used and put in it sheets of the purest silver, as many as you want, and then cover the pot and seal it. Set the pot in the must that is discarded from a wine-press, and there cover it well with the must and preserve it well for fifteen days. Then uncover the pot and shake out the efflorescence that surrounds the sheets of silver in a shining bowl. If you want to have more, repeat what has been written above.

A3 Again

If you wish to make another blue, take an ampoule of the purest copper and put lime into it halfway up, and then fill it with very strong vinegar. Cover it and seal it. Then put the ampoule in the earth or in some other warm place and leave it there for one month. Later uncover the ampoule. This blue is not as good as the other, nevertheless it is useful on wood and wall.

A4 Again

If you wish to make a third kind of blue, take blue flowers, grind them and squeeze [the

juice] into a very clean bowl. Earlier, on wood and parchment, make the ground with white lead and, when it is dry, put this pigment on top. Continue making it in this way, until you see the pigment is like blue.

A5 Green

If you wish to make Greek green, take a new pot and put sheets of the purest copper in it. Then fill the pot with very strong vinegar, cover it and seal it. Put the pot in some warm place or in the earth and leave it there for six months. Then uncover the pot and put what you find in it on a wooden board and leave it to dry in the sun.

A6 Again

If you wish to make Rouen green, take sheets of the purest copper and smear them all over with excellent soap. Put the sheets into a new pot and then fill it with very strong vinegar. Cover it, seal it and put it in some warm place for fifteen days. Then uncover the pot, shake the sheets over a wooden board and leave it to dry in the sun.

A7 Minium

If you wish to make red or white minium, take a new pot and put lead sheets in it. Fill the pot with very strong vinegar, cover it and seal it. Put the pot in a warm place and leave it there for one month. Afterwards take the pot, uncover it and shake out whatever surrounds the lead sheets into another earthen pot. Then set in on the fire and stir the pigment continuously. When you see the pigment become white like snow, take away as much as you like of it and that pigment is called ceruse. Put the rest on the fire and stir continuously, until it becomes red like other minium. Then take it away from the fire and leave it in the pot to cool.

A8 Various pigments

The pigments opaque and transparent [to be used] on parchment are the following: blue, vermilion, dragonsblood, carmine, folium, orpiment, Greek green, gravetum, indigo, brown, saffron, red or white minium, the best black from vine charcoal. All these pigments are tempered with glair.

A9 Mixtures

If you want to know the nature and mixtures of these pigments and which ones are incompatible with each other, listen carefully.

Mix blue with white lead, darken with indigo, lighten with white lead.

Darken pure vermilion with brown or dragonsblood, lighten with orpiment.

Mix vermilion with white lead and make the pigments that is called rose, darken with vermilion, lighten with white lead.

Again, make a pigment with dragonsblood and orpiment, darken with brown, lighten with orpiment.

Darken carmine with brown, lighten with red minium.

Again, make rose pigment from carmine and white lead, darken with carmine, lighten with white lead.

Darken folium with brown, lighten with white lead.

Again, mix folium with white lead, darken with folium, lighten with white lead.

Darken orpiment with vermilion and there is no lightening for it, since it taints all other

pigments.

If you want to make gladius green, mix orpiment with black, darken with black, lighten with orpiment.

If you want to do similarly, take blue, mix it with white lead, darken with blue, lighten with white lead; and when it is dry, cover it with clear saffron.

A10 *Tempering*

Temper Greek green with vinegar, darken with black, lighten with white made from stag horn.

Again, mix green with white lead, darken with green, lighten with white lead.

Darken gravetum with green, lighten with white lead.

Darken saffron with vermilion, lighten with white lead.

Darken indigo with black, lighten with blue.

Again, mix saffron with white lead, darken with saffron, lighten with white lead.

Darken red minium with brown, lighten with white lead.

Again, mix minium with brown, darken with black, lighten with red lead.

Again, make flesh-colour pigment with red and white lead, darken with vermilion, lighten with white lead.

A11 *Pigments that are incompatibles with each other*

If you want to know which pigments are incompatibles with each other, this is the way.

Orpiment is not compatible with folium, green, red or white lead. Green is not compatible with folium. Red or white lead is not compatible with orpiment.

If you want to make grounds, make a beautiful from vermilion and white. Again, make a ground from folium tempered with lime. Again, make a ground from green tempered with vinegar. Again, make a ground from green itself and, when it is dry, cover it with cabbage. [juice].

If you want to write in gold, take powdered gold and temper it with glue made from the same parchment as that on which you are to write, and write with the gold and glue close to the fire. When the letter is dry, burnish it with a very smooth stone or a boar's tooth. Again, if you want to make a garment or another painting, as I said above, put the gold on the parchment, darken with ink or indigo, and lighten with orpiment.

Recensioni

AA.VV., *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Trent'anni dopo, in vista del Settecentenario della morte di Dante*. Atti del Convegno internazionale di Roma (23-26 ottobre 2017), a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2019.

Il duplice anniversario del Settimo Centenario della morte di Dante e del trentesimo di fondazione del Centro Pio Rajna (1988-2018), nel 2017 diede lo spunto all'organizzazione a Roma di un Convegno destinato a sviluppare la riflessione sullo stato di salute della critica testuale.

Il tema prescelto, «Problemi di metodo ed esperienze di lavoro» definiva le due linee di meditazione: quella teorica, da un lato, e quella concretamente ecdotica dall'altro, in una sorta di rappresentazione del quotidiano operare dello studioso confrontato al suo testo, nella continua alternanza di ipotesi e verifiche delle stesse alla ricerca della congettura più probabile.

