


**Predella** journal of visual arts, n°51, 2022 [www.predella.it](http://www.predella.it) - Monografia / Monograph 

[www.predella.it](http://www.predella.it) / [predella.cfs.unipi.it](mailto:predella.cfs.unipi.it)

**Direzione scientifica e proprietà** / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

**Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini** - [predella@predella.it](mailto:predella@predella.it)

**Predella** pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

**Predella** publishes two online issues and two monographic print issues each year

*Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review*

**Comitato scientifico** / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanit, Neville Rowley, Francesco Solinas

**Redazione** / *Editorial Assistants:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

**Collaboratori** / *Collaborators:* Roberta Delmoro, Livia Fasolo, Marco Foravalle, Giulia Gilesi, Michela Morelli

**Impaginazione** / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Gaia Boni, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

*The article presents a brief survey of how book illumination is considered in a few of the primary medieval texts on artistic techniques. It is intended to scrutinize which themes are explored and how and with which words they are examined. The texts chosen are the tip of the iceberg of medieval literature regarding artistic techniques. Indeed, they can be regarded as the most significant for the current topic. The contribution starts from the enduring appreciation for writing in precious metals witnessed in the early Middle Ages by the *Compositiones Lucenses* and *Eraclius' verse treatise*. Hereafter, it focuses on the Byzantine-inspired painting techniques for flesh and drapery consisting of the use of a uniform layer of colour for the base tone, one or more layers of clearer tones for highlighting, and one or more layers of darker tones for shading. These techniques are variously described by later works, from *Theophilus' De diuersis artibus* to the *Libellus ad faciendum colores dandos in carta*, also known as *De arte illuminandi*. The article concludes with the latter, the first complete treatise specifically devoted to manuscript illumination, and the adoption of organic glazes for making shades brighter, widespread in Late Gothic.*

In questo breve contributo vorrei proporre una ricognizione di come la decorazione libraria è considerata all'interno di alcuni dei principali testi medievali sulle tecniche artistiche, vedere quali temi compaiono, come vengono affrontati, con quali parole.

I testi di cui mi occuperò sono in realtà la punta dell'iceberg degli scritti sulle tecniche artistiche medievali: sono stati infatti censiti più di 650 manoscritti europei anteriori al 1500 che contengono testi sulle tecniche artistiche, anche se in gran parte i testimoni si datano tra il XIV e il XV secolo. Una seconda premessa importante riguarda la natura polivalente di questi testi, a livello sia della loro creazione che della loro ricezione. Pochi sono i veri e propri trattati organizzati, composti da uomini del mestiere a scopo didattico, o i ricettari di bottega con un intento operativo immediato; per la maggior parte si tratta invece di compilazioni di precetti nati all'interno delle botteghe in diverse generazioni, in più tempi e luoghi, veri e propri testi "viventi" cresciuti per accumulazione non sempre a opera di addetti ai lavori, a volte con una finalità pratica, a volte per esigenze di conservazione erudita. Va infine aggiunto che ogni singola copia degli scritti tecnico-artistici medievali testimonia una rilavorazione spesso destinata a un pubblico specifico<sup>1</sup>.

Prendo avvio dal primo in ordine di tempo dei testi medievali sulle tecniche artistiche conosciuti, ovvero le cosiddette *Compositiones Lucenses*, le quali derivano il proprio nome dal testimone manoscritto più antico che le tramanda,

il codice 490 della Biblioteca Capitolare di Lucca (cc. 211v, 217r-231r), volume composito vergato nello *scriptorium* vescovile della città toscana tra il 796 e l'816<sup>2</sup>. Pubblicato per la prima volta da Ludovico Antonio Muratori nel 1739 col titolo di *Compositiones ad tingenda Musiva*, il testo ha avuto altre tre edizioni, di cui la più recente a cura di Adriano Caffaro nel 2003<sup>3</sup>. Il nucleo originario delle *Compositiones* è una traduzione latina realizzata nel VI secolo di un più antico originale greco<sup>4</sup>. Ci troviamo davanti a una compilazione di precetti per la preparazione dei materiali, piuttosto che per i procedimenti della loro messa in opera. La decorazione libraria vi compare al capitolo 39 (*De pargamina*) in un accenno alle pergamene colorate: si dice infatti che le pergamene vanno tinte con colori (cap. 39)<sup>5</sup>. Vi si trovano poi ben quattro capitoli (capp. 77-80) dedicati alla scrittura in oro polverizzato (*Crisografia*, *Alia crisografia*, *Alia auri scriptio*, *Scriptio similis auri*)<sup>6</sup>. Loro può presentarsi puro o mescolato con altre sostanze. Vi può essere inoltre una scrittura che imiti l'oro in mancanza della materia prima. Invero, è stato recentemente ipotizzato che tali indicazioni per la scrittura dorata derivino dal medesimo materiale poi confluito nella *Mappae clavicula*, una compilazione affine alle *Compositiones Lucenses*, maggiormente incentrata sui metalli con interessi di carattere alchemico, dove, come prevedibile, diversi sono i precetti dedicati alla scrittura in oro e argento<sup>7</sup>. Come esempio delle attenzioni per le pergamene colorate e la scrittura in oro e argento in epoca carolingia attestate dal testo del manoscritto di Lucca si può menzionare il celebre *Evangelistario di Godescalco* (Paris, Bibliothèque nationale de France, NAL 1203), in cui risalta il revival delle preferenze tardoantiche per le lettere dorate e la pergamena purpurea, esaltate nel colophon dedicatorio a Carlo Magno da parte dello scriba Godescalco<sup>8</sup>, che inizia alla pagina qui riprodotta (fig. 1)<sup>9</sup>.

Il *De coloribus et artibus Romanorum* di Eraclio, la cui collocazione geografica rimane dibattuta tra l'Italia e la Francia, mentre la datazione va definendosi tra l'VIII e il IX secolo<sup>10</sup>, si presenta come un vero e proprio trattato in due libri, singolarmente composto in esametri. I precetti riguardano non solo la preparazione dei materiali ma anche alcuni procedimenti per la loro messa in opera. Il trattato si apre con un proemio, dove l'autore offre il suo testo al lettore con una finalità didattica pratica, come indicano le espressioni «Ad usus», «utendo», «probabis»<sup>11</sup>. Sono indicazioni che lo stesso autore dice di aver sperimentato personalmente, «ipse probassem»<sup>12</sup>: sembra proprio che si tratti in questo caso di un *artifex*. Eraclio fa riferimento alle «artes» al plurale, menzionando subito dopo la scultura, che all'interno del primo libro si rivela limitarsi alla scultura in vetro e in avorio<sup>13</sup>, e la scrittura, ovvero la decorazione delle lettere, che si è già vista nelle *Compositiones*. Alla fine del proemio Eraclio esprime un atteggiamento di meraviglia davanti alla maestria tecnica degli «artifices» romani, che il suo trattato cerca appunto di recuperare e di tramandare<sup>14</sup>.

Anche nell'opera di Eraclio, la decorazione libraria si presenta soprattutto sotto la forma della scrittura ornata. Il primo capitolo del primo libro (*De floribus ad scribendum*) si occupa infatti dei colori di origine vegetale adoperati per scrivere sulla pagina di un libro<sup>15</sup>, mentre il sesto capitolo (*De aurea scriptura*) è dedicato alla scrittura in oro, di cui si menziona la bellezza e che si raccomanda di levigare con un dente d'orso perché risplenda<sup>16</sup>, e il decimo (*De viridi colore ad scribendum*) riguarda la preparazione del verderame per scrivere<sup>17</sup>. Infine, al capitolo terzo del secondo libro (*De viridi colore, quomodo fieri possit ad quae volueris depingere*) Eraclio consiglia ai pittori il verde ottenuto dalle foglie dell'erba morella per decorare le lettere («hinc quascumque cupis scripturas condecorabis»)<sup>18</sup>. La decorazione delle lettere in diversi colori ha un'importanza particolare nei codici pre-carolingi<sup>19</sup>, come si può ancora apprezzare ad esempio nel celebre *Sacramentario di Gellone* (Paris, Bibliothèque nationale de France, Latin 12048; fig. 2), la cui decorazione porta avanti ormai all'inizio dell'epoca carolingia modi artistici tipici della miniatura merovingica<sup>20</sup>.

