

«DE EMPLASTRO»  
Prime considerazioni  
su un inedito trattatello di pittura murale altomedievale \*

ABSTRACT – The text presented – *De emplaastro* – is a short noteworthy treatise relevant as concerning recipes on making a plaster and colours – black, white, yellow and red – intended for being used on large surfaces. This work is transmitted only by a manuscript held at the Vatican Library, ms. Reg. lat. 2079, on folio 77. This codex, that may be dated at the end of XII century, is one of the most important manuscripts in the complex textual tradition related to the *Compositiones lucenses*, that follows, in the Vatican manuscript, the work *De architectura* of Vitruvius. In this study, having shed light on the philological and linguistic problems that the text shows through the reconstruction of the original textual succession of the treatise, an analysis of the technique of making plaster and colour is carry out in order to establish parallels with some material examples already known. This study reveals that the practice of making a plaster using clay with the addition of fibres, a technique distinctly oriental, outlived in the Western through the Middle Ages, both in a literary and in a material form.

All'attenzione degli studiosi, per una serie di vicende legate ad interessi o motivi storiografici storicamente datati, è generalmente sfuggito un vasto *corpus* di opere letterarie tramandate tra l'altro da diversi manoscritti, alcuni dei quali altomedievali. Questi, nel loro insieme e con tutti i limiti di una tradizione sofferta, racchiudono una raccolta testuale estremamente

\*) Questo studio prende forma dall'analisi della raccolta di tecniche artistiche *Corpus artium*, oggetto della mia tesi di laurea, a cui rimando per ulteriori approfondimenti: G. Brun, *Il Secreta sive modi conficiendarum variarum rerum (Ms. lat. 2079) inedito della Biblioteca Apostolica Vaticana. Alle radici della tradizione delle Compositiones lucenses*, Tesi di laurea dell'Università degli Studi di Milano, a.a. 2008/2009, relatore S.B. Tosatti, correlatore P. Chiesa. È inoltre in preparazione uno studio, all'interno di un volume curato da S. Baroni e G. Pizzigoni, che approfondirà molti altri aspetti di questa raccolta che qui, per ovvi motivi, si è scelto di non trattare. Ringrazio, inoltre, il prof. G. Fiaccadori per i preziosi consigli e la disponibilità dimostrata alla pubblicazione.

importante per quello che è il travaso di cultura tecnica che avvenne tra il mondo tardo antico e il medioevo.

Le opere che costituiscono questa raccolta mostrano avere una ricezione e tradizione anche propria, nonostante prevalga il fenomeno che farà sì che questi ricettari vadano generalmente a connettersi alla trasmissione dei grandi testi della trattatistica architettonica. Questo avverrà quando, verso il V secolo d.C., si registra la progressiva espulsione dalle raccolte enciclopediche latine di saperi pratici, quali la medicina e l'architettura, considerate allora sostanzialmente di rango diverso o inferiore alle discipline di trivio e quadrivio, come del resto codificato quasi in paradigma da Marziano Capella nella sua opera *De nuptiis Mercurii et Philologiae*.

Risulta così da collocarsi in questa ottica di trasmissione del sapere antico, la necessità di trovare nuovi canali di trasmissione al sapere artigianale, aggregando, come vedremo, questi testi alla trasmissione delle pratiche architettoniche. Una ricca serie di ricettari, non facilmente codificabili dai saperi medievali, andrà quindi ad accodarsi al *De architectura* di Vitruvio e alle sue epitomi tardo antiche, in particolare Marco Cetio Faventino e Rutilio Tauro Emiliano Palladio. Attorno a queste raccolte, che andranno a formare quasi un manuale destinato al preciso intento di decorazione e conservazione dell'edificio architettonico e anche sulla base dell'iniziale logica di aggregazione, all'originaria raccolta, nel corso del medioevo, si agganceranno anche altri testi antichi, in quanto tematicamente pertinenti e culturalmente affini. In ciò questa operazione va segnalando il favore ottenuto dalla collocazione e organizzazione concettuale inaugurata nell'altomedioevo del sapere tecnico-artistico: *in structuris et aedificiis adservanda*<sup>1</sup>.

La raccolta comprende materiale molto vario ed è pertanto denominabile convenzionalmente *Corpus artium* con l'intento di sottolineare da una parte l'eterogeneità, testuale e intellettuale, dei brani che la compongono, dall'altra il carattere unitario della principale linea di trasmissione.

I testi del *corpus* diedero certamente origine alle *Compositiones lucenses*, trasmesse nel noto manoscritto 490 della Biblioteca Capitolare di Lucca ed edite per la prima volta nel 1739 da Ludovico Antonio Muratori<sup>2</sup>. Su questo testo si concentreranno in seguito gli studi e a tutt'oggi questo rimane un punto di partenza per chi voglia cominciare ad affrontare le vicende testuali dei più antichi ricettari di tecnologia artistica<sup>3</sup>.

<sup>1</sup>) Nel manoscritto Sélestat 17, f. 214r, seguito dall'oxoniense Rawlinson D 893, f. 136v, così recita l'explicit: *Specierum et ponderum atque colorum sumpta et phisicis probamenta finiunt amen θεου Δοξιας. Compos voti factus sum qui cognoverim quae sint in structuris et aedificiis adservanda.*

<sup>2</sup>) Muratori 1739, coll. 366-392.