L'evento del 2017 non fu un episodio isolato ma si ricollegò, almeno idealmente, ad una serie di avvenimenti che negli ultimi decenni hanno portato la scuola filologica italiana a riflettere sul suo operare. Tra tutti questi fatti, anzitutto ovviamente punto di riferimento per gli organizzatori del Congresso del 2017, è stata l'assise intitolata «Studi e Problemi di Critica Testuale» che ebbe luogo nel 1960 a Bologna organizzata da Raffaele Spongano (e sui cui Atti si sono chinate, e formate, intere generazioni di filologi ed editori italiani), ma poi anche, come giustamente richiamato nella sua Introduzione da Enrico Malato, lo sono stati gli altri appuntamenti di questo genere susseguitisi a cadenza più o meno regolare, e che ebbero a tema tanto singoli autori quanto problematiche diverse (di volta in volta si ragionò su temi quali il corredo esegetico o i manoscritti autografi); tra essi ci sembra che l'evento del 2017 si sia collegato in diretta ideale continuità, più che con gli altri, con il Convegno, anch'esso fondamentale, che ebbe luogo a Lecce tra il 22 e il 26 ottobre 1984.

Il fatto è che anche l'ecdotica, come moltissime scienze, evolve e lo fa secondo una linea di sviluppo che è parallela a quella delle altre scienze storiche, sociali, artistiche. In modo spesso insensibile nel suo farsi, la critica del testo è comunque al centro di un continuo e sensibile sviluppo: sia dal rispetto delle tecniche sia, soprattutto, da quello metodologico e teoretico.

Per tornare ai temi attorno a cui si è ragionato nel corso dei lavori del Convegno di cui presentiamo gli Atti, si pensi solo ai progressi compiuti dall'ecdotica nell'ultimo trentennio in tema di filologia materiale, delle relazioni tra testo, paratesto e immagine, delle banche dati, degli apporti delle banche dati informatiche, della sempre maggiore presenza di riviste e pubblicazioni on-line e delle prospettive che esse sembrano spalancare di fronte agli editori. Insomma, un trentennio dopo il Convegno leccese era arrivato il momento di rifare il punto e di tracciare un bilancio sulle più rilevanti questioni di critica testuale. Come sempre poi riflettere e sistematizzare il passato chiarisce il presente e prepara al futuro.

Giovandosi di un approccio multidisciplinare, il Convegno si è proposto dunque di illustrare significative problematiche, quali il rapporto tra edizione e lettore, le varie declinazioni della metodologia attributiva dei testi letterati, la stretta interrelazione con le discipline codicologico-paleografiche, linguistiche e storico-artistiche, nonché le nuove frontiere dell'informatica umanistica. Il progresso degli studi danteschi, negli ultimi decenni, e l'occasione del settecentenario della morte del Poeta (1321-2021) impongono poi di verificare quanto decisivo sia stato, nel rinnovamento degli statuti epistemologici della critica testuale, il contributo offerto dagli studi di filologia dantesca, che per l'eccezionalità degli oggetti analizzati come per l'alto valore degli studiosi coinvolti e la complessità delle problematiche affrontate hanno spesso costituito il punto di avvio per riflessioni e puntualizzazioni metodologiche di capitale rilievo. Negli interventi dei relatori si rileva infatti chiaramente quanto l'indagine sulla *Textüberlieferung* delle opere dell'Alighieri sia stata decisiva per la migliore definizione di cruciali questioni ecdotiche e nel rinnovamento delle prassi editoriali. Possiamo quindi concluderne, almeno provvisoriamente, che questo è un volume che porta un contributo non banale e non effimero ai moderni studi filologici, con un reale apporto all'avanzamento di una disciplina che si scopre alle prese, all'alba del nuovo millennio, con sfide ecdotiche sempre più sottili e complesse.

Dopo la già citata relazione introduttiva di Enrico Malato, il volume si organizza secondo due direttrici. Una prima, più corposa, dedicata all'esame dei Problemi di metodo, nella quale ad un gruppo di interventi iniziali che hanno di mira temi più generali (Andrea Mazzucchi, *La critica del testo trent'anni dopo. La prospettiva dantesca*; Roberto Antonelli, *La filologia del lettore*; Maria Luisa Meneghetti, *Edizione critica ed esegesi*; Lino Leonardi, *La storia del testo, la prassi ecdotica e il ruolo della filologia*; Giancarlo Breschi, *Copista "per amore": Boccaccio editore di Dante*; Paola Italia, *Filologie d'autore*), seguono altre relazioni in cui si affrontano invece aspetti più puntuali (Giovanni Palumbo, *Morfologie della contaminazione*; Rosario Coluccia, *Morfologie e funzioni degli apparati critici*; Rossana E. Guglielmetti, *L'edizione dei testi a basso livello di autorialità*;

Paolo Chiesa, *Le tradizioni sovrabbondanti. Strategie di approccio*), argomenti di ordine metrico-linguistico (Stefano Carrai, *Metrica e critica del testo*; Pietro Trifone, *Lingua, stile e critica del testo. La punteggiatura nell'edizione delle opere a stampa*; Vittorio Formentin, *Problemi di localizzazione dei testi e dei testimoni*; Michele Rinaldi, *Problemi di stratigrafia linguistica e di ricostruzione della veste formale nei testi mediolatini*; Francesco Montuori, *Lessicografia e filologia*; Inés Fernández-Ordóñez, *Las variantes de lengua: un concepto tan necesario como necesitado de formalización*), inframmezzati da contributi che accentuano e chiariscono particolari temi e singoli problemi Marco Corsi-Maurizio Fiorilla, *Fisionomia del manoscritto ed ecdotica: Boccaccio e Mannelli copisti del 'Decameron'*; Lina Bolzoni, *Per una filologia integrata dei testi e delle immagini: tre esempi*; Vincenzo Fera, *La filologia dei testi umanistici*; Maria Careri, *Raccogliere errori nei manoscritti romanzi*; Pasquale Stoppelli, *Metodologia delle attribuzioni letterarie*; Alberto Cadioli, *Filologia e dinamiche editoriali tra Otto e Novecento*; Emilio Russo, *Pratiche filologiche per opere incompiute. Il caso della 'Liberata'*; Nicola De Blasi, *Edizione di testi teatrali*; Paolo Procaccioli, *Filologia, pratiche editoriali e storia culturale. La militanza dei poligrafi*; Niccolò Scaffai, *Pratiche editoriali e questioni testuali nelle raccolte di lirica del secondo Novecento*).