Ai due libri in esametri di Eraclio è stato aggiunto più tardi, probabilmente tra il XII e il XIII secolo, un terzo libro in prosa con precetti di natura piuttosto eterogenea, composto in Francia settentrionale o in Inghilterra<sup>21</sup>. Vi compaiono alcune tematiche nuove, che tornano di qui in avanti anche in altri scritti sulle tecniche artistiche per quanto riguarda la decorazione libraria. Ai capitoli 41 e 42 (*Quomodo ponitur aurum; Quomodo aurum in pergamenis ponitur*) si legge dell'applicazione dell'oro sulla pergamena, anche in questo caso da brunire con un dente<sup>22</sup>. Molto importante ai capitoli 56 e 58 (*De miscendis inter se coloribus pingendo et illuminando, et de modis cum de ipsis implentur opera et matizantur et inciduntur alter ex altero; De diligentia quae haberi debet circa naturas colorum, et de modis miscendi, eos inter se, et incidendi, et matizandi, cum in operibus distinguuntur, ut etiam aliud capitum de hoc antepositum est*) è la trattazione delle mescolanze dei colori e della loro lumeggiatura e ombreggiatura<sup>23</sup>, sia per la pittura sia per la miniatura, la quale qui viene individuata con un termine specifico, «illuminando». I capitoli dello Pseudo-Eraclio tratteggiano un sistema di colori a tre tonalità: una di base per il "riempimento" («implentur»), cioè la campitura, in colore puro o mescolato, una per le lumeggiature, per le quali si usa un verbo di origine greco-bizantina, «matizantur», che allude originariamente alla gradazione delle luci, e una per le ombreggiature («inciduntur»)<sup>24</sup>. Ad esempio, nel capitolo 56, si dice «azurium misces cum cerosio; incide de indico; matizabis de albo plumbo», «mescoli l'azzurro con la biacca», così da ottenere il tono di base, «ombreggia con l'indaco, lumeggerai col bianco di piombo», e subito dopo, «Vermiculum purum incidet de bruno, aut de sanguine draconis; matizabis de auripigmento aut de minio.

Item, vermiculum misce cum albo plumbo, et facies colorem qui vocatur rosa; incide de vermiculum; matizabis (de alba rosa, aut de) albo plumbo», «Ombreggi il cinabro puro col bruno o il sangue di drago; lumeggerai con l'orpimento o il minio. Parimenti, mescola il cinabro con il bianco di piombo, e otterrai un colore che si chiama rosa; ombreggia col cinabro; lumeggerai col rosa chiaro o il bianco di piombo». Ne risulta una tavolozza consistente in accostamenti tra aree di colori sovrapposti in strati, come in uno smalto<sup>25</sup>. Indagini al microscopio hanno ritrovato questi precetti effettivamente applicati in alcuni manoscritti inglesi tra il X e il XII secolo<sup>26</sup>. In un dettaglio del *Benedizionale di Æthelwold* (London, British Library, Add MS 49598, c. 45v)<sup>27</sup>, vescovo di Winchester (963-984), si può osservare la stesura a tre tonalità nel manto azzurro del Cristo (fig. 3). Sempre nel capitolo 56 si ritrova anche un accenno ad un passaggio più graduato tra ombre e luci tramite l'uso dell'espressione «undabis», letteralmente «ondeggerai»<sup>28</sup>, che indica una gradazione dei toni a onde<sup>29</sup>, come è stato rilevato in alcune iniziali più arcaizzanti della *Bibbia di Winchester* (Winchester, Cathedral Library s.n.; fig. 4), databili a poco dopo la metà del XII secolo<sup>30</sup>.

La tripartizione delle tonalità compare quasi identica anche nei capitoli IX e X del cosiddetto *De coloribus et mixtionibus*, un testo così ribattezzato da Daniel Thompson, lo studioso che per primo lo distinse dalla *Mappae clavicula*, di cui il *De coloribus et mixtionibus* ricorre come sezione d'apertura nel testimone di XII secolo conservato presso il Corning Museum of Glass (Corning [NY], Corning Museum of Glass, Rakow Research Library, ND1510.M29\* [ex Phillips 3715], cc. 1r-4r)<sup>31</sup>. Il *De coloribus et mixtionibus* è databile al XII secolo, presenta undici precetti sui colori molto vicini al materiale analogo presente nel terzo libro di Eraclio ed è preceduto da un proemio in esametri, ritenuto spurio da alcuni, dove si cerca di conferire una dignità trattatistica e didattica alla raccolta<sup>32</sup>. Nel proemio (c. 1r), il fondamento della pittura è individuato nell'aspetto cromatico, ovvero nella preparazione dei colori («factura colorum») e nelle loro mescolanze («mixturas»); solo dopo viene l'esecuzione dell'opera («Tunc opus exerces»), da portare a perfetto compimento («ad unguem cuncta coerces») perché possa essere una degna decorazione, dotata di freschezza («ut sit adornatum quod pinxeris et quasi natum»). Il capitolo VIII (*De diversis coloribus*) contiene un'interessante connotazione dei colori che vengono stesi sulla pergamena<sup>33</sup>, presente in termini più generali anche nel capitolo 58 dello Pseudo-Eraclio<sup>34</sup>, come «spissi», cioè coprenti, e «clari», cioè brillanti<sup>35</sup>.

Più o meno alla stessa epoca, forse intorno al 1120, si data il celebre trattato in tre libri di Teofilo, *De diuersis artibus*, noto anche come *Schedula diuersarum artium*. Quest'opera è un unicum nella letteratura tecnico-artistica medievale per

la levatura intellettuale e la qualità letteraria. Le sono stati dedicati numerosi studi fin da quando Gottfried Lessing la riportò all'attenzione della cultura europea nel 1774<sup>36</sup>. L'autore, «Theophilus», è un presbitero e monaco<sup>37</sup>. Adotta molto probabilmente uno pseudonimo, che la rubrica iniziale del testimone viennese del trattato riporta stare per un «Ruggerus» (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2527, c. 1r)<sup>38</sup>, forse identificabile con Ruggero di Helmarshausen, un monaco orafo itinerante tra i monasteri benedettini della Germania nordoccidentale, tra la Mosa, il Reno e il Weser<sup>39</sup>. Come si deduce specialmente dai tre prologhi premessi a ciascun libro, Teofilo conferisce alla sua opera un forte intento didattico ed edificante, come percorso di avvicinamento a Dio, secondo la pedagogia monastica del tempo<sup>40</sup>. Mostra un'attenzione precipua ai procedimenti esecutivi: le *artes* di cui Teofilo si occupa sono esaltate come maestria nel fare le cose, un lavoro di mano e d'ingegno svolto diligentemente che rende virtuosi e avvicina a Dio<sup>41</sup>. Significativamente, a partire all'incirca da quest'epoca si assiste alla comparsa di copisti e miniatori che scelgono di ritirarsi impegnati nel proprio mestiere all'interno dei codici da loro eseguiti<sup>42</sup>. La materia è ordinata secondo un preciso criterio di maggiore complessità e importanza, per cui s'inizia dalla pittura, nel primo libro, per arrivare alle tecniche del vetro, nel secondo, fino alla forma più alta di arte visiva, cioè la suppellettile liturgica in metallo, alla quale è dedicato l'ultimo libro<sup>43</sup>.

In questa sequenza la decorazione libraria, denominata «*pictura librorum*»<sup>44</sup>, compare alla fine del primo libro<sup>45</sup>, quindi, sembrerebbe, come forma più nobile di pittura. Anche Teofilo parla dell'applicazione di oro e argento polverizzati o di loro succedanei nei libri, specificando che vanno posti dopo aver tracciato le figure, «*imagines*», e le lettere<sup>46</sup>. Vi è quindi un riferimento all'uso pittorico e non solo calligrafico dei metalli preziosi, secondo una prassi già diffusasi nella produzione carolingia e ulteriormente affermatasi in ambito anglosassone e ottoniano<sup>47</sup>. Dà inoltre un'indicazione sulla stesura doppia, coprente, dei colori nelle figure, singola nei corpi delle lettere<sup>48</sup>. Nel medesimo capitolo (*Qvomodo colores in libris temperentur*), per quanto riguarda la mescolanza dei colori per l'esecuzione delle figure nella decorazione libraria, Teofilo rimanda a quanto già affrontato in apertura del libro sulle mescolanze dei colori per dipingere gli incarnati ed eseguire i drappaggi nelle tavolette da soffitto e sulle pareti<sup>49</sup>. In questi ultimi capitoli<sup>50</sup>, Teofilo descrive una variante del sistema tripartito: aggiunge una tonalità in più per le luci e una in più per le ombre, usa termini diversi, «*lumina*», «*umbra*», «*illumina*»<sup>51</sup>, e prescrive accostamenti più graduali tra colori mescolati. Sembra quindi emergere un incipiente senso del modellato chiaroscurale, in rinnovato rapporto con la pittura bizantina<sup>52</sup>, come si può vedere nella *Bibbia di*

*Stavelot* (London, British Library, Add MS 28106-28107), ad esempio nell'iniziale del *Prologo al Vangelo di Luca* (Add MS 28107, c. 161v; fig. 5)<sup>53</sup>, realizzata alla fine dell'XI secolo per il locale monastero benedettino di San Remaclo<sup>54</sup>, con cui verosimilmente lo stesso Ruggero di Helmarshausen ebbe rapporti nella fase di formazione del proprio linguaggio figurativo<sup>55</sup>.