<sup>3</sup>) Per una ricognizione sui principali ricettari e trattati riguardanti le tecniche artistiche cfr. Tosatti 2007.

Rimanendo ai più noti testimoni del *corpus*, in ambito anglosassone, invece, gli studiosi hanno per lo più concentrato le ricerche su un codice del XII secolo conservato nello stato di New York, presso il Corning Museum of Glass (Corning Ms 1). Questi è portatore anche di un'ampia porzione del testo noto come *Mappae clavicula*, cui deve grande notorietà, e a questo manoscritto verrà dedicato il fondamentale contributo degli studiosi Cyril S. Smith e John G. Hawthorne, per molti versi ancora non superato<sup>4</sup>. Pochi altri testimoni di questa tradizione sono stati presi in considerazione della letteratura critica a noi precedente, fatta eccezione per John M. Burnam che editò il codice madrileno A 19<sup>5</sup> e per Marcellin Berthelot, che tra altri si dedicò anche allo studio del *Liber Sacerdotum*, contenuto nel manoscritto latino 6514 di provenienza sforzesca, conservato presso la Bibliothèque Nationale de France a Parigi, anch'esso parziale testimone di opere della raccolta<sup>6</sup>.

Contemporaneamente a questi ultimi studi, Rozelle P. Johnson pubblicava nel quarto decennio del Novecento una classificazione dei manoscritti portatori di testi di questa raccolta, tutt'oggi prezioso strumento che consente di rintracciare altri codici testimoni, principalmente conservati nelle biblioteche britanniche<sup>7</sup>.

Da allora gli studi si sono concentrati per lo più su quanto già individuato o editato, dimenticando sia il quadro generale della trasmissione, sia quanto di rilevante potessero fornire ancora i fondi manoscritti. In particolare, non si è posta attenzione agli evidenti disordini dei testimoni (Lucca 490) e soprattutto a separare il *Corpus artium* dall'opera *Mappae clavicula*, ad eccezione di una importante segnalazione di Robert Halleux e di uno studio di Francesca Tolaini, i quali evidenziavano l'esistenza e il parziale profilo delle due diverse tradizioni letterarie<sup>8</sup>.

Molti sono i testimoni inediti che finora ho potuto indagare. In particolare, tra i codici di maggior valore individuati come testimoni della raccolta *Corpus artium*, il Vaticano Reginese latino 2079 si impone alla nostra attenzione per molti fattori, tra cui la migliore proposizione della *consecutio* testuale<sup>9</sup>.

Il codice Vaticano Reginese latino 2079 contiene l'intero testo del *De architectura* di Vitruvio e ai fogli 74-86 un ricettario di tecniche arti-

<sup>4</sup>) Smith - Hawthorne 1974, pp. 1-128.

<sup>5</sup>) Burnam 1912, pp. 5-47.

<sup>6</sup>) Berthelot 1893, pp. 54-58. Sull'origine sforzesca del codice, indicato nel catalogo della biblioteca viscontea con numerazione 144, cfr. Pellegrin 1995, p. 104.

<sup>7</sup>) Johnson 1935, pp. 72-81; Johnson 1937, pp. 84-103.

<sup>8</sup>) Halleux - Meyvaert 1987; Halleux 1990; Tolaini 2004, pp. 195-214.

<sup>9</sup>) Il codice Vaticano Reginese latino 2079 diede inoltre origine, tra Seicento e Settecento, ad un altro manoscritto, il C. V 24 della Biblioteca degli Intronati di Siena, edita da Torresi, e da me individuato grazie a una nota come *descriptus* del codice Vaticano, da cui il senese ha copiato. Per il testo cfr. Torresi 1993, pp. 23-25 e 121-124.

stiche, indicato nei cataloghi come *Secreta, sive modi conficiendarum variarum rerum*<sup>10</sup>. Paleograficamente, presenta una scrittura con evidente base carolina ed è inoltre presumibile che provenga da un'area normanna, forse francese, ma è certo che almeno dal Cinquecento il manoscritto fosse nella Francia nord orientale, poiché attestato a Rouen<sup>11</sup>. In seguito fece parte del cospicuo gruppo di manoscritti raccolti dalla regina Cristina di Svezia, che andò poi a formare un fondo alla Biblioteca Apostolica Vaticana<sup>12</sup>. Recentemente è stato segnalato da Francesca Tolaini come migliore esempio, perché più completo e corretto, della tradizione legata al codice Lucca 490<sup>13</sup>.

Tra gli altri testimoni tutt'ora inediti da me indagati spiccano per importanza il ms Sélestat 17, del X secolo, contenente Vitruvio e Cetio Faventino, due rubriche estratte dall'opera di Palladio, la *Mappae clavicula* e il *Corpus artium*<sup>14</sup>; l'oxoniense Rawlinson D 893, del X secolo, che presenta alcune rubriche del *Corpus artium*, probabilmente connesse al ms Sélestat, forse indirettamente<sup>15</sup>; il fiorentino Palatino 951, del

<sup>10</sup>) Il manoscritto Reg. lat. 2079 è ancora poco esplorato. Tuttavia molti sono gli studi che, indagando il *De architectura* di Vitruvio, menzionano anche il codice in quanto testimone vitruviano, a partire dalla citazione del marchese Galiani nella sua edizione settecentesca al *De architectura*, in cui il manoscritto è così descritto: «[...] de' due Codici della Vaticana, que' due cioè, che fra i molti sono dagli intendenti stimati i più antichi, e più corretti di tutti gli altri; uno segnato al numero 1504, l'altro a 2079 della biblioteca Alessandrino-Vaticana». Cfr. Galiani 1758.