La seconda parte del volume è invece dedicata alle Esperienze di lavoro e in essa gli interventi si concentrano soprattutto sui secoli XIV-XVI (Vittorio Celotto, *Problemi filologici della poesia del 'nonsense': il caso delle 'Mattane' di Niccolò Povero*; Massimiliano Corrado, *Alle origini della tradizione fiorentina della 'Commedia': il testo dantesco nell' 'Ottimo Commento'*; Alessio Decaria, *Pratiche di copisti e tradizione dei testi tra Tre e Quattrocento*; Ciro Perna, *La scrittura satirica degli epigoni ariosteschi: il caso di Camillo Pellegrino*; Irene Romera Pintor – Susanna Villari, *Gli studi "giraldiani" tra filologia e critica: un laboratorio di ricerca*), pur se non son mancate riflessioni miranti a definire categorie testuali indagate su un tempo lungo come è il caso di Chiara De Caprio, *Il tempo e la voce. La categoria di 'semicolto' negli studi storico-linguistici e le scritture della storia (secc. XVI-XVIII)*.

Chiudono i lavori le pagine che danno conto della Tavola Rotonda sul tema Critica del Testo ed Ecdotica, nella quale a partire da alcuni esempi relativi all'Edizione Commentata delle opere di Dante, i diversi relatori si sono confrontati sulla natura e la definizione dell'errore (Corrado Calenda); sulla filologia come amica del *lògos* e via privilegiata alla conoscenza dell'autore (Ivano Dionigi); come studio ed elaborazione dei margini (Giulio Ferroni); come palestra per gli studi liceali (Claudio Giunta); sull'integrazione tra critico e filologo si è soffermato Matteo Palumbo, mentre Giovanni Polara dedica il suo contributo ad una cavalcata sulla natura del rapporto intercorrente tra testo e commento, con particolare attenzione ai commentatori antichi (e si sa, sia detto lateralmente, quale

debito la critica abbia contratto nei confronti dei commentatori danteschi e quanto di ciò che sappiamo dipenda dalle notizie che essi forniscono).

Gli indici completi dei Nomi e delle Tavole completano questo volume.

La ricchezza dei temi trattati ci impedisce di darne particolareggiata contezza, ma ci si autorizzino alcune considerazioni.

In primo luogo, vorremmo richiamare l'attenzione sul contributo che Paola Italia ha dedicato alle «Filologie d'autore». In particolare, al di là della presentazione dello stato dell'arte della filologia d'autore, è opportuno il richiamo dell'autrice all'ausilio che all'editore può venire dagli strumenti digitali disponibili per lo studio della tradizione manoscritta o per una presentazione meno approssimativa delle varianti d'autore. I progetti multidisciplinari e le tecnologie ormai ci hanno consentito avanzamenti decisivi in tema di decifrazione delle stratigrafie correttorie e di una loro rappresentazione in apparati diacronici e diastratici. La questione dell'uso dei nuovi strumenti tecnologici disponibili per gli studiosi è, d'altronde, una presenza che attraversa tutti gli Atti del convegno: né vi possono essere dubbi sull'apporto che da essi è lecito attendersi da molti punti di vista. Uno però in particolare ci sembra che vada sottolineato. Giovanni Polara a partire da taluni aneddoti relativi alla storia della filologia tedesca tra Ottocento e Novecento riferiti ai rapporti tra il suocero Theodor Mommsen e il genero Enno Friedrich Wichard Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, ha sottolineato quanto i filologi possano essere tentati dalla ricerca fine a se stessa. Secondo la sua prospettiva, invece, ogni indagine filologica deve sempre porsi obiettivi concreti ed essere indirizzata a uno specifico pubblico. Polara arriva a parlare di 'edizioni esoteriche' quando fossero destinate ai soli filologi e chiama invece a edizioni per gli storici, nelle quali si preveda un «apparato che [privilegi] le varianti significative e quelle che in qualche epoca sono state ritenute degne di essere accolte nel testo». Quale corollario di questa prospettiva, il filologo del prossimo futuro non può che essere destinato a preparare «commenti meno indirizzati all'analisi retorica e poetica che all'illustrazione dei contesti politici, economici e sociali» [768]. In effetti, solo per limitarci a un esempio, è evidente che se, da un lato, la disponibilità delle banche dati (ormai agevolmente fruibili tanto per l'ambito classico che, per quanto ci compete, per le lingue e letterature romanze e le principali letterature europee)¹ consente paragoni e rende disponibili materiali una volta raggruppabili solo con faticose e forzatamente approssimative letture integrali di *corpora* a volta immensi (Gianfranco Contini ricordava che qualche studioso aveva intrapreso, e presumibilmente portato a termine, una lettura integrale della Patrologia Latina quale necessario complemento alla lettura della

¹ Restino sempre valide e da meditare le considerazioni di Pietro G. Beltrami, *Informatica e studi umanistici: qualche appunto linguistico e filologico*, in *Incontro di discussione Informatica: cultura e società*, Roma 24 gennaio 2006 (cfr. <http://www.mat.uniroma2.it/~nardida/attachments/beltrami.pdf>).

Commedia dantesca), è altrettanto chiaro che essa ha, in parallelo, reso obsoleti (perché farraginosi non perché in sé inutili) quei commenti nei quali si affastellano paragoni e riferimenti testuali a semplice chiosa di una qualsiasi parola o locuzione. L'accumulo citatorio è pleonastico in quanto improduttivo: se nelle edizioni otto-novecentesche, infatti, la presentazione al lettore dei loci paralleli consentiva di inquadrare il testo entro una precisa dimensione culturale e di delinearne il senso, i rapporti con la restante letteratura, oggi le banche dati svolgono l'identico lavoro. La citazione, quindi, deve assumere un diverso peso e un diverso interesse: essa ormai da punto finale del commento si è evoluta in punto di partenza della riflessione dell'editore. Il singolo lettore potrà in autonomia e senza eccessivo dispendio di energie risalire ai riscontri in un corpus e, da questo punto di vista, non appare più così indispensabile agevolarne il lavoro. Di contro è sempre più indispensabile evidenziare e chiarire quei legami testuali che l'editore ha usato per definire il testo, rilevare quelle affinità e quelle parentele culturali che, una volta isolate, hanno consentito al filologo di determinare, ad un tempo, la genesi del testo critico, la ricostruzione della sua origine e di quel contesto culturale, sociale, storico che lo determina e che dunque, in ultima analisi, gli assegna l'identità che lo costituisce.