Circa tre secoli separano Teofilo dal più antico esempio di trattato completo che si conosca specificamente dedicato alla decorazione libraria, il cosiddetto *De arte illuminandi*, testimonianza di un'ormai sopraggiunta coscienza della specificità di quest'arte rispetto alla pittura su altri supporti<sup>56</sup>. Grazie alla scoperta di un secondo inedito testimone datato 1432 all'interno del manoscritto S 57 dell'Archivio di Stato dell'Aquila (cc. 225r-240v), che si è andato quindi ad aggiungere al di poco più antico e da tempo noto codice XII.E.27 della Biblioteca Nazionale di Napoli, la recente edizione critica e il relativo studio monografico di Cristiana Pasqualetti hanno consentito di ricondurre lo scritto al contesto minoritico abruzzese e di ribadire la datazione alla fine del Trecento, se non già all'inizio del secolo successivo<sup>57</sup>. Nel proemio l'autore si dice consapevole di dedicare la sua opera all'arte della miniatura sia con penna che con pennello per un intento didattico. Promette di soffermarsi in particolare sui colori e le loro tempere<sup>58</sup>. Torna dunque la centralità della preparazione dei colori, tipica degli scritti tecnici medievali sulla pittura e sulla pittura libraria in particolare, segnando invece una distanza rispetto al coevo *Libro dell'arte* di Cennino Cennini, che, come noto, indica «il disegno» come prioritario per la pittura nei confronti del «colorire»<sup>59</sup>. D'altronde, l'opera è detta «*Libellus ad faciendum colores dandos in charta*» nella seconda *tabula* di presentazione della materia nel codice aquilano (cc. 10r-16v). Nel trattato si scorge un'articolazione della miniatura in «*lictere*», «*folia*», ovvero le ornamentazioni vegetali, e «*ymagines*», le figure<sup>60</sup>. Alcuni paragrafi sono inoltre dedicati ai colori «*ad florizandum*»<sup>61</sup>, le fioriture grafiche che impreziosiscono le iniziali filigranate, e «*ad faciendum corpora litterarum*»<sup>62</sup>. Inoltre, sempre secondo il medesimo spirito, che forse rispecchia l'avvenuta divisione dei compiti all'interno delle botteghe tra specialisti delle diverse parti, l'autore riconosce la specificità dei colori da utilizzare per la miniatura di pennello<sup>63</sup>.

Il paragrafo XXIX (*Ad faciendum primam investituram cum pinzello*) è dedicato al tema della stesura dei colori<sup>64</sup>. L'autore sembra ancora riproporre la tripartizione schematica delle tonalità, con una campitura di base, detta *investitura*, forse sottintendendo un riferimento specifico alla resa delle vesti<sup>65</sup>, e una sovrapposizione di colori puri per le ombre<sup>66</sup>. Una novità importante è invece la finitura delle ombre e delle luci con velature di colore lucide e trasparenti, che provocano effetti cangianti, o «cangiacolor», come si ritrova nel testimone

aquilano, tipici dei tessuti di seta<sup>67</sup>, e conferiscono alle ombre colorate una particolare lucentezza in contrasto con le zone opache. Ad esempio, si dice di «aumentare nel colore» («augmentari in colore») l'azzurro «nell'ultima estremità dell'ombra» («in ultima extremitate umbre») con un colore rosa senza corpo, ossia una lacca trasparente di verzino, ovvero di legno di brasile, come risulta dal paragrafo XII (*De colore brasili liquido et sine corpore ad faciendum umbraturam*)<sup>68</sup>, e addirittura che questo rosa incorporeo è quasi un'ombra universale valida per tutti i colori, così come la «pezcola violata»<sup>69</sup>, cioè una velatura trasparente di colore, in questo caso verosimilmente una lacca violacea di tornasole, che veniva conservata in stracci di lino imbevuti e fatti rinvenire all'uso con un legante acquoso<sup>70</sup>. Delle preferenze per gli effetti di luminosità degli inchiostri e dei colori nella produzione libraria, testimoniati dal *Libellus* e da altri scritti tecnici di primo Quattrocento, si è particolarmente occupato Vincenzo Gheroldi in più occasioni a partire da un saggio del 1988<sup>71</sup>, dove per il passo relativo all'ombra dell'azzurro velata di un rosa o un viola traslucido lo studioso proponeva come riscontro il manto della Vergine in un capolettera con la *Natività* (fig. 6) a c. 169v del *De civitate Dei* della Gambalunghiana (Rimini, Biblioteca Civica Gambalunga, Sc-Ms. 2)<sup>72</sup>, miniato da un artista emiliano negli anni dieci del Quattrocento<sup>73</sup>. Nel paragrafo XXXI (*Ad illustrandum colores post operationem eorum*), come esempio della lucidatura finale dei colori nella miniatura con una soluzione acquosa di gomma arabica e albume, specialmente delle ombre più scure («in extremitate umbrarum»), è menzionato l'uso che i pittori avevano di verniciare le tavole dipinte<sup>74</sup>, una pratica che è descritta già nel trattato di Teofilo<sup>75</sup>. Da Teofilo discende, nel paragrafo precedente (*Nota modum incarnandi facies et alia membra*), anche la procedura descritta per rendere gli incarnati<sup>76</sup>, benché, come ha osservato la Pasqualetti<sup>77</sup>, la metodica del *Libellus* sia meno complessa e rigorosa e soprattutto mostri un'attenzione speciale per le stesure morbide e fluide, «liquidissimo modo», ai fini del modellato chiaroscurale, in analogia con quanto riportato dal coevo *Libro dell'arte* di Cennino Cennini per la pittura su tavola e su muro<sup>78</sup>.

Come ha ben mostrato Gheroldi e richiamato ultimamente la Pasqualetti, il tema dei colori senza corpo per velare le ombre è spesso associato alla decorazione libraria negli scritti sulle tecniche artistiche in epoca tardogotica<sup>79</sup>. A conclusione di questo breve percorso, ricordo in primo luogo l'accento che ne fa Cennino rispetto al disegno su carta, al capitolo X (*El modo e l'ordine del disegnare in carta pecorina e 'n bambagina e aombrare d'aquerelle*): «puoi fare ed aombrare di colori e di pezzuole, secondo che i miniatori adoperano [...]»<sup>80</sup>. Giova altresì menzionare i riferimenti contenuti nei precetti tecnico-artistici raccolti dal milanese Giovanni Alcherio, noti grazie alla trascrizione che ne fece nel 1431 il notaio



parigino Jean Lebéque all'interno del Latin 6741 di Parigi (Paris, Bibliothèque nationale de France, Latin 6741)<sup>81</sup>. In particolare, nel *De diversis coloribus*, un trattatello dedicato ai colori per le miniature redatto da Alcherio a Parigi nel 1398 sotto dettatura del miniatore Antoine de Compiegne, si parla di un verde «in substantia clarum», quindi luminoso e trasparente, «et non corpulentum», «senza corpo»<sup>82</sup>. Negli *Experimenta ad faciendum colores pro illuminando libro*, ricavati da Alcherio a Genova nel 1409 dai testi procuratigli da un tale padre servita Dionisio, compare un'«aquam roxaceam pro umbrando imagines et alia»<sup>83</sup>, ossia la lacca trasparente di verzino per velare le ombre vista poco fa nel *Libellus*<sup>84</sup>.

- 1 Per una prima informazione sui testi medievali riguardanti le tecniche artistiche, tra i titoli più recenti, almeno: V. Gheroldi, *Ricette e ricettari. Tre fonti per la storia delle tecniche delle arti alla Biblioteca Queriniana di Brescia*, Brescia, 1995, pp. 13-88; S. Baroni, *I ricettari medievali per la preparazione dei colori e la loro trasmissione, in Il colore nel medioevo. Arte, simbolo, tecnica*, atti delle giornate di studi, Lucca 1995, a cura di P.A. Andreuccetti, D. Bindani, Lucca, 1996, pp. 117-144; C. Garzya Romano, *Introduzione*, in Eraclio, *I colori e le arti dei Romani e la compilazione pseudo-eracliana. Introduzione, testo latino e traduzione, commentario*, a cura di C. Garzya Romano, Bologna, 1996, pp. XIII-LIX, in part. pp. XXXV-L; S.B. Tosatti, *Trattati tecnico-artistici*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, 2000, vol. XI, pp. 316-319, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/trattati-tecnico-artistici\\_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/trattati-tecnico-artistici_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/>) (ultimo accesso 6 settembre 2022), con bibliografia precedente; M. Clarke, *The Art of All Colours: Mediaeval Recipe Books for Painters and Illuminators*, London, 2001; F. Tolaini, *Trattati e ricettari sui colori*, in *Arti e tecniche del Medioevo*, a cura di F. Crivello, Torino, 2006, pp. 300-312; S.B. Tosatti, *Trattati medievali di tecniche artistiche*, Milano, 2007; S. Baroni, *Pergamene purpuree e scritture metalliche nella letteratura tecnico artistica. Un quadro introduttivo*, in *Oro, argento e porpora: prescrizioni e procedimenti nella letteratura tecnica medievale*, a cura di S. Baroni, Trento, 2012, pp. 11-37, in part. pp. 11-22 (dedicate specificamente agli scritti tecnici relativi alla decorazione libraria); M. Clarke, *Late Medieval Artists' Recipes Books (14th-15th Centuries)*, in *Craft Treatises and Handbooks: The Dissemination of Technical Knowledge in the Middle Ages*, a cura di R. Córdoba, Turnhout, 2013, pp. 33-53; S. Baroni, P. Travaglio, *Considerazioni e proposte per una metodologia di analisi dei ricettari di tecniche dell'arte e dell'artigianato. Note per una lettura e interpretazione*, in «Studi di Memofonte», 16, 2016, <<https://www.memofonte.it/studi-di-memofonte/numero-16-2016/>> (ultimo accesso 6 settembre 2022), pp. 61-74 (sui testi per la decorazione libraria); S. Rinaldi, *Per una filologia dei trattati e ricettari di colori*, in «Studi di Memofonte», 16, 2016, <<https://www.memofonte.it/studi-di-memofonte/numero-16-2016/>> (ultimo accesso 6 settembre 2022), pp. 1-16.
- 2 A. Caffaro, *Introduzione*, in A. Caffaro, *Scrivere in oro. Ricettari medievali di arte e artigianato. Codici di Lucca e Ivrea*, Napoli, 2003, pp. 1-53, in part. pp. 1-14; G. Frison, G. Brun, *Compositiones Lucenses and Mappae Clavicula: Two Traditions or One? New Evidence from Empirical Analysis and Assessment of the Literature*, in «Heritage Science», 6, 2018, <<https://doi.org/10.1186/s40494-018-0189-y>> (ultimo accesso 6 settembre 2022). Per una scheda bibliografica del manoscritto (con bibliografia precedente): <<http://www.mirabileweb.it/manuscript/lucca-biblioteca-capitolare-feliniana-490-manuscript/1737>> (ultimo accesso 6 settembre 2022).