<sup>11</sup>) Il manoscritto fu di proprietà di Jean Brèvedent de Rouen, come testimoniato dalla nota di possesso al f. 1, scritta da mano del XV-XVI secolo, che qui riporto: *Ex libris Joannis Breudentii Rothomagaei*, forse imparentato con Jacques de Brèvedent, presidente del *presidial* di Rouen. È inoltre presente la firma di Paul Petau e una nota, di mano del XVI-XVII secolo. Cfr. Pellegrin 1978, p. 504.

<sup>12</sup>) Cfr. BAV, 1964, p. 34; Per la storia del fondo Reginense della Biblioteca Apostolica Vaticana De Nicolo - Siponta De Salvia 1990. Per approfondire la figura della regina di Svezia Cristina cfr. Von Platen 1966.

<sup>13</sup>) Tolaini 2004, pp. 195-214.

<sup>14</sup>) Per il manoscritto inedito della Bibliothèque Humaniste di Sélestat, 17 si vedano in particolare i seguenti contributi: Smith - Hawthorne 1974, pp. 4-5 e 77-93; Krinsky 1967, p. 47.

<sup>15</sup>) Una scheda codicologica è presente in Singer 1930, p. 625. Il manoscritto oxoniense è di notevole valore non soltanto perché ulteriore testimone di alcune rubriche del *Corpus artium* e di opere aggregate alla raccolta. La sua importanza è testimoniata soprattutto dalla *consecutio* di queste ricette, che ricalca fedelmente quella del secondo testimone del manoscritto Sélestat 17, cioè quella porzione di codice ai ff. 212v-214v evidentemente scritta da un'altra mano e quasi del tutto ignorata dagli studiosi o comunque relegata a mera riproposizione dei medesimi testi già presenti nel manoscritto. È ipotizzabile quindi che, data anche l'antichità dei testimoni, vi possa essere un legame, non necessariamente diretto, tra i due manoscritti. Pur non riuscendo a stabilire la precedenza di un codice sull'altro, la vicinanza tra i due testi è notevole tanto da rendere altamente plausibile l'ipotesi di circolazione di due versioni dello stesso testo: una inglobata all'interno della raccolta e l'altra con una tradizione parallela, con un raro episodio di contaminazione tra

XV secolo, che racchiude sia la *Mappae clavicula*, sia il *Corpus artium*, oltre alla *Schedula diversarum artium* di Teofilo e al *Liber de coloribus diversarum rerum*<sup>16</sup>.

Preliminare all'analisi della raccolta *Corpus artium* è peraltro la definizione di un diverso testo, la cosiddetta *Mappae clavicula*, opera di metallurgia riconducibile agli ambienti del primo alchimista storico Zosimo di Panopoli, vissuto tra III-IV secolo. La *Mappae clavicula* ha spesso, ma non sempre e non esclusivamente, viaggiato aggregata al *Corpus artium*, causando non poca confusione tra gli studiosi, che spesso hanno congiunto queste due tradizioni, che invece, ad un più approfondito studio, risultano essere ben distinte. La letteratura sull'argomento è molto vasta, ma vi sono contributi su cui è necessario soffermarsi, poiché di enorme apporto per le vicende identificative connesse al *Corpus artium*. Anzitutto è da ricordare lo studio svolto da Marcellin Berthelot che, sulla base dei manoscritti allora conosciuti, Corning 1 e Sélestat 17, ipotizza una credibile revisione del testo di *Mappae clavicula* svolta da Adalardo da Bath<sup>17</sup>. La svolta negli studi si è avuta con Robert Halleux, il quale per la prima volta definisce la *Mappae clavicula* come errata traduzione latina del titolo di un'opera attribuibile a Zosimo di Panopoli, rinunciando però ad indagare il restante materiale associato a quest'opera, cioè il *Corpus artium*<sup>18</sup>. Un altro importante contributo a proposito è il già citato studio condotto da Francesca Tolaini, la quale individua due distinti nuclei di tradizione: uno più antico, cioè *Mappae clavicula*, e un secondo, le *Compositiones*, scritto prima dell'VIII secolo e aggiunto al primo nucleo entro il X-XI secolo<sup>19</sup>. Questo secondo nucleo è denominato da Tolaini «tradizione B di *Mappae clavicula*», anche se questa definizione credo possa risultare fuorviante poiché, essendo due testi diversi e distinti, non è possibile che uno sia la versione secondaria della tradizione dell'altro. Proprio perché le *Compositiones*, ovvero una frammentata e sconnessa testimonianza del *Corpus artium*, non sono la *Mappae clavicula*. La reale estensione del testo di *Mappae clavicula* e la sua ricostruzione si devono a Sandro Baroni e Giuseppe Pizzigoni in uno studio in corso di pubblicazione, di cui ho potuto leggere le bozze<sup>20</sup>. Grazie a questo contributo, che ha definito i reali confini della *Mappae clavicula*, e al rinvenimento

i due rami, come precedentemente spiegato per il testimone Sélestat 17 in cui si trovano entrambe le versioni.

<sup>16</sup>) Per il codice fiorentino, della Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 951 cfr. Pomaro 1991, pp. 45-46. Il codice è inoltre segnalato da Johnson 1937, p. 89; Thompson 1935, p. 412.