In questo senso richiamiamo qui l'attenzione sul lavoro di Vittorio Formentin relativo al rapporto (ed all'apporto) che dalla linguistica storica viene al filologo impegnato nella localizzazione e nella datazione dei testi e per il quale presenta alcune proposte topicodeterminative. Partendo dalla definizione dell'esistenza di una direttrice ghibellina che dall'Apulia giunge al Nord-Est italiano (con la preponderante significatività del contesto trevigiano dei da Romano), il docente udinese conclude alla prospettiva filo-sveva della pagina dantesca del *Devulgari eloquentiae* alla istanza politica che motivò la toscannizzazione della lirica siciliana [330]. Date queste premesse attraverso l'analisi della patina veneta sovrapposta a due sonetti di Cecco Angiolieri, Formentin aggiunge una preziosa tessera al quadro della fortuna trevigiana dell'Angiolieri. Passando poi all'esame di un caso di una tradizione monotestimoniale e di autore ignoto, Formentin torna sul caso dei *Proverbia que dicuntur super natura feminarum* del ms. Saibante, fatti reagire al contatto con lo *Splanamento*, il *Libro* e l'*Istoria* conservati nel medesimo codice: la anatomizzazione dei dati porta lo studioso a concludere per una sospensione del giudizio, comunque scartate le soluzioni alternative corrispondenti alle note ipotesi cremonese o veneziana. L'uso di un reagente linguistico meno 'a larghe maglie', autorizza infine Formentin ad avanzare una nuova proposta per *Quando eu stava* e il *Serventese* romagnolo: l'esteso spoglio di testi di carattere pratico permette infatti di rafforzare «l'ipotesi di attribuire le -u finali del *Serventese* e di *Quando eu stava* alle originarie condizioni del romagnolo», preservatesi in un contesto linguisticamente variegato come la Bologna di fine Duecento [346-347]. Le schede presentate da Formentin, insomma, dimostrano non solo quanto la linguistica e

l'ecdotica siano discipline gemelle, ma quanto lavoro resti ancora da fare e quanto materiale da trarre dallo scavo negli ancora solo parzialmente esplorati archivi medievali.

L'ultimo caso che vorremmo segnalare riguarda lo studio con cui Maria Careri fa il punto sullo stato delle ricerche che da anni va conducendo nell'intento di mettere a disposizione dei filologi romanzi il corrispettivo dello 'Havet' latino, vale a dire un Catalogo degli errori di copia nei manoscritti romanzi. Come noto le condizioni di copia, la storia delle tradizioni, le esigenze della committenza, la natura stessa del soggetto copiato, pur presentando caratteristiche comuni con la patologia degli errori dei copisti mediolatini, se ne distanzia sotto molti altri aspetti e il criterio analogico non sempre è sufficiente a chiarire la genesi di mancanze, omissioni, sostituzioni e via elencando. Maria Careri alternando riflessioni di ordine teorico ad esempi pratici, affronta alcune tipologie di errori. Il primo è quello del *saut du même au même*, una tipica omissione il cui studio però ci aiuta, precisa la studiosa, a ricostruire il ritmo della copia. Per natura poligenetico ci si può però appoggiare ad esso, assegnandogli dunque una funzione congiuntiva, in presenza di altri errori con cui faccia sistema; in sé invece, senza bisogno di altre conferme, può risultare separativo rispetto agli altri testimoni. Esemplificando attraverso casi estratti da testi per i quali dispone di modello e copia, Careri sistematizza una serie di errori di omissione per salto: per ripetizione di parola; in sequenza di nomi; tra rime equivoche o 'rime per l'occhio', ovvero anche salti regressivi, con ripetizione di quanto già scritto e successiva correzione dello sbaglio [419-421]. Affiancando le riproduzioni dei manoscritti coinvolti, alle analisi dei casi esaminati, si chiarisce l'ampia tipologia di errori, nei quali «l'elemento che innesca il salto non è l'ultima parte di testo copiata», bensì «l'identità tra l'inizio di due unità metriche tra loro vicine» [427]. Lo studio della Careri le consente non solo di riconoscere le tipologie di atteggiamenti mentali che portarono alle omissioni ma, soprattutto di fronte a manoscritti gemelli che in uno stesso punto presentano comportamenti e lezioni divergenti, le permette di risalire al modello comune, alla disposizione che il testo aveva nella pagina. Lo studio ne conclude alla (inattesa) frequenza del salto regressivo, pur più agevolmente correggibile rispetto a quello di anticipo (o 'progressivo' per rispettare la terminologia seguita dalla studiosa); alla attenzione che si deve (si dovrà) mettere sulla natura 'poligenetica' dei salti (in alcuni casi potremo supporlo solo in caso di identica strategia di copia e/o con uno stesso tipo di *mise en page* [438]).

In conclusione, gli Atti del Convegno ci presentano un quadro della situazione in cui versa la scienza ecdotica, esaminandola sotto differenti punti di vista, consegnando allo studioso uno strumento utile e prezioso, oltre che, come di consueto, ben stampato per i tipi della Salerno editrice.

Gerardo Larghi

After the Carolingians: Re-defining Manuscript Illumination in the Tenth to Eleventh Centuries, a cura di Beatrice E. Kitzinger, Joshua O'Driscoll, Berlin - Boston, De Gruyter, 2019 (Sense, Matter, and Medium, 2), 482 pp.