- 3 *Compositiones ad tingenda Musiva* [...], in L.A. Muratori, *Antiquitates italicae medii aevi* [...], t. II, Milano, 1739, coll. 365-388; *Compositiones variae ad tingenda musiva* [...], in A. Pellizzari, *I trattati attorno le arti figurative in Italia e nella Penisola Iberica dall'antichità classica al Rinascimento e al secolo XVIII*, I. Dall'antichità classica al secolo XIII, Napoli, 1915, pp. 454-502; *Compositiones ad tingenda musiva*, a cura di H. Hedfors, Uppsala, 1932; Caffaro, *Scrivere in oro*, cit., pp. 56-165.
- 4 Frison, Brun, *Compositiones*, cit.
- 5 «[...] pingue cum coloribus.» (Caffaro, *Scrivere in oro*, cit., p. 84).
- 6 *Ivi*, pp. 110 e 112.
- 7 Frison, Brun, *Compositiones*, cit. Sulla *Mappae clavicula*, della quale a lungo e fino a tempi recenti sono state ritenute far parte anche le *Compositiones* medesime, almeno: T. Phillips, *Letter from Sir Thomas Phillips [...] communicating a transcript of a MS. Treatise on the preparation of Pigments [...] entitled Mappæ Clavicula*, in «*Archaeologia*», XXXII, 1847, pp. 183-244; R.P. Johnson, *Note on Some Manuscripts of the Mappae Clavicula*, in «*Speculum*», X, 1935, pp. 72-81; R. Halleux, P. Meyvaert, *Les origines de la Mappae Clavicula*, in «*Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*», LXI, 1987, pp. 7-58; Tosatti, *Trattati medievali*, cit., pp. 27-36; *Mappae Clavicula. Alle origini dell'alchimia in Occidente. Testo - traduzione - note*, a cura di S. Baroni, G. Pizzigoni, P. Travaglio, Saonara (Padova), 2013; Frison, Brun, *Compositiones*, cit. Più in generale sulla presenza di riferimenti alla produzione dei codici purpurei vergati in metalli preziosi negli scritti tecnici di epoca tardoantica e altomedievale: F. Crivello, *Ut auro scribatur. Nota sulla tecnica della miniatura a Milano e a Ivrea tra X e XI secolo*, in *Come nasce un manoscritto miniato: scriptoria, tecniche, modelli e materiali*, atti del convegno, Milano 2008, a cura di F. Flores d'Arcais, F. Crivello, Modena, 2010, pp. 93-100; Baroni, *Pergamene*, cit., pp. 22-37; G. Brun, *Conchylidium*, in Baroni, *Oro, argento e porpora*, cit., pp. 41-67; P. Travaglio, *Ut auro scribatur*, in Baroni, *Oro, argento e porpora*, cit., pp. 69-85; S. Rinaldi, *La letteratura artistica sulla manifattura dei codici purpurei*, in *Codex Purpureus Rossanensis. Un codice e i suoi segreti*, a cura di M.L. Sebastiani, P. Cavalieri, Roma, 2020, pp. 175-179.
- 8 B. Brenk, *Schriftlichkeit und Bildlichkeit in der Hofschule Karls d. Gr.*, in *Testo e immagine nell'alto medioevo*, Spoleto, 1994, pp. 631-682, in part. pp. 642-644; I. Mestemacher, *Marmor, Gold und Edelsteine. Materialimitation in der karolingischen Buchmalerei*, Berlin-Boston, 2021, pp. 230-233, 344-346.
- 9 Per una descrizione del manoscritto, databile tra il 781 e il 783 (con bibliografia precedente): Mestemacher, *Marmor*, cit., pp. 319-20; <<https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc34648s>> (ultimo accesso 6 settembre 2022). Per la copia digitale: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000718s>> (ultimo accesso 6 settembre 2022). Sull'utilizzo dell'oro e dell'argento, sovente mescolati con altre sostanze o sostituiti da succedanei, nella decorazione dei manoscritti medievali e rinascimentali, di recente: N.K. Turner, *Reflecting a Heavenly Light: Gold and other Metals in Medieval and Renaissance Manuscript Illumination*, in *Manuscripts in the Making: Art & Science*, a cura di S. Panayotova, P. Ricciardi, London-Turnhout, 2018, vol. II, pp. 80-96; S. Panayotova, *Painting Materials and Techniques in Western Illuminated Manuscripts, c.600–c.1600*, in *The Art & Science of Illuminated Manuscripts: A Handbook*, a cura di S. Panayotova, London-Turnhout, 2020, pp. 127-170, in part. pp. 128-133; N.K. Turner, *Surface Effect and Substance: Precious Metals in Illuminated Manuscripts*, in *Illuminating Metalwork: Metal, Object, and Image in Medieval Manuscripts*, a cura di J.S. Ackley, S.L. Wearing, Berlin, 2022, pp. 51-110. Sulla realtà materiale dei manoscritti purpurei: C. Porter, *Purple Manuscripts: Recipes, Evidence, Experiments*, in Sebastiani, Cavalli,

- Codex*, cit., pp. 61-65; M. Aceto, E. Calà, A. Agostino, *Dal mito alla diagnostica: evidenze analitiche sui codici purpurei*, in «Rivista di Storia della Miniatura», 25, 2021, p. 224. Sulle ragioni religiose interne al Cristianesimo che portarono alla connotazione estetica della scrittura e del libro nel suo complesso, nel passaggio tra tarda antichità e alto Medioevo, restano tuttora illuminanti le riflessioni di Armando Petrucci (*La concezione cristiana del libro fra VI e VII secolo*, in «Studi medievali», s. III, XIV, 1973, pp. 961-984, ora in *Libri e lettori nel Medioevo. Guida storica e critica*, a cura di G. Cavallo, Roma-Bari, 2003, pp. 3-26, in part. pp. 5-8, 16-17) e Guglielmo Cavallo (*Testo e immagine: una frontiera ambigua*, in *Testo e immagine nell'alto medioevo*, cit., pp. 31-62, in part. pp. 55-57).
- 10 Garzya Romano, *Introduzione*, cit., pp. XXI-XXXIII; Tosatti, *Trattati medievali*, cit., pp. 41-43.
- 11 Eraclio, *I colori*, cit., p. 3 (I, 1-4).
- 12 *Ibidem* (I, 5).
- 13 Se ne parla rispettivamente ai capitoli terzo, *De sculptura vitri (ivi, p. 5 [I, 37-47])*, e ottavo, *De petula auri, quomodo in ebore mittatur (ivi, p. 8 [I, 107-112])*.
- 14 *Ivi*, p. 3 (I, 6-12).
- 15 *Ivi*, pp. 3-4 (I, 13-25).
- 16 *Ivi*, p. 7 (I, 83-93).
- 17 *Ivi*, p. 8 (I, 118-121); C. Garzya Romano, *Commentario*, in Eraclio, *I colori*, cit., pp. 67-136, in part. pp. 73-74 nota 1.
- 18 *Ivi*, p. 12 (II, 174-180, in part. 179). Inoltre, nel settimo capitolo del primo libro (*De edera et lacca*) Eraclio presenta il rosso d'edera come un colore prediletto sia dal «pictor» che dallo «scriptor» (*ivi*, p. 7 [I, 94-106, in part. 104]).
- 19 Garzya Romano, *Introduzione*, cit., p. XXVIII.
- 20 Per una descrizione del manoscritto (con bibliografia precedente): <<https://archivesetmanuscrpts.bnf.fr/ark:/12148/cc130152>> (ultimo accesso 6 settembre 2022), per la copia digitale: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60000317>> (ultimo accesso 6 settembre 2022).
- 21 Garzya Romano, *Introduzione*, cit., pp. LI-LV. La diversa origine del terzo libro rispetto ai primi due in versi fu riconosciuta già da Mary Ph. Merryfield (*Original Treatises, Dating from the XIIIth to XVIIIth Centuries on the Arts of Painting [...]*, London, 1849, pp. 166-180).
- 22 Eraclio, *I colori*, cit., pp. 24-25 (III, 41-42). Non è certo che il testo faccia già riferimento all'applicazione dell'oro in foglia, risultando così forse la più antica attestazione scritta di questa pratica nella decorazione libraria, coerentemente con le testimonianze materiali del graduale passaggio dall'oro granulare o oro in conchiglia alla foglia d'oro nel corso del XII secolo. Garzya Romano, *Commentario*, cit., pp. 115-116 nota 1; Turner, *Reflecting a Heavenly Light*, cit., pp. 81-83; Panayotova, *Painting Materials*, cit., p. 132. L'utilizzo della foglia d'oro nella pittura su pergamena è esplicitamente descritto nei ricettari a partire dal Duecento (G. Caprotti, *Il 'Liber de coloribus qui ponuntur in carta'*, in «Studi di Memofonte», 16, 2016, pp. 196-231, in part. pp. 206, 221-222, <<https://www.memofonte.it/studi-di-memofonte/numero-16-2016/>>, ultimo accesso 6 settembre 2022; P. Travaglio, *Il 'Liber colorum secundum magistrum Bernardum: un trattato duecentesco di miniatura*, in «Studi di Memofonte», 16, 2016, pp. 149-195, in part. pp. 156-157, 168-169 <<https://www.memofonte.it/studi-di-memofonte/numero-16-2016/>>, ultimo accesso 6 settembre 2022) fino ad arrivare alla menzione dell'incisione e della granitura («aurum sic positum