<sup>17</sup>) Berthelot 1906, pp. 61-66.

<sup>18</sup>) Halleux - Meyaeert 1987; Halleux 1990.

<sup>19</sup>) Tolaini 2004, pp. 195-214.

<sup>20</sup>) Baroni - Pizzigoni c.s.

di nuovi testimoni è stato possibile separare le due tradizioni e mettere in luce diverse modalità di trasmissione del *Corpus artium* sia isolato, sia aggregato alla *Mappae clavicula*, sia aggregato a testi della trattatistica architettonica.

All'interno di questa raccolta, è stato possibile rintracciare blocchi di ricette riconducibili a differenti trattati autonomi e tale operazione è stata resa possibile attraverso l'utilizzo di alcuni criteri di base tra cui il rinvenimento di sezioni di testo trasmesse anche isolatamente alla tradizione del *Corpus artium*, che ha portato alla definizione, ad esempio, del *De tinctione pellis* e del trattatello *Memoria*. Le affinità tematiche in un gruppo di rubriche contigue hanno consentito di individuare il *De coloribus*, il *De tinctione vitri* e il *Tinctio omnium musivorum* (con gli stessi criteri sono stati individuati un trattato di costruzioni, il *De fabrica*, e un testo sui materiali bellici e la preparazione di miscele incendiarie per proiettili, da me denominato *Militaria*). Alcune peculiarità nella struttura sintattico grammaticale di singole isole testuali hanno portato ad identificare il trattato di crisografia su codici purpurei *Conchilium*<sup>21</sup>, nonché un lapidario, testo molto singolare poiché denuncia un'evidente destinazione artistica.

L'originaria raccolta, alle soglie della riforma carolina, appare così costituita da una serie di opere relativamente eterogenee, di fatto da me, a tutt'oggi, non completamente esplorate. Peraltro non è mai stata sottolineata, nell'indagine degli studiosi, la derivazione del più antico nucleo di questi testi da un'unica raccolta che diede origine, con modalità diverse, a tutta la trasmissione. Ciò, nonostante l'ampio studio effettuato, da diversi versanti, sia sull'insieme di questi testimoni, sia sui singoli manoscritti. Credo sia plausibile che il tutto derivi dall'opera di un raccoglitore che aggregò, collegò, e a volte uniformò, testi di provenienza diversa, sia cronologica che geografica. Per quella che è la parte iniziale della raccolta, ricalcando in parte l'ordine dei testi nel testimone Vaticano Reg. lat. 2079, il più corretto nella *consecutio* testuale, credo questa risulti così delineabile:

- *De fabrica* (Lucca, f. 211v; Vaticano, f. 74r; Sélestat, ff. 14r-14v; Corning, ff. 24v-25v).
- *Militaria* (Lucca, f. 224r; Vaticano, ff. 74r-75v; Sélestat, ff. 41r-45r; Corning, ff. 57v-62r; Palatino, ff. 17, 28).
- *De tinctione vitri* (Lucca, f. 217r; Vaticano, f. 26r; Sélestat I, f. 45v; Sélestat II, ff. 212v-213r; Corning, f. 34v; Rawlinson, f. 153v; Palatino, f. 13).
- *De coloribus* (Lucca, ff. 223v, 224v-225v; Vaticano, ff. 77r-79v; Sélestat, ff. 46r-51r; Corning, ff. 35r-41v; Palatino, f. 12, 14).

<sup>21</sup>) Brun c.s.

- Materiale vario non identificato.
- Trattato di crisografia *Conchilium* (Lucca, ff. 226r, 230r; Vaticano, ff. 80v-81r; Sélestat, ff. 19r-20v; Corning, ff. 29v-30v; Bodley, f. 27v).
- Lapidario (Lucca, ff. 227r-227v, 230r-231r; Vaticano, ff. 81r-81v; Sélestat, ff. 20v-21v, 46r; Corning, ff. 30v-31v, 35r, 46r-47r; Bodley ff. 27v-28v).
- Materiale vario non identificato.
- *Tinctio omnium musivorum* (Lucca, ff. 217r-217v; Vaticano, f. 83r; Sélestat, f. 25r; Corning, ff. 32r-32v, 49r).
- *De tinctione pellis* (Lucca, ff. 218r-219v; Vaticano, ff. 83v-84v; Sélestat, ff. 26r-28v; Corning, ff. 49v-52v; Madrid, f. 203va-203vb; Palatino, ff. 28-30).
- Materiale vario non identificato.
- *Memoria* (Lucca, ff. 220r-221r; Vaticano, ff. 85v-86v; Sélestat, ff. 28v-29v; Corning, ff. 41v-42v; Palatino, f. 16; BnF, ff. 52rb-52va; Bodley, f. 27r).
- Pesi e misure (Lucca, f. 221r; Vaticano, f. 86v; Palatino, f. 16; Sélestat, f. 212v; Rawlinson, f. 135r).