Un profondo conoscitore della tradizione manoscritta medievale dei classici quale era Giuseppe Billanovich usava ripetere che i libri hanno viaggiato nelle bisacce di monaci e laici medievali: ripercorrere quelle strade, seguirne le tracce, scoprire chi li fabbricò, per quale scopo, chi li lesse e li glossò, a chi furono prestati, chi li copiò, rappresenta uno dei compiti primari della medievistica.

Quello che presentiamo qui è esattamente un volume che si pone l'ambizioso obiettivo di introdurre nuove fonti e aprire inedite prospettive su un'epoca chiave di transizione, quella fase post carolingia nella quale i prodotti della splendida stagione degli Alcuino e di quella politica di riforma che è stata abitualmente chiamata Rinascimento carolingio trovarono una sistemazione, vennero a sistema, circolarono secondo reti di relazioni e di scambi. Se l'idea della *translatio studii* da Atene a Roma, e poi alla 'Francia' di Carlo Magno fiorì nel XII secolo, fu però allora che la si formulò.¹ In questo campo, come in molti altri, l'imperatore incoronato da papa Leone III si dimostrò tanto erede quanto fondatore. Ma la sua azione non avrebbe avuto l'efficacia che gli riconosciamo, almeno in molti campi, senza quello sforzo di riforma del clero che segnò la metà dell'VIII secolo e che fu un parametro essenziale delle riforme culturali dell'epoca carolingia, insieme all'intensificazione dei legami con l'Italia o all'azione dei missionari anglosassoni che diffusero la fede cristiana sulle gambe della grammatica latina. Basti a tal proposito riandare con la memoria alla formazione di Liudger (740-809 circa), di colui cioè che fu il primo vescovo di Münster, per focalizzare l'intensità delle relazioni tra l'Inghilterra e il continente,² o quanto lo stesso Alcuino attinse alle tradizioni erudite anglosassoni.³ In altri termini l'epoca carolingia fu segnata dallo straordinario apporto di tradizioni culturali esterne al mondo franco: anglosassoni, visigoti, longobardi e ovviamente latini.⁴ Senza

¹ Adrian Gerard Jongkees, *Translatio studii: les avatars d'un thème médiéval*, in *Miscellanea Mediaevalia in memoriam Jan Frederik Niermeyer*, Groningen, Wolters, 1967, pp. 41-51.

² Stéphane Lebecq, *La famille et les apprentissages de Liudger d'après les premiers chapitres de la Vita Liudgeri d'Altfred*, in *Haut Moyen Âge. Culture, éducation et société. Études offertes à Pierre Riché*, a cura di Michel Sot, La Garenne-Colombes, Éditions européennes Érasme, 1990, pp. 283-299. Sui rapporti tra gli ambienti culturali del Continente e quelli dell'isola britannica cfr. almeno Wilhelm Levison, *England and the Continent in the Eighth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1946.

³ Jacques Boussard, *Les influences anglaises sur l'école carolingienne des VIII^e et IX^e siècles*, in *La scuola nell'Occidente latino dell'alto medioevo*, t. 1, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1972, pp. 417-452.

⁴ Per inquadrare le dinamiche politico culturali risulta utile Philippe Depreux, *Princes, princesses et nobles étrangers à la cour des rois mérovingiens et carolingiens: alliés, hôtes ou otages?*, in *L'étranger au Moyen Âge. XXX^e Congrès de la SHMES (Göttingen, juin 1999)*, Paris, Publications de la

dimenticare che seguire le vie dei manoscritti significa ripercorrere quelle linee culturali che innervarono nella regione *ligeoise* il contesto entro cui crebbe e si sviluppò l'embrione della letteratura romanza.

Docenti a Princeton l'una (Beatrice Kitzinger) e curatore del dipartimento dei manoscritti presso la Morgan Library di New York l'altro (Joshua O'Driscoll), i curatori del volume hanno raccolto i contributi di un gruppo di studiosi, soprattutto giovani, i quali attraverso la messa a tema delle immagini e delle miniature hanno da un lato indagato le tradizioni culturali che hanno innervato i secoli nono e decimo, ma hanno fatto emergere le strade su cui i libri camminarono, gli interessi e le relazioni che presiedettero alla loro diffusione e che li resero fecondatori di epoche successive (come quel pre-umanesimo che recuperò i frutti delle fatiche di monaci e miniatori scavando nelle biblioteche di San Gallo, Pomposa, Fleury).

Il volume curato dai docenti e la panoramica che emerge da numerose tra le conclusioni cui i diversi contributori pervengono rappresenta un indubbio avanzamento delle nostre conoscenze sia per gli storici dell'arte medievale sia per chi si occupa di cultura medievale in senso lato.

Dalla dissoluzione dell'impero carolingio all'inizio del cosiddetto Rinascimento del XII secolo, i trasformativi secoli X-XI hanno visto la produzione di un numero significativo di manoscritti miniati dall'attuale Francia, Belgio, Spagna e Italia, che sono andati affiancandosi ad opere assai note e studiate e prodotte nell'Inghilterra anglosassone o nel Sacro Romano Impero.

L'aspetto interessante degli studi raccolti nel volume in esame è rappresentato dal fatto che in esso si integrano perfettamente le analisi di ordine paleografico, codicologico, ecdotico, stilistico, artistico, con considerazioni di ordine storico.

Gli stili evidenziati dalle miniature riflettono il movimento e le reti di relazioni che circondarono persone e codici, e se molti dei manoscritti mostrano l'impegno creativo di singoli personaggi o di gruppi di miniatori, il succedersi di ornamenti, capilettera, *marginalia* di diverso genere ci racconta di quanto i libri abbiano viaggiato e di conseguenza di come siano stati ambasciatori di informazioni e docenti di stili.

Fondati sull'analisi di manoscritti scientifici, religiosi e letterari che fin qui avevano raramente attirato l'attenzione degli studiosi, gli articoli raccolti in questa miscellanea affrontano una serie di questioni difficilmente definibili secondarie o di minore impatto, perché riguardano l'impegno nella produzione e lo scambio di manoscritti e codici nei secoli X-XI, l'eredità carolingia e il rapporto con la tradizione classica; la geografia monastica e dei centri di formazione e culturali intrecciata con la produzione libraria; le

questioni politiche e storiografiche, tanto medievali quanto moderne, che hanno fin qui informato lo studio di questo periodo tanto complesso quanto decisivo per la formazione delle culture romanze.