- lineare aut granetare») nel cosiddetto *De arte illuminandi* (su cui *infra*) in epoca tardogotica (C. Pasqualetti, *Il Libellus ad faciendum colores dell'Archivio di Stato dell'Aquila. Origine, contesto e restituzione del "De arte illuminandi"*, Firenze, 2011, pp. LXVIII-LXIX, 118-121 [par. XIV]). Per le tecniche di lavorazione dell'oro nella pittura su tavola descritte nel coevo *Libro dell'arte* di Cennino Cennini rimando all'articolo di Emanuele Zappasodi in questo numero di «Predella».
- 23 Il testo di questi capitoli appartiene al genere delle tavole di mescolanza, piuttosto diffuso dal XII secolo in avanti. Baroni, *Pergamene*, cit., pp. 19-21; Baroni, Travaglio, *Considerazioni*, cit., pp. 72-73; S. Baroni, P. Travaglio, *Mnemotecnica e aspetti di oralità nei ricettari di tecniche dell'arte e dell'artigianato*, in «Studi di Memofonte», 16, 2016, pp. 114-129, in part. pp. 121-122, <<https://www.memofonte.it/studi-di-memofonte/numero-16-2016/>> (ultimo accesso 6 settembre 2022).
  - 24 Garzya Romano, *Commentario*, cit., p. 131 nota 2, p. 132 nota 5.
  - 25 Tosatti, *Trattati medievali*, cit., pp. 52, 57-58. Un'utile rappresentazione grafica esemplificativa è offerta da Rinaldi, *Per una filologia*, cit., p. 9 fig. 1. Se nelle origini antiche del sistema ternario vi era un'intenzione mimetica della terza dimensione (*ivi*, pp. 8-10), nella sua ripresa in epoca medievale doveva piuttosto prevalere una ricerca di diversificazione cromatica, come pare trasparire dall'espressione «pictura sit variata» nelle righe finali che introducono a un'esposizione delle tinte di colori purtroppo perduta nel *De clarea* (S. Baroni, *'De clarea'*, in «Studi di Memofonte», 16, 2016, pp. 295-315, in part. p. 308, <<https://www.memofonte.it/studi-di-memofonte/numero-16-2016/>>, ultimo accesso 6 settembre 2022), frammento di un più ampio trattato di decorazione libraria verosimilmente databile agli inizi del XII secolo (*infra*, nota 56).
  - 26 H. Roosen-Runge, *Farbgebung und Technik frühmittelalterlicher Buchmalerei. Studien zu den Traktaten "Mappae Clavicula" und "Heraclius"*, München, 1967. Per un resoconto più aggiornato ed esteso anche ad altre epoche e aree geografiche, che però purtroppo non prende in considerazione la trattatistica tecnica: Panayotova, *Painting Materials*, cit., pp. 151-157.
  - 27 Per una descrizione del manoscritto (con bibliografia precedente): <[http://searcharchives.bl.uk/IAMS\\_VU2:LSCOP\\_BL:IAMS032-002016414](http://searcharchives.bl.uk/IAMS_VU2:LSCOP_BL:IAMS032-002016414)> (ultimo accesso 6 settembre 2022). Per la riproduzione digitale: <[https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add\\_ms\\_49598\\_fs001r](https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_49598_fs001r)> (ultimo accesso 6 settembre 2022).
  - 28 Ad esempio: «Carminium incide de bruno, de rubeo minio undabis. [...] Album minii purum incide, et undabis simul de azuro.» («Ombreggia il carminio col bruno, sfumerai col minio rosso. [...] Ombreggerai il bianco puro col minio, e sfumerai allo stesso tempo con l'azzurro.»).
  - 29 A. Daneu Lattanzi, *"Linea di Apelle" e altre eredità trasmesse dalla tecnica pittorica ellenistica all'arte bizantina e occidentale medievale*, Palermo, 1979, pp. 31-32, 50-51.
  - 30 Roosen-Runge, *Farbgebung*, cit., vol. I, p. 126, vol. II, pp. 105-106. Su questa celebre monumentale *Bibbia* in quattro volumi (originariamente due), decorata da un gruppo di artisti operanti con stili differenziati in un arco di tempo tra il 1160 e il 1190 circa: N.J. Morgan, *Winchester Bible*, in *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*, a cura di C.P. Hourihane, New York, 2012, pp. 393-395 (con bibliografia precedente); C. Norton, *Henry of Blois, St Hugh and Henry II: The Winchester Bible Reconsidered*, in *Romanesque Patrons and Processes: Design and Instrumentality in the Art and Architecture of Romanesque Europe*, atti del convegno, Barcellona 2014, a cura di J. Camps, M. Castiñeiras, J. McNeill, R. Plant, London-New York, 2018, pp. 117-141.

- 31 D.V. Thompson, *Artificial Vermillion in the Middle Ages*, in «Technical Studies», 2, 1933, pp. 62-70, in part. p. 66 nota 14; C.S. Smith, J.G. Hawthorne, *Mappae Clavicula: A Little Key to the World of Medieval Techniques*, numero speciale di «Transactions of the American Philosophical Society», n.s., 64(4), 1974, p. 26 nota 2. Per una scheda bibliografica del codice: <[https://cmog.primo.exlibrisgroup.com/permalink/01CORNING\\_INST/ba9jt9/alma99727203504126](https://cmog.primo.exlibrisgroup.com/permalink/01CORNING_INST/ba9jt9/alma99727203504126)> (ultimo accesso 6 settembre 2022); per la copia digitale: <<https://www.cmog.org/sites/default/files/collections/94/946E7433-EFA9-4660-827A-F76BADE33C2F.pdf>> (ultimo accesso 6 settembre 2022).
- 32 Tosatti, *Trattati medievali*, cit., pp. 49-59; Baroni, *Pergamene*, cit., p. 20; Frison, Brun, *Compositiones*, cit., nota 14.
- 33 «Colores in pergamento spissi et clari: hii sunt.» (c. 2v).
- 34 «Si vis bene scire naturas colorum et mixtiones eorum, ut hii sunt spissi et clari, diligenter autem intentum appone.» (Eraclio, *I colori*, cit., p. 29 [III, 58]).
- 35 Smith, Hawthorne, *Mappae*, cit., p. 27 nota 6. Sul valore centrale della lucentezza nella percezione medievale dei colori è tornata di recente a richiamare la giusta attenzione Stella Panayotova (*Painting Techniques*, cit., pp. 165-166).
- 36 G.E. Lessing, *Vom Alter der Oelmalerey aus dem Theophilus Presbyter*, Braunschweig, 1774. Della vasta bibliografia in merito mi limito a rimandare ai più recenti: S.B. Tosatti, *Teofilo*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, 2000, pp. 129-131, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/teofilo\\_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/teofilo_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/)> (ultimo accesso 6 settembre 2022), con bibliografia precedente; M. Collareta, *Teofilo, «qui et Rugerus»: artista e teorico dell'arte*, in *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, a cura di E. Castelnuovo, Roma-Bari, 2004, pp. 50-55; Tosatti, *Trattati medievali*, cit., pp. 61-96; *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst: Die ‚Schedula diversarum artium‘*, a cura di A. Speer, Berlin, 2014; H.C. Gearhart, *Theophilus and the Theory and Practice of Medieval Art*, University Park (PA), 2017. Per il testo è utile consultare il portale *Schedula* all'indirizzo: <https://schedula.uni-koeln.de> (ultimo accesso 6 settembre 2022).
- 37 Theophilus, *De Diuersis Artibus/The Various Arts*, a cura di C.R. Dodwell, London, 1961, p. 1.
- 38 Una descrizione (con bibliografia precedente) e la riproduzione digitale del microfilm del manoscritto, uno dei più antichi a tramandare l'opera, databile nella prima metà del XII secolo, sono disponibili sul portale *Schedula* (<https://schedula.uni-koeln.de>, ultimo accesso 6 settembre 2022).
- 39 Fu già Albert Ilg (in Theophilus Presbyter, *Schedula Diversarum Artium*, a cura di A. Ilg, Wien, 1874, p. XLIII) a proporre l'identificazione con il monaco Ruggero dell'abbazia di Helmarshausen, menzionato dal vescovo di Paderborn, Enrico di Werl, come autore di uno «scrinium» dedicato ai santi Chilario e Liborio, in un documento del 15 agosto 1100, ma probabilmente trascritto circa un secolo più tardi. Lo «scrinium» è stato identificato con un altare portatile conservato nel tesoro della cattedrale di Paderborn. Sull'autografia del trattato di Teofilo, tuttora controversa, così come anche la sua datazione, da alcuni anticipata all'XI secolo, almeno: C.R. Dodwell, *Introduction*, in Theophilus, *De diuersis artibus*, cit., pp. IX-LXXVI, in part. pp. XXXIII-XLIV; E. Freise, *Zur Person des Theophilus und seiner monastischen Umwelt*, in *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, catalogo della mostra, Colonia 1985, a cura di A. Legner, Köln, 1985, pp. 357-362; Collareta, *Teofilo*, cit.; Tosatti, *Trattati*, cit., pp. 78-84; M. Clarke, *Reworking Theophilus: Adaptation and Use in Workshop Texts*, in Speer, *Zwischen Kunsthandwerk*, cit., pp. 72-89, in part. pp. 73-75; I. Dines, *The Theophilus Manuscript Tradition Reconsidered in the Light of New Manuscript Discoveries*, in Speer, *Zwischen Kunsthandwerk*,