Il *Corpus artium*, almeno per la propria parte più antica, ritengo quindi prenda origine dall'opera di un raccoglitore che ha aggregato testi di provenienza diversa, sia cronologica che geografica. Alcuni di questi testi sono di certa provenienza dal mondo antico ed è evidente l'affioramento di un forte sostrato greco nella lingua utilizzata, come nella struttura sintattico grammaticale. Altri brani, che si aggrediranno solo in un secondo momento all'originaria raccolta, nel corso del medioevo e solo in alcuni testimoni, mostrano invece una forte impronta latina, collocabile tra IV e V secolo. Alcuni indizi portano a pensare che il raccoglitore possa essere vissuto in aree della penisola italiana sotto l'influsso culturale e politico di Bisanzio. Il complesso di queste ipotesi consente di spiegare sia l'ampia disponibilità di materiali da tutto il bacino mediterraneo, quali la porpora e l'allume alessandrino<sup>22</sup>, sia il bilinguismo greco latino, testimoniato nella raccolta da numerosi lemmi in lingua greca<sup>23</sup>

<sup>22</sup> La porpora, ad esempio, all'epoca del monopolio imperiale, veniva importata dal bacino Mediterraneo, principalmente dal Medio Oriente. Il suo uso per la tintura della pergamena si attesta nel III secolo ed esempi di codici purpurei sono riscontrabili non oltre il VII secolo. Con la caduta dell'impero, cessarono gran parte dei rapporti commerciali delle materie prime preziose, quali la porpora. Le aree che sopravvissero più a lungo furono quelle sotto l'influenza, culturale e politica, di Bisanzio, che poterono contare su un frequente scambio commerciale con l'Oriente. Cfr. Brun c.s. È inoltre attestata la presenza nell'Adriatico di centri di estrazione della porpora almeno da Aquileia fino a Taranto. È probabile che in queste zone sopravvisse più a lungo l'estrazione della porpora e il suo utilizzo tintorio. Cfr. Cardon 1990, p. 344.

<sup>23</sup> Il sostrato greco è evidente in una specifica terminologia di derivazione ellenistica che è riscontrabile in più episodi nella raccolta *Corpus artium*. Tra i numerosi esempi, ritengo utile citare alcuni lemmi greci utilizzati nei testi costituenti il *Corpus*: *clymatidos*, *antimilla*, *idotuthora*, *cyronon*, *elandyonos*, *roilyopxos rusticon*, *mantican*, *thimon*, *iscyra*,

e da alcuni brani traslitterati dall'alfabeto greco in quello latino<sup>24</sup>. Sarà successivamente e nell'ambito della riforma culturale carolingia, grazie alla rete di comunicazione rappresentata dai monasteri benedettini, che avviene la più ampia diffusione della raccolta originaria, e ritengo anche la connessione e associazione al testo della *Mappae clavicula*.

All'interno di questa complessa trasmissione, in cui si assiste ad un intricato intreccio di testimonianze testuali rilevabili in un ampio numero di manoscritti, che sorprendono per diffusione geografica e sopravvivenza temporale, emerge per straordinaria unicità un breve trattatello di pittura murale che precede il ben più consistente *De coloribus*<sup>25</sup>. Si tratta di un breve e probabilmente mutilo trattato sulla pittura murale, unica porzione del codice vaticano che non trova alcun riscontro con altri manoscritti, che rende le ricette di pittura murale un *unicum* testuale per i procedimenti descritti, meritevoli di attenzione. Considerazioni sul momento e il luogo di produzione del testo prevedono ancora una certa cautela. Mentre numerose sono le testimonianze di un sostrato greco nella lingua usata in altre ricette del *Corpus artium* – tra tutte il trattato di crisografia con rubriche traslitterate dall'alfabeto greco a quello latino e il lapidario, che trova un'unica ispirazione nei lapidari scientifici greci – le rubriche del testo che andrò a presentare risultano invece estranee a quella cultura, almeno nella terminologia utilizzata, facendo piuttosto pensare ad un ambiente di realizzazione latino-romano.

Il testo in questione appare relativamente breve e prevalentemente dedicato ad una tecnica di pittura murale che presuppone la formazione di un intonaco (*emplastro*) a base di argilla, calce e fibre vegetali. Su questo i pochi colori – sostanzialmente i quattro colori degli antichi rosso (*senopida*), nero (*fuscus*), giallo (*ocra*) e bianco (*calx*) – vengono apposti sfruttando progressive stesure a calce o forse anche a colla.

Unitamente a tutto ciò, l'autore del testo fornisce anche sintetiche descrizioni sulla preparazione o reperibilità dei pigmenti e indica mescolanze e procedure pittoriche per la realizzazione di vesti (*dalmatica*, *camisia*) e membra (*vultus*, *membra*, *cruas*). In particolare, è descritto l'utilizzo del nero di vite, ottenuto dai tralci bruciati o dalla feccia del vino, che perciò da Plinio è chiamato anche *tryginon* (dal gr. *trygos*, feccia

*tricoselinon*, *ageropa*, *exmilax*, *apallis*, *daucallida*, *tutumallum*, *daucia*, *eleboron*, *giroguia*, *porfyrus*, *eleacosi*, *amodys*, *pirebolo*, *gagizon*, *ogrizos*, *eritarin*, *calcitarin*, *emathitis*, *salscistis*, *aphyonitro*, *gagatis*, *prasinus*, *lazuri*, *cianus*, *ficarim*, *iarin*, *psimithis*, *calucecumenon*, *crisocollon*, *melinum*, *monoclosus*, *tamus attica*, *anticarpus*, *titimalli*, *dentalalassis*, *zigea*, *atrinia*, *pecola*, *hedrea*, *oxiporfirion*.

<sup>24</sup>) Si tratta di alcune rubriche del trattato di crisografia in cui il testo greco è stato scritto in alfabeto latino. Il testo è pubblicato in Brun c.s. Per le traslitterazioni dal greco nel testimone Lucca 490, cfr. Hedfors 1932, pp. 61 e 202-206.