Soprattutto il volume che stiamo esaminando ha il pregio di evidenziare quanto ancora rimanga da fare in materia di ricerche sul *corpus*, ampio e decisivo, di manoscritti miniati prodotti nell'Europa continentale tra la fine del IX e la fine dell'XI secolo. Nascosti fin qui per lo più nelle note a piè di pagina o relegati allo status di *comparanda*, i codici pervenutici e risalenti a questo periodo storico – in particolare quelli prodotti nelle regioni dell'odierna Francia e nelle Fiandre – avevano finora raramente ricevuto l'attenzione che meritano. Eppure, numerosi manufatti pergamenei del decimo e undicesimo secolo hanno il potenziale per mettere alla prova consolidate convinzioni in materia di questioni basilari nel campo dell'indagine storica, compresa la natura dell'originalità artistica, i processi di trasmissione, i rapporti di lavoro tra artisti, mecenati e scrivani; persino il carattere essenziale e le funzioni delle miniature.

Dalle pagine del volume emerge con nettezza soprattutto l'esistenza nel mondo post-carolingio di vaste reti europee di scambi di libri, di informazioni, di miniatori: i *libra* camminando e spostandosi contribuivano alla costruzione e al consolidamento di una intera civiltà.

Complessivamente i 15 contributi hanno il pregio di schiuderci nuove prospettive sulla cultura dei libri miniati prodotti tra il 900 e il 1050 circa, sulle norme che presiedettero al loro assemblaggio, sull'importante azione di trasmissione e di rivisitazione della classicità svolta dagli (e negli) *scriptoria* monastici siti sovente lontano da quei centri di studio e preghiera sui quali fin qui si erano chinati gli studiosi che li avevano eletti a oggetto di accurate indagini storico-artistiche.

Alcuni tra gli elaborati adunati nella miscellanea trattano di manufatti realizzati al di fuori dei tradizionali confini geografici dell'Impero Carolingio ed altri ne collegano il confezionamento ad ambienti poco o per nulla investigati: come ci si attenderebbe in questo tipo di saggi poi, oltre a riflettere sulle relazioni tra “centro e periferia” o intorno a questioni di regionalismo, si problematizzano questioni relative alla qualità artistica e si indagano le connessioni artistiche con la tarda antichità o con i prodotti, alcuni di straordinaria qualità libresco, dei secoli XI-XII.

Data la rilevanza dei temi affrontati e l'ampiezza delle discussioni condotte, ma anche per la relativa competenza del recensore in materia artistica, ci limiteremo qui ad approfondire alcuni aspetti tra i molti affrontati nei contributi.

Il volume si apre con la Presentazione ad opera dei due curatori della raccolta, Beatrice Kitzinger e Joshua O'Driscoll [pp. 1-15], i quali sottolineano le linee guida del volume, cioè appunto i *network* europei di produzione, scambio e diffusione dei codici;

l'autocoscienza di copisti e miniatori; il rinnovamento di stili e elementi che si ebbe in quei secoli che una volta si definivano 'di ferro'. Sabine Utz, *The Master of the Bern Psychomachia: Reconstructing an Artistic Personality in the Late Ninth Century* [pp. 17-56], ricostruendo i profili di chi lavorò sul prodotto pergamenaceo oggi conservato a Berna, arriva a identificarvi un lavoro a più mani, frutto della collaborazione di almeno due artisti, uno che si occupò della *Psicomachia* vera e propria, mentre all'altro è da assegnare la realizzazione del ciclo di Cassiano. Entrambi operarono appena prima degli scribi che copiarono il testo, ma l'intera *équipe*, e se accertata si tratterebbe di una notizia di grande interesse, potrebbe anche aver operato in contemporanea coordinando le differenti fasi del lavoro. Il confronto con l'*Aratus* prodotto nell'abbazia di San Gallo consente alla Utz di concludere per una provenienza del *Prudentius* su cui si è chinata proprio dal monastero sito nella regione del lago di Costanza. A ragione la studiosa precisa però che se è possibile ormai affermare che il Maestro bernese lavorò anche a San Gallo, non si può invece sostenere né che egli facesse parte di quella collettività monastica, né che il manufatto *Bernensis* vi sia stato copiato [pp. 43]. Le pagine della Utz aggiungono poi una tessera, e non delle minori, a quanto già noto circa i rapporti tra le fondazioni monastiche di Reichenau e San Gallo: ricettacolo e deposito di preziosi (e talora unici) rappresentanti della tradizione manoscritta classica, funsero da trasmettitori e rinnovatori di quella storia ben prima che, circa cinque secoli più tardi, le avidi mani di umanisti e cacciatori di antichi manoscritti frugassero nei loro immensi depositi.

L'importanza delle connessioni tra immagini e testo affiora anche nel contributo che Beatrice Radden Keefe dedica a *Creative Borrowing in a Leiden Terence (UB, MS VLQ 38)*, [pp. 57-85]. Lo studio delle illustrazioni fa emergere la particolarità dell'opera di un artista che non si limita a decorare la pergamena che ha di fronte, ad abbellirla, ma che entra nel testo che ha di fronte a sé, che lo legge e lo interpreta, che da esso si lascia guidare, che considera testo e immagine come un tutto unico da cui il lettore deve poter trarre godimento e beneficio. Se non avessimo timore di usare vocaboli antistorici, potremmo pensare a una concezione interattiva della pagina in cui il testo e l'immagine dialogando spingono il lettore ad una esemplare lettura interattiva. La fatica dell'*équipe* che presiedette alla costruzione della pagina del Terenzio oggi leidiano si rivela utile però anche dal punto di vista della ricostruzione testuale delle opere del commediografo latino [p. 78], consentendoci di seguire le orme di pergamene e scribi lungo i cammini polverosi che conducevano da Fleury a Saint-Martial di Limoges [82], fino a sfiorare la figura, tanto centrale per noi, di Ademaro di Chabannes [83]: diversi particolari spingono infatti ad accostare il *Terentius leidiano* con il '*note-book*' del monaco e storico limosino [83] conservato anch'esso a Leiden (Leiden, UB, ms. VLO 15) e dal notevole interesse soprattutto perché ci consentono di gettare una luce su un aspetto sovente dimenticato