- cit., pp. 3-10, in part. pp. 7-9; S. Kroustallis, *Theophilus Matters: The Thorny Question of the 'Schedula diversarum artium' Authorship*, in Speer, *Zwischen Kunsthandwerk*, cit., pp. 52-71; A. Speer, *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst. Die 'Schedula diversarum artium' als „Handbuch“ mittelalterlicher Kunst?*, in Speer, *Zwischen Kunsthandwerk*, cit., pp. XI-XXXIII, in part. pp. XVI-XXII; Gearhart, *Theophilus*, cit., pp. 5, 7, 93-99.
- 40 Ivi, pp. 16-41. Sull'eccezionalità del dotto contenuto teorico dei prologhi di Teofilo come premessa a una raccolta medievale di prescrizioni sulle tecniche artistiche: Kroustallis, *Theophilus*, cit., pp. 58-59.
- 41 Speer, *Zwischen Kunsthandwerk*, cit., pp. XXV-XXX; Gearhart, *Theophilus*, cit., pp. 67-88, 129-139.
- 42 J.J.G. Alexander, *Medieval Illuminators and Their Methods of Work*, New Haven-London, 1992, pp. 9-20; E. Castelnovo, *Introduzione. «Artifex bonus»: il mondo dell'artista medievale*, in Castelnovo, *Artifex bonus*, cit., pp. V-XXXV, in part. pp. XV-XVI.
- 43 Gearhart, *Theophilus*, cit., pp. 54-60.
- 44 Theophilus, *De diuersis artibus*, cit., p. 29 (I, xxx).
- 45 Ivi, pp. 25-35 (I, xxviii-xxxviii).
- 46 Ivi, p. 25 (I, xxviii). La materia è trattata nei capitoli dal XXVIII al XXXI (*De molendo avro in libris et de fvndendo molendino, Qvomodo aurum et argentvm in libris ponatur, Qvomodo decoretur pictvra librorum stagno et croco; De omni genere glvtinis in pittura avri*; ivi, pp. 25-29 [I, xxviii-xxxii]).
- 47 Turner, *Reflecting a Heavenly Light*, cit., pp. 82-83; Panayotova, *Painting Materials*, cit., pp. 131-132.
- 48 Theophilus, *De diuersis artibus*, cit., p. 30 (I, xxxii).
- 49 *Ibidem*.
- 50 Ivi, pp. 5-13 (I, i-xv). Un'attenta disamina delle procedure operative descritte è offerta in: R. Fuchs, *Die technischen Rezepte zum Malen bei Theophilus: umsetzbare Anweisungen oder enzyklopädische Wissensammlung eines Kopisten*, in Speer, *Zwischen Kunsthandwerk*, cit., pp. 123-144.
- 51 D. Oltrogge, *Die Malerei in kunsttechnologischen Quellen des frühen und hohen Mittelalters*, in Speer, *Zwischen Kunsthandwerk*, cit., pp. 93-122, in part. pp. 115-117. Il termine «umbra» col medesimo significato compare anche nell'introduzione alle triadi cromatiche con cui si conclude, interrompendosi, il *De clarea* (Baroni, *'De clarea'*, cit., p. 308).
- 52 Tosatti, *Trattati medievali*, cit., p. 74. Inoltre, secondo i modi bizantini, Teofilo prevede una terra verde di base per gli incarnati pallidi (Theophilus, *De diuersis artibus*, cit., p. 5 [I, i]). Sulla realizzazione degli incarnati nella miniatura medievale: Panayotova, *Painting Materials*, cit., pp. 150, 153-157. Significativamente, nella rapida presentazione delle tecniche di cui esporrà nella sua opera che inserisce nel proemio al primo libro Teofilo associa i colori e le loro mescolanze con la Grecia (Theophilus, *De diuersis artibus*, cit., p. 4). Nel testimone duecentesco dei soli primi trenta capitoli del primo libro conservato a Londra (London, British Library, Egerton MS 840 A, cc. 6r-16v), l'opera è definita «Tractatus Lumbardicus, qualiter comparantur colores ad dipingendum» (c. 6r), forse alludendo alla *Longobardia Minor*, il Ducato di Benevento, dove notoriamente mosaicisti greci erano stati chiamati dall'abate Desiderio (1058-1086) a decorare la chiesa abbaziale di Montecassino (Tosatti, *Trattati medievali*, cit., pp. 64-65, 70, 78-79). La descrizione del manoscritto (con bibliografia

precedente) e la copia digitale del microfilm sono disponibili sul portale *Schedula* (<https://schedula.uni-koeln.de>, ultimo accesso 6 settembre 2022).