<sup>25</sup>) Sulle vicende del testo *De coloribus*, cfr. Brun 2011.



di mosto), e fatto risalire alla prima età del V secolo a.C., da addizionarsi qui alla calce per ottenere il colore utile a dipingere la *camisia*<sup>26</sup>. Anche Isidoro di Siviglia (Isidoro, *Etym.* 19.17.18) cita questa tipologia di nero ottenibile sia dal vino sia dai sarmenti vecchi bruciati, questi ultimi utilissimi per ricavare un colore da applicare alle pareti. Per fare i capelli invece, allo stesso nero sarebbe da aggiungere del minio, ottenendo così una colorazione bruna<sup>27</sup>. Un altro colore rosso, la *senopida*, invece è ottenuto dalla cottura dell'*atramento*<sup>28</sup> oppure da una terra rossa. Seguono quindi gli altri colori: il giallo è ottenuto direttamente con ocre<sup>29</sup>, mentre per il bianco è da utilizzare della semplice calce. A questi colori viene a volte addizionata della polvere di *vitro claro*, presumibilmente vetro piombico, il quale utilizza come fondente ossido di piombo. Una modesta addizione di vetro trasparente alla macinazione dei pigmenti facilita infatti la resa di una omogenea granulometria e nello stesso tempo esalta la tonalità di alcuni colori<sup>30</sup>. La memoria tecnica di aggiungere vetro macinato ai pigmenti è ancora presente in Cennino Cennini, che ne consi-

<sup>26</sup>) Nella pittura murale spesso si registrano nell'uso di nero fumo o fuliggine dalla combustione rami resinosi, difficoltà di diffusione del nero in mezzo acquoso. Il nero ottenuto dalla combustione della feccia del vino, per l'elevato contenuto di sali di potassio, è invece estremamente tensioattivo, spandendosi perfettamente sulla superficie e dimostrando altresì un'elevata coprenza. Nel suo utilizzo in pittura, è consigliabile polverizzarlo a secco e solo successivamente mescolarlo ad acqua, per poi macinarlo tra due pietre. Cfr. Thompson 1956, p. 85; Colombo 1995, pp. 38-39.

<sup>27</sup>) Il minio che viene citato e utilizzato per fare i capelli, per ottenere un bruno, non può che essere, con un procedimento che avrà una sostanziale continuità nel medioevo, l'ossido di piombo rosso. Come è noto il mondo tardo romano al termine *minium* fa corrispondere il cinabro naturale, cioè solfuro di mercurio, prevalentemente importato dalla Spagna o dal Medioriente. Alla dissoluzione della rete commerciale del mondo classico, prevalentemente il termine *minium* passerà ad indicare il pigmento di piombo, come tutt'ora si intende in lingua italiana. In questo testo esiste quindi una delle prime attestazioni di questa evoluzione etimologica e allo stesso tempo un elemento che escluderebbe la composizione del testo in un ambito pienamente romano o di sopravvivenza della memoria classica. Cfr. Thompson 1956, pp. 100-102.

<sup>28</sup>) L'*atramentum* utilizzato per fare il rosso è l'*atramento sutorio*, ovvero vetriolo o solfato di ferro o ferro e rame, così chiamato qui senza alcuna specificazione. Cfr: Testi 1950, p. 46; Fumagalli 2000, p. 38; Colombo 1995, p. 40. Per calcinazione si decompone lasciando come residuo ossido di ferro rosso ossia Fe(III)ossido o Fe<sub>2</sub>O<sub>3</sub>.

<sup>29</sup>) L'ocra viene assimilata all'orpimento (*ocra id est auripigmentum*), sulla base del medesimo colore giallo intenso e provenienza dalla terra, ma non ovviamente della composizione. L'ocra infatti è un minerale prevalentemente composto di idrossidi di ferro (goethite e limonite), mentre l'orpimento è un trisolfuro di arsenico.

<sup>30</sup>) Nella trattatistica tecnica è poi da sottolineare come *vitro claro* possa essere accostabile e trovi riscontro nella duplice menzione nel poema Eraclio, riconducibile al VII secolo. Ciò per intendere il vetro trasparente e dimostrare a noi quanto nella lingua ancora sopravvivevano memoria e confusione di terminologie tardo antiche. Cfr. Eraclio 1996.

glia l'uso per facilitare la macinazione dell'orpimento<sup>31</sup>. Anche Giovan Paolo Lomazzo descrive l'utilizzo de «l'orpimento co'l vetro pisto»<sup>32</sup>.

Nel nostro testo, segue una procedura, fin dove questo si interrompe, che descrive una preparazione a gesso, colla animale o di caseina destinata, come applicazione, probabilmente a dipinti mobili, che possano essere trasportati al sole o vicino al fuoco.