della poliforme attività del monaco benedettino, vale a dire le sue mansioni di docente. Una recente analisi dei testi raccolti in VLO 15 ha dimostrato che l'insegnamento di Ademaro includeva la medicina e l'astrologia araba e che a tal fine ricorreva ad una varietà di tecniche e metodi pedagogici. Ormai non possiamo più guardare a lui, come troppo spesso è avvenuto, come ad una sorta di falsario della storia che a Saint-Cybard si ostinava a combattere una inutile battaglia per includere il suo San Marziale tra i discepoli di Cristo.⁵ Anche qui, però, se pure le somiglianze che connotano codici e miniature non siano di per sé sufficienti per sostenere la congettura che vi abbia lavorato una stessa mano, la presenza di Ademaro a Saint-Martial nei suoi anni da studente e le nette corrispondenze tra i cicli di illustrazioni di alcuni manoscritti ci dicono di approcci simili, suggerendo l'ipotesi, altrettanto interessante per il filologo, il medievista e lo storico, dell'intervento su questo gruppo di codici di un medesimo circolo di artisti. Particolarmente interessante risulta, dal rispetto della tradizione manoscritta, l'ipotesi che «our scribe-illustrator-colorist» fosse un monaco di Saint-Martial che, avendo avuto accesso a un manoscritto più antico di quello di Fleury contenente le commedie terenziane [85], se ne sia giovato come modello e ispirazione. In ogni caso dovette trattarsi di un manoscritto comunque diverso da quell'archetipo del *Terentius* illustrato di cui in più studi è stata ipotizzata l'esistenza. L'indagine di Beatrice Radden Keefe ha il pregio di allargare la nostra prospettiva in tema di tradizione testuale terenziana, ipotizzando l'esistenza di un codice parallelo all'archetipo e quindi risalendo al di là dello stadio ricostruttivo cui fino ad oggi si era giunti e proponendo nuove linee di collegamento tra alcuni apografi medievali dell'opera del commediografo latino, oltre che incrementando l'intensità dei rapporti culturali tra due dei principali monasteri benedettini francesi.

A riprova della qualità degli apporti di questa raccolta di studi e del loro contribuire ad un disegno complessivo dell'epoca e degli scambi che la connotarono, i nomi dei medesimi complessi monastici emergono anche nel contributo di Charlotte Denoël, *Imaging Time, Computation and Astronomy: A Computus Collection from Micy-Saint-Mesmin (Vatican, BAV, MS Reg. lat. 1263) and Early Eleventh-Century Illumination in the Loire Region*, [pp. 118-160]. Attraverso l'analisi del manufatto vaticano, l'autrice arriva a definire il livello di cultura antica e medievale di Micy e il suo peso nella produzione artistica della Loira [119].⁶

⁵ Su di esso si veda il recentissimo lavoro di Ad van Els, *A Man and His Manuscripts. The Notebooks of Ademar of Chabannes (989-1034)*, Turnhout, Brepols, 2020 (Bibliologia, 56).

⁶ Mentre i prodotti di Chartres e Fleury sono stati indagati e la loro funzione culturale è stata in più lavori richiamata, assai meno noto è il ruolo svolto da Micy. Su di esso si rinvia a Satoshi Tada, *Organizing the distribution network as a monastic function. The Case of the Monastery of Micy near Orléans in Carolingian Francia*, in *The comparative Social History of Various Regions: Europe and Russia*, ed. Dohi Tsuneyuki, Tokyo, Japan Editor School Publishing Division, 2007, pp. 53-87; Id., *The religious instruction*

Il triangolo rappresentato dai centri religiosi delle abbazie benedettine di Micy e di Fleury nonché dalla cattedrale di Chartres, infatti, fu il centro diffusore del corpus dell’Astrolabio. D’altronde a Saint-Mesmin di Micy tra 999 e 1011 fu copiato uno dei due rappresentanti della *Collectio Canonum* di Gerberto di Aurillac (il Leida Vossianus lat. Q 54, ff. 1-36; l’altro testimone rimandando invece a Hildesheim),⁷ circostanza certo legata alle ben note vicende biografiche del papa dell’anno Mille. Le considerazioni di DeNoël ci introducono nel cuore del Medioevo della Valle della Loira, in quel fecondo contesto culturale dove tra X e XI secolo si andava elaborando la teoria dei tre ordini, e nel momento storico in cui si andava preparando la rivoluzione agricola che avrebbe dato un formidabile impulso allo sviluppo socio-economico dei secoli successivi.

La Bobbio in cui risiedette Gerberto, l’elvetica Reichenau, la ligeriana Fleury furono implicate d’altronde anche nelle vicende libresche di cui furono protagoniste la diocesi ambrosiana e la ricca realtà ecclesiale di Vercelli, due realtà di cui erano già noti i rapporti con la Fleury di Gauzlin [248]: al tema è dedicato il contributo di Francesca Demarchi, *From Gold Script to sermo rusticus: Book Illumination in Northern Italy at the Turn of the Millennium, the Case of Milan and Ivrea* [pp. 245-272]. La ricca panoramica che la studiosa ci propone, ci informa con precisione sulla consuetudine milanese di combinare diversi stili decorativi nonché sulle vie di diffusione della *Collectio Canonum* di Anselmo d’Aosta che ebbero come epicentro proprio Milano [259 sgg.]. Le intense relazioni tra la diocesi ambrosiana e il cenobio di San Gallo influirono anche sul destino dei codici del gruppo di Anno [262], nonché sui manoscritti risalenti a Warmando [263]: i rapporti con Fulda [265] e con lo *scriptorium* del monastero di Lucedio confermano invece la dimensione europea (almeno dell’Europa occidentale) del lavoro di monaci e copisti. La ricca produzione libraria, e gli stili decorativi che le sono propri, spiegano d’altronde la formazione di quelle miniature *in sermo rusticus* di cui parlò, oltre cent’anni or sono, Alessandro Peroni, parallele ad un altro *sermo rusticus*, di ordine prettamente linguistico questo.