- 53 Gearhart, *Theophilus*, cit., p. 55, che giustamente sottolinea la ricerca di crescente complessità sottesa nella procedura descritta da Teofilo. Un altro codice ad essere stato richiamato è il più tardo *Salterio di Enrico il Leone* (London, British Library, Lansdowne MS 381/1), allestito presso l'abbazia di Helmarshausen tra 1168 e il 1189 (Dodwell, *Introduction*, cit., p. XXIX). Per una descrizione (con bibliografia precedente): [http://searcharchives.bl.uk/IAMS\\_VU2:LSCOP\\_BL:IAMS041-002074902](http://searcharchives.bl.uk/IAMS_VU2:LSCOP_BL:IAMS041-002074902) (ultimo accesso 6 settembre 2022). Per la copia digitale: [https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=lansdowne\\_ms\\_381!1\\_fs001r](https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=lansdowne_ms_381!1_fs001r) (ultimo accesso 6 settembre 2022). Altri esempi sono stati individuati nell'ambito della decorazione libraria tra Colonia e la Sassonia nel XII secolo (Fuchs, *Die technischen Rezepte*, cit., pp. 131-132; M.E. Müller, *Das erste Buch der ‚Schedula diversarum artium‘: Distanz zwischen Text und buchmalerischer Wirklichkeit*, in Speer, *Zwischen Kunsthandwerk*, cit., pp. 225-243, in part. pp. 231-233). Minori affinità si riscontrano con la miniatura ottoniana (H. Roosen-Runge, *Die Farben- und Malrezepte des I. Buches der Schedula Diversarum Artium des Theophilus Presbyter und die Buchmalerei des frühen Mittelalters*, in *Actes du XVIIIe Congrès international d'histoire de l'art*, atti del convegno, Amsterdam 1952, La Haye, 1955, pp. 221-228; Fuchs, *Die technischen Rezepte*, cit., pp. 129-131; Müller, *Das erste Buch*, cit., pp. 230-231).
- 54 Questa imponente *Bibbia* in due volumi fu realizzata nel monastero benedettino di San Remaclo a Stavelot dal 1094 al 1097. Per una descrizione (con bibliografia precedente): [http://searcharchives.bl.uk/IAMS\\_VU2:LSCOP\\_BL:IAMS032-002019431](http://searcharchives.bl.uk/IAMS_VU2:LSCOP_BL:IAMS032-002019431) (ultimo accesso 6 settembre 2022). Per la riproduzione digitale: [https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add\\_ms\\_28106\\_f001r](https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_28106_f001r) e [https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add\\_ms\\_28107\\_fs001ar](https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_28107_fs001ar) (ultimo accesso 6 settembre 2022).
- 55 Freise, *Zur Person*, cit., p. 360.
- 56 D.V. Thompson Jr., G.H. Hamilton, in *An Anonymous Fourteenth-Century Treatise, De arte illuminandi: The Technique of Manuscript Illumination*, a cura di D.V. Thompson Jr., G.H. Hamilton, New Haven-London, 1933, pp. I-XIV, in part. pp. XI-XII; Pasqualetti, *Il Libellus*, cit., pp. LXXII-LXXIII. Meno ambiziosi brevi trattati sui colori destinati precipuamente alla decorazione libraria compaiono già a partire dal XIII secolo (Caprotti, *Il 'Liber de coloribus qui ponuntur in carta'*, cit.; P. Travaglio, *Il 'Liber colorum secundum magistrum Bernardum': un trattato duecentesco di miniatura*, in «Studi di Memofonte», 16, 2016, <<https://www.memofonte.it/studi-di-memofonte/numero-16-2016/>>, pp. 149-195, ultimo accesso 6 settembre 2022), mentre il ben noto *De clarea*, forse risalente ai primi del XII secolo, appare piuttosto come un trattato di rubricatura, dedicato cioè all'*officium stili*, cui doveva però seguire una parte dedicata alle mescolanze dei colori secondo il sistema ternario, di cui purtroppo resta solamente l'inizio (Baroni, *De clarea*, cit.).
- 57 C. Pasqualetti, *Un nuovo testimone per l'edizione critica del De arte illuminandi*, in Flores d'Arcais, Crivello, *Come nasce un manoscritto*, cit., pp. 189-196; ead., *Il Libellus*, cit., pp. XXIX-XXXVI, XLVIII-LIII, CX-CXIII. Il trattato era precedentemente noto, al più tardi dal 1856, col titolo attribuito di *De arte illuminandi*, nella redazione alle cc. 10r-18v del manoscritto segnato XII.E.27 della Biblioteca Nazionale di Napoli. Fu pubblicato per la prima volta nel 1877 con una datazione al XIV secolo (D. Salazaro, *L'arte della miniatura nel secolo XIV. Codice della Biblioteca Nazionale di Napoli messo a stampa*, Napoli, 1877), più tardi precisata allo scadere del Trecento per le affinità col *Libro dell'arte* di Cennino Cennini (Thompson Jr., Hamilton, in *An Anonymous Fourteenth-Century Treatise*, cit., p. VIII). Per la vicenda critica dell'opera: Pasqualetti, *Il Libellus*, cit., pp. XXI-XXVIII.

- 58 *Ivi*, p. 58. Sul proemio: *ivi*, pp. XLVIII-LIII.
- 59 *Il Libro dell'arte di Cennino Cennini*, a cura di V. Ricotta, Milano, 2019, pp. 155-156 (capp. IV-V); Pasqualetti, *Il Libellus*, cit., p. LXXI, dove però mi sembra eccessiva la considerazione della marginalità del disegno nel *Libellus* come indice di una concezione dell'*ars illuminature* come attività che non lo richiedeva tra le competenze necessarie in quanto essenzialmente opera di «calligrafo e di coloritore». Del resto, la notazione «quando lictere sive folia aut ymagine in carta fuerint designate» (*ivi*, p. 116 [par. XIV]) non è molto diversa dal «cum petraxeris imagines uel litteras in libris» di Teofilo (Theophilus, *De diuersis artibus*, cit., p. 25 [I xxviii]) o il «prima se vuoi miniare conviene che con piombino disegni figure, fogliami, lettere, o quello che ttu vuoi in carta cioè i libris» di Cennino (*Il Libro dell'arte di Cennino Cennini*, cit., p. 243 [cap. CLVII]), tutte riferite alla fase di delineazione delle figure e delle lettere sulla pergamena, preliminarmente all'applicazione dell'oro. Sul celeberrimo trattato composto dal pittore di Colle Val d'Elsa Cennino di Andrea Cennini, verosimilmente durante la permanenza nella Padova di Francesco Novello da Carrara all'incirca tra il 1396 e il 1406, è intervenuta ampiamente Veronica Ricotta nelle pagine introduttive alla sua recente edizione critica dell'opera (*ivi*, pp. 21-149), con opportuna menzione della vasta bibliografia relativa. Rimando inoltre all'articolo di Emanuele Zappasodi in questo numero di «Predella».
- 60 *Il Libro dell'arte di Cennino Cennini*, cit., p. 116 (par. XIV).
- 61 *Ivi*, pp. 136-147 (parr. XX-XXIII).
- 62 *Ivi*, p. 148 (par. XXIV).
- 63 *Ivi*, p. 150 (par. XXV). Una distinzione tra miniatura di penna e di pennello è testimoniata dalla comparsa di trattati di rubricatura e di miniatura *stricto sensu* fin dal XIII secolo, col probabile precedente del *De clarea* (Baroni, Travaglio, *Considerazioni*, cit., pp. 68-70; Baroni, *'De clarea'*, cit.). Sul tema, da ultimo: S. Nicolini, *Il gusto della miniatura in Italia. Un percorso tra letteratura artistica e altre fonti (secc. XIV-XVIII)*, Roma, 2021, pp. 17-22.
- 64 Pasqualetti, *Il Libellus*, cit., pp. 158-163 (par. XXIX).
- 65 *Ivi*, p. 159 nota 1.
- 66 «Item omnes colores misti cum cerusa possunt et debent umbrari in fine cum puro colore non mixto cum albo» (*ivi*, pp. 162 e 163 nota 9). Una continuità con la lumeggiatura prevista dal sistema ternario è percepibile nel paragrafo XXVI (*Ad temperandum cerusam causa proflandi folia et alia opera pinzelli*), dove è descritta la pratica di *profilare* con filettature chiare le campiture di base e i fogliami ornamentali adoperando la biacca preferibilmente mescolata col colore di base, «ita quod vix appareat mutare colorem» (*ivi*, pp. 152 e 153 nota 1). *Profilare* sembra però avere più generalmente il significato di «tracciare i contorni», come appare nel paragrafo XXX a proposito degli incarnati: «et fac profilaturas in locis debitis cum rubeo et nigro [...]» (*ivi*, pp. LXXIV, 166).
- 67 *Ivi*, pp. LXXVII-LXXVIII, 162 e 163 nota 12.
- 68 *Ivi*, pp. 108-111 (par. XII). Sulla lacca di verzino, o rosetta («rosecta»), che il *Libellus* presenta in una versione coprente per campire, la «rosecta corporea» (*ivi*, pp. 102-107 [par. XI]), e in una appunto liquida e trasparente per ombreggiare: *ivi*, pp. 235-236 (con bibliografia precedente).
- 69 *Ivi*, p. 162.
- 70 *Ivi*, pp. LXXV-LXXVI, 232-233 (con bibliografia precedente).