I singoli contenuti e la sequenza della trattazione sono evidentemente in disordine e anche la corrispondenza tra titoli e testo appare falsata. A riguardo credo siano possibili alcune congetture che possano spiegare la disordinata *consecutio* e in parte risolvere alcuni problemi<sup>33</sup>. Nel testimone Vaticano Reg. lat. 2079 infatti non è infrequente rilevare una posposizione del titolo rispetto al testo a cui si riferisce, così come numerosi sono gli episodi di spazi bianchi lasciati incompleti dal copista, non colmati poi dal rubricatore a cui spettava il compito di aggiungergli la titolazione. Un esempio lampante della difficoltà del rubricatore nell'apporre il giusto titolo al testo è costituito dal *De tinctione vitri*, dove la brevità delle rubriche, unitamente alla somiglianza tra di esse, ha reso l'impresa alquanto ardua. Andando poi ad analizzare il *descriptus* di Vaticano, il codice di Siena C. V 24, si possono constatare le conseguenze di queste inesattezze, che generarono ulteriore confusione nello *scriptor* senese. La compilazione dei titoli delle rubriche, solo in un secondo momento avvenente rispetto a quello della trascrizione del testo, era tuttavia pratica consueta. Per quanto concerne la porzione testuale relativa al trattatello di pittura murale, questo fenomeno si riscontra nella ultima parte di questi, dove evidentemente i titoli *Ad cruas faciendas* e *De hinc mitte colores* scivolano in calce al relativo testo, probabilmente

<sup>31</sup>) Cennino Cennini anzitutto descrive le caratteristiche del colore e del suo impiego. Secondariamente, nel capitolo «Della natura d'un giallo ch'è chiamato orpimento», raccomanda per la triturazione dell'orpimento «miscolandovi un po' di vetro di migliuolo rotto, perché la polvere del vetro va ritraendo l'orpimento al grogio della pietra» (Cennini, *Il libro dell'arte*, p. 47). Ringrazio inoltre Michela Boerchi per le segnalazioni circa l'uso della polvere di vetro nella preparazione dei pigmenti.

<sup>32</sup>) Nel capitolo «Quali colori à ciascuna spetie di dipingere si confacciano» (Lomazzo, *Trattato* 3, 5), Lomazzo avverte: «Ad oglio si usano, per bianco, la biacca, per giallo, tutti i gialdolini, et l'orpimento co'l vetro pisto, per turchino tutti gl'azzurri ...». Cfr. Lomazzo 1584.

<sup>33</sup>) La ricostruzione della processione del testo appare possibile immaginando le sei sezioni tematiche di cui si compone, disposte su un sistema ternario fronte-retro in cui la sequenza sia 1/6 – 2/5 – 3/4. Che possa trattarsi di singoli fogli o più probabilmente di sezioni di un unico elemento di supporto, poco influisce ai fini della proposta ricostruttiva. Nei tre elementi proposti è sufficiente l'inversione del secondo foglio col primo e la procedura di una copia prima a fronte e poi a retro per giustificare l'avvenuto sfalsamento. Questa è semplicemente un'ipotesi ricostruttiva e nulla toglie, in realtà, al fatto che le sei sezioni potessero essere semplicemente glosse a margine del testo principale, credibilmente Vitruvio, malamente e non ordinatamente copiate.

già nell'antigrafo, che il copista di Vaticano mostra così di non comprendere pienamente. Unitamente a questo fenomeno, nel codice vaticano si assiste anche ad un'ulteriore inversione nella prima parte del trattato, dove il testo sul colore nero è anteposto a quello sull'intonaco, per poi proseguire in coda a quest'ultimo con altre colorazioni. In questo caso è possibile che tale scambio sia ascrivibile ad una confusione causata dall'*incipit* delle due ricette con la medesima locuzione *sume tibi*, rivelando quindi un possibile salto da *même* a *même*. Fornisco, a tal proposito, sia la trascrizione semidiplomatica dal manoscritto vaticano<sup>34</sup>, quanto la restituzione congetturale dell'originale *consecutio* del testo, quest'ultima corredata da traduzione<sup>35</sup>.

TRATTATELLO DI PITTURA MURALE «DE EMPLASTRO»

Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Reg. lat. 2079

(f. 77r, righe 8-30), Sec. XII

(f. 77r, righe 8-12) *De coloribus*

De coloribus. / Sume tibi argillam que p(ro)icitur de vino et incende sup(er) vivos car / bones . et inde efficiet(ur) fuscus id est niger color. Si au(tem) hanc n(on) potes hab(er)e / fac de sarmentis vinearu(m). Misce quoq(ue) eam cu(m) calce . et fiet color unde fit / camisia . s(ed) paru(m) mitte. Similit(er) mitte fuscu(m) cu(m) minio ad capillor(um) usum.

(f. 77r, righe 13-15) *De emplastro*

Sume tibi calce(m) et t(er)ram argillosam simul et cola sup(er) De emplastro. / cineriam . ita ut petre calculi n(on) possint exire. Post hec co(m)misce ta(m) di / ligent(er) ut pasta(m) cu(m) paleis frum(en)ti. Si hoc n(on) reppereris mitte aristas de lino.

(f. 77r, righe 16-24)

Senopida rubicunda fit de attram(en)to optime cocto in vase s(ed) illa e(st) . melior / que de t(er)ra sumitur. Similit(er) ocre id est auripigm(en)

<sup>34</sup>) Nell'intento di agevolare la lettura del testo in edizione semidiplomatica, senza però stravolgerlo, vengono qui sciolte le abbreviature, segnalandole tra parentesi tonde. È inoltre preservata la *mise en page* del manoscritto, così come vengono mantenute le specifiche caratteristiche di scrittura del codice, tra cui la "e" caudata ("e"), non riportata come dittongo "ae". Invece si è scelto di sciogliere i segni tachigrafici "&" e "7", sostituendoli con il semplice "et". Ogni rubrica è preceduta dall'indicazione di foglio e riga di inizio e di fine di ciascun testo e da una titolazione indicativa. Queste sono segnalate in corsivo. Infine, il cambio di riga è segnalato da una barra ("/").