Ai percorsi di diffusione dei testi classici, e in particolare alla presenza di Ovidio nelle Puglie, ha rivolto la sua attenzione Loretta Vandì, *Ovid at the Crossroads: Illustrations of the Metamorphoses in Apulia Before 1071* [pp. 302-335]. Ne è risultato uno studio che oltre a isolare alcune delle strade percorse dai codici di materia ovidiana nel loro cammino nel Meridione d’Italia, e nel segnalare come in essi sia riscontrabile

of People and the Cult of Saints in the Medieval Europe: Orléans and Liège in the Carolingian Period, Ph. D. Tokyo Metropolitan University 2014; Id., *Hagiographic Traditions regarding St. Maximinus (Mesmin) up to the ninth Century*, «Spicilegium» 2 (2018), pp. 13-25.

⁷ Il manoscritto è anche prezioso testimone di una parte delle lettere di Gerberto: cfr. *Autour de Gerbert d’Aurillac: le pape de l’an mil*, a cura di Olivier Guyotjeannin et Emmanuel Poulle, Paris, École nationale des chartes, 1996, pp. 127-133.

una «pluritopic model fluidity between various centers» [309], ha l'indubbio pregio di collegare stili librari con stili tessili e motivi artistici che connotano una pluralità di oggetti e di sottolineare che «identity and meaning» di tale insieme «are to be found more in circulation and in network of relationship than in specific sources of origin or cultural identification» [306]. Tutto ciò senza rinunciare all'idea dell'esistenza di qualche centro propulsore di mode e innovazioni, ma suggerendo di distinguere sempre tra tali centri innovatori e le vie che videro sorgere, quasi in contemporanea, innovazioni e rivolgimenti [307]. La mescolanza linguistica propria delle *Apuliae* trova un parallelo così nella pluralità degli stili e, soprattutto, nel loro pluricentrismo: «as is well known manuscripts were not static objects: they circulated» [309]. Torniamo così ancora una volta a quelle strade cui alludeva Giuseppe Billanovich e che a suo tempo Joseph Bédier aveva usato per spiegare la nascita delle *chansons de geste*. Nel caso specifico il programma visivo di rappresentazione delle Metamorfosi ovidiane mostra chiare connessioni con il Virgilio in beneventana assemblato in Campania nel X secolo e palesa evidenti influssi di origine bizantina [318]. La complessità ideologica e il preciso disegno che sono sottesi a quest'opera sono ben evidenziati dalle raffigurazioni metamorfiche che, ovviamente, dialogano con il testo scritto, spiegandolo e insieme arricchendolo di significati, oltre che dalla scelta, non banale né scontata, di coinvolgere in tale armonico complesso le iniziali ed i capitoli [323]: il copista, che pur non era un abilissimo artista, ebbe però l'intuizione di sfruttare il potenziale visuale degli spazi, finendo per guardare, e per farci guardare, alla pagina come ad un tutto armonico e complessivamente significativo. Ad ulteriore riprova del multiculturalismo che caratterizzava le Puglie già in epoca pre-normanna.

Alcune considerazioni merita Karen Gross, *Avianus and the Apocalypse in Paris*, *BnF, Ms. n.a.l. 1132*, [336-374], articolo nel quale l'autrice determina l'origine (unica), di copisti e illuminatori del manoscritto oggi parigino, ricollegandolo alla tradizione del Liber Floridus [345] e riconduce anch'esso alla munifica biblioteca di San Gallo [346] e allo *scriptorium* ove operava Ademaro di Chabannes [349]. Quanto all'uso che di esso si poté fare, Gross esclude che esso sia stato impiegato per fini pratici (come poteva essere la preparazione di sermoni), e si dice invece favorevole a riconoscerne i tratti di un suo uso didattico, in parallelo ai cicli pittorici di Saint Benoît-sur-Loire: in questo senso la composizione del pergameneo invita chiaramente a dare una lettura topologica delle sue pagine [358 sgg.].

Gli altri studi radunati nel volume sono: Megan McNamee, *Imaging and Imagining Solidity*, [86-117]; Erika Loic, *Creativity at the End(s) of an Empire: Biblical Compilation and Illustration at the Monastery of Ripoll*, [161-182]; Tina Bowden, *Working and Reworking the Book: The Saint-Vaast Gospels and Its Manuscript Context* [183-212]; Julie O'Driscoll, *Shaping Tradition: The Use of the Carolingian Past in a Tenth-Century*

*Manuscript at the Morgan Library (PML, MS M.319) [213-244]; Lynley Anne Herbert, With Pen and Knife: Illuminating Blindness in a Forgotten Sacramentary [273-301]; Susannah D. Fisher, Embodied Time, Narrative, and Performance in the Prüm Troper [375-399]; Kristin Bose, In Between, Center, and Periphery: The Art of Illumination on the Early Medieval Iberian Peninsula [400-432]; Anna Boreczky, Apollonius pictus Reevaluated: Kurt Weitzmann's Legacy and the Multilayered Historicity of Medieval Manuscripts [433-457]. Chiudono una Bibliografia comune, seguita dagli indici completi *locorum e nominum*.*

In conclusione, si tratta di una raccolta di studi che si distingue sia per l'apporto in termini di avanzamento delle nostre conoscenze che ci viene da ognuno dei lavori che la compongono, sia per l'attenzione e la minuzia con cui sono presentati i singoli codici, sia infine per l'altissima qualità con cui sono riprodotte le numerose immagini che corredano ogni articolo.

Gerardo Larghi

www.medioevoeuropeo-unilupo.com



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIPARTIMENTO DI
LINGUE, LETTERATURE E
STUDI INTERCULTURALI