- 71 V. Gheroldi, *“Relucente come specchio”. Ricette e preferenze nell’Emilia del Quattrocento, in Il tempo di Nicolò III. Gli affreschi del Castello di Vignola e la pittura tardogotica nei domini estensi*, catalogo della mostra, Vignola 1988, Modena, 1988, pp. 104-119; *id.*, *Ricette*, cit., pp. 64-80; *id.*, *Dalle ricette alle preferenze. Esibizioni della lacca in Emilia nella prima metà del Quattrocento*, in «Arte a Bologna», 1997, pp. 9-25.
- 72 *Id.*, *“Relucente come specchio”*, cit., p. 117
- 73 Il codice fu scritto a Brescia per Pandolfo III Malatesta da Donnino di Borgo San Donnino tra il 1415 e il 1417. L’autore della decorazione è stato intelligentemente accostato da Simonetta Nicolini: G. Mariani Canova, P. Meldini, S. Nicolini, *I codici miniati della Gambalunghiana di Rimini*, Milano, 1988, pp. 115-122 (con bibliografia precedente); *ead.*, *Titolo?*, in *Il tempo di Nicolò III*, cit., pp. 159-161; *ead.*, in *Il potere, le arti, la guerra: lo splendore dei Malatesta*, catalogo della mostra, Rimini 2001, a cura di A. Donati, Milano, 2001, pp. 302-303; *ead.*, *Maestro del De civitate Dei di Rimini*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano, 2004, pp. 505-507 (con bibliografia precedente), su suggerimento di Massimo Ferretti, ai di poco più tardi affreschi nella cappella di Santa Caterina nella Sagra di Carpi, pur entro una cultura connotata da più complessi rimandi all’orizzonte tardogotico padano, un rapporto che sembra tornare soprattutto con i dipinti dell’ordine inferiore, più decisamente aggiornati sui fatti bolognesi di Giovanni da Modena (D. Benati, *Pittura tardogotica nei domini estensi*, in *Il tempo di Nicolò III*, cit., pp. 43-59, in part. pp. 55-56), come parevano sottintendere anche le didascalie ad alcune riproduzioni dal codice con l’attribuzione al Secondo Maestro della Sagra di Carpi nel citato saggio di Gheroldi (*“Relucente come specchio”*, cit., *passim*). Rimando inoltre a: M. Medica, *Giovanni da Modena e la miniatura a Bologna nell’età del Grande scisma*, in *Giovanni da Modena, un pittore all’ombra di San Petronio*, catalogo della mostra, Bologna 2014-2015, a cura di D. Benati, M. Medica, Cinisello Balsamo (Milano), 2014, pp. 45-67, in part. pp. 57-58. Per altri esempi sull’utilizzo di coloranti organici ai fini di un’ombreggiatura più graduale delle vesti nella decorazione libraria europea dalla seconda metà del XIII secolo in poi: Panayotova, *Painting Materials*, cit., pp. 157-158, oltre che gli importanti contributi sulla miniatura tardogotica parigina segnalati da Pasqualetti (*Il Libellus*, cit., p. LXI nota 2). Da ultimo, rimando alle analoghe osservazioni sulla miniatura bolognese tra la seconda metà del Duecento e la fine del Trecento, in particolare sul Maestro della Bibbia di Gerona, Nicolò di Giacomo e Giovanni di fra’ Silvestro, offerte da Nancy K. Turner (*Bringing Honor to That Art Called Illumination: Bolognese Manuscript Painting Techniques, ca. 1250–1400*, in *Medieval Bologna. Art for a University City*, catalogo della mostra, Nashville 2021-2022, a cura di T. Kennedy, Nashville, 2021, pp. 27-39, in part. pp. 36-38), che non sembra però stranamente essere al corrente dei fondamentali studi di Pasqualetti sul *Libellus*, tanto da azzardare un’ipotesi di origine bolognese per il trattato (*ivi*, p. 39 nota 47).
- 74 Pasqualetti, *Il Libellus*, cit., pp. 168-169 (par. XXXI). Sull’apprezzamento per una lucentezza diversificata della superficie dipinta implicato da questo brano rimando alle acute osservazioni di Gheroldi (*“Relucente come specchio”*, cit., pp. 114-115; *id.*, *Ricette*, cit., pp. 77-80; *id.*, *Tradizioni tecniche e innovazioni. Casi di pittura murale bresciana del Quattrocento*, in *La pittura e la miniatura del Quattrocento a Brescia*, atti della giornata di studi, Brescia 1999, a cura di M. Rossi, Milano, 2001, pp. 15-33, in part. p. 24).
- 75 Theophilus, *De diuersis artibus*, cit., p. 19 (l, xx).
- 76 Pasqualetti, *Il Libellus*, cit., pp. 164-167 (par. XXX).
- 77 *Ivi*, pp. LXXIX-LXXX, 167 nota 9.

- 78 *Il Libro dell'arte di Cennino Cennini*, cit., pp. 190-194, 236-237 (capp. LXVII, CXLVII).
- 79 Gheroldi, *"Relucente come specchio"*, cit., pp. 113-117; *id.*, *Dalle ricette*, cit., pp. 16-17, 20; Pasqualetti, *Il Libellus*, cit., pp. LXI-LXII, LXXXV-LXXXVI.
- 80 *Il Libro dell'arte di Cennino Cennini*, cit., p. 158 (cap. X).
- 81 Sulla raccolta, pubblicata per la prima volta da Mary Merrifield (*Original Treatises*, cit., pp. 18-321), comprendente anche una copia incompleta dei più antichi trattati di Eraclio, Pietro di Saint-Omer (*De coloribus faciendis*) e Teofilo, oltre che una serie di ricette recuperate tra l'Italia settentrionale e Parigi da Giovanni Alcherio, agente della fabbrica del duomo di Milano, tra il 1382 e il 1411: Tosatti, *Trattati medievali*, cit., pp. 129-143.
- 82 Merryfield, *Original Treatises*, cit., p. 285 (n. 300).
- 83 *Ivi*, p. 57 (n. 20).
- 84 Gheroldi, *"Relucente come specchio"*, cit., pp. 116-117; *id.*, *Dalle ricette*, cit., pp. 12-13; Pasqualetti, *Il Libellus*, cit., pp. LXII, LXXXV-LXXXVI.

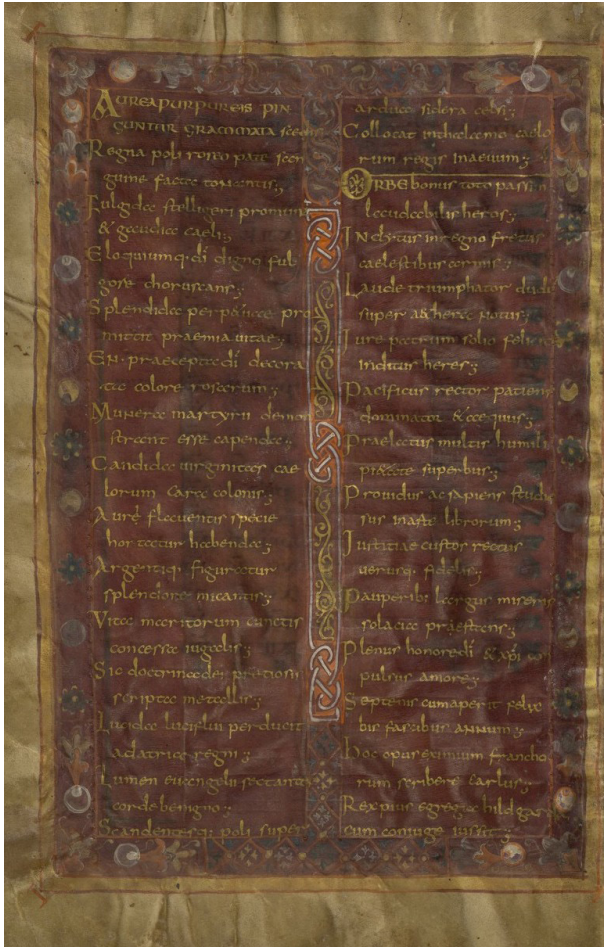


Fig. 1: *Evangelistario di Godescalco*, Worms (?), ca. 781-783.  
Paris, Bibliothèque nationale de France, NAL 1203, c. 126v.  
Foto: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

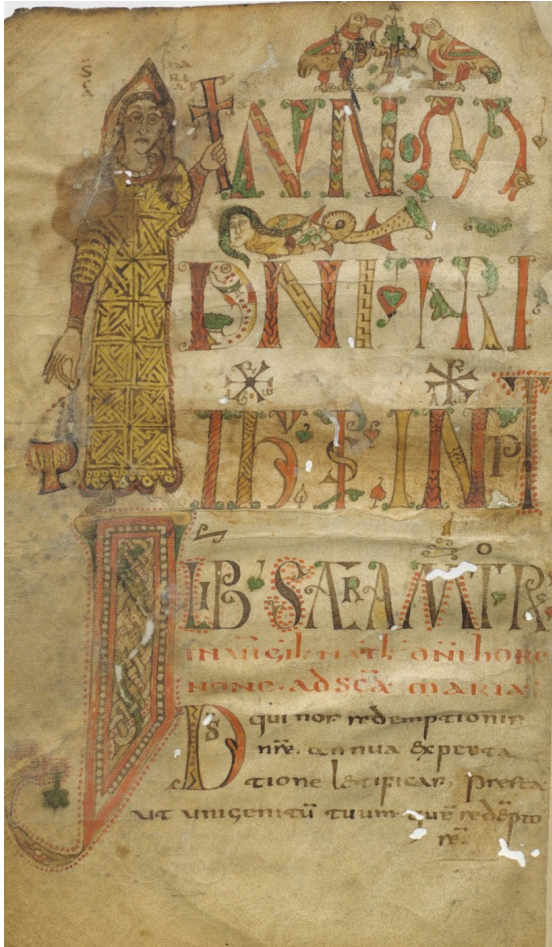


Fig. 2: *Sacramentario di Gellone*, Meaux (?), ca. 780-800.  
Paris, Bibliothèque nationale de France, Latin 12048, c. 1v.  
Foto: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



Fig. 3: *Ingresso a Gerusalemme*, part., in *Benedizionale di Æthelwold*, Winchester, ca. 963-984. London, British Library, Add MS 49598, c. 45v.



Fig. 4: Maestro delle Figure Saltellanti, "Chiamata di Geremia" in iniziale U (Uerba Ieremie), part. in *Bibbia di Winchester* (vol. II), ca. 1160. Winchester, Cathedral Library s.n., c. 148r.



Fig. 5: Maestro di San Luca, "San Luca" in iniziale L (*Lucas*), part., in *Bibbia di Stavelot* (vol. II), ca. 1093-1097. London, British Library, Add MS 28107, c. 161v.



Fig. 6: Miniatore emiliano, "Natività" in iniziale D (*De civitatum*), part., in Agostino, *De civitate Dei*, ca. 1415-1417. Rimini, Biblioteca Civica Gambalunga, Sc-Ms. 2, c. 169v.