<sup>35</sup>) Ringrazio il prof. P. Chiesa per gli utili consigli relativi a questa prima edizione del testo latino.

tum invenit(ur) in t(er)ra. / Misce quoq(ue) calce(m) cu(m) sinopida(m) paru(m) . ite(m) cu(m) ocre paru(m) . et fient colores un / de efficit(ur) dalmatica. Decolorantur au(tem) dalmatica de suo p(ro)p(ri)o colore. Dal / matica alba decolorat(ur) p(ri)us de ocre . et postea de u(n)to<sup>36</sup> claro bene adt(ri)to. Si / milit(er) et vultus. Camisia de nigro v(e)l de aliquo colore . s(ed) multo pleni(us) de cal / ce alba. Membra fiunt ex ocre et calce et paru(m) album et untum<sup>37</sup> claru(m) misce / simul. De fusco et ocre simul mixtu(m) pingunt(ur) imagines. Om(n)ia t(ame)n vesti / m(en)ta dealbant(ur) de calce.

(f. 77r, righe 24-30) *Ad cruas faciendas*

Ad cruas faciendas. / Accipe m(em)branum et coque in olla cu(m) aqua usq(ue) du(m) pene deficiat. Post / hęc misce aquam cum petra que gyps vocatur p(ro)iecto foras m(em)brano / et tritura diligenter cu(m) clara int(er) marmora. Fit etiam de caseo om(n)i modis / cocto. Post hęc ponitur ad solem v(e)l ignem. De hinc mitte colores. Novissi / me om(n)ium debes mittere membra in om(n)i pictura. Auripigm(en)tum cu(m) / lazur paru(m) mixtu(m) efficitur color.

#### DE EMPLASTRO.

Sume tibi calcem et terram argillosam simul et cola super cineriam ita ut petre calculi non possint exire. Post hęc commisce tam diligenter ut pastam cum paleis frumenti. Si hoc non reppereris mitte aristas de lino.

#### DE COLORIBUS.

Sume tibi argillam quę proicitur de vino et incende super vivos carbones et inde efficietur fuscus id est niger color. Si autem hanc non potes habere fac de sarmentis vinearum. Misce quoque eam cum calce et fiet color unde fit camisia sed parum mitte. Similiter mitte fuscum cum minio ad capillorum usum.

Senopida rubicunda fit de attramento optime cocto in vase sed illa est melior quę de terra sumitur. Similiter ocre id est auripigmentum invenitur in terra. Misce quoque calcem cum sinopidam parum item cum ocre parum et fient colores unde efficitur dalmatica. Decolorantur autem dalmatica de suo proprio colore. Dalmatica alba decoloratur prius de ocre et postea de vitro claro bene adtrito. Similiter et vultus. Camisia de nigro vel de aliquo colore sed multo plenius de calce alba. De hinc mitte colores. Accipe membranum et coque in olla cum aqua usque dum pene deficiat. Post hęc misce aquam cum petra que gyps vocatur proiecto

<sup>36</sup>) *Scil.* vitro.

<sup>37</sup>) *Scil.* vitrum.

foras membrano et tritura diligenter cum clara inter marmora. Fit etiam de caseo omni modis cocto. Post hæc ponitur ad solem vel ignem.

#### AD CRUAS FACIENDAS.

Novissime omnium debes mittere membra in omni pictura. Auripigmentum cum lazur parum mixtum efficitur color. Membra fiunt ex ocre et calce et parum album et vitrum clarum misce simul. De fusco et ocre simul mixtum pinguntur imagines. Omnia tamen vestimenta dealbantur de calce.

#### SULL'INTONACO

*Prendi calce e terra argillosa insieme e versa sul ceneraio, così che le pietre e i sassolini non possano uscire. Dopo ciò, mescola tanto con cura, come pasta, con la paglia del frumento. Se ciò non avrai trovato, metti spighe di lino.*

#### SUI COLORI

*Prendi la feccia che si getta dal vino e scalda sopra carboni ardenti e quindi sarà fatto lo scuro, cioè il color nero. Se invece questo non puoi avere, fai dal tralcio della vite. Mescola questo con la calce e diventerà colore, con cui si fa la camicia ma metterne poco. Allo steso modo, metti lo scuro con il minio per fare dei capelli.*

*La sinopia rossa si fa dall'attramento opportunamente cotto in un vaso, ma il tipo migliore è quello ottenuto dalla terra. Allo stesso modo l'ocra, cioè il pigmento dorato, è rinvenuta nella terra. Mescola altrettanta calce con poca sinopia, parimenti con poca ocra e diventeranno colori, dai quali sarà fatta la dalmatica. Sul colorare le dalmatiche del loro proprio colore. La dalmatica bianca è colorata prima dall'ocra e poi dal vetro chiaro sfregato bene. Allo stesso modo anche il volto. La camicia di nero o di un altro colore, ma molto ricco di calce bianca. Da questo metti i colori. Prendi il colore da cui si fa l'incarnato e cuoci in una pentola con acqua fino a che si riduca bene. Dopo ciò, mescola l'acqua con la pietra che è chiamata gesso, tirato fuori il colore incarnato e tritura con cura con la chiara tra due marmi. Si fa anche dal formaggio cotto in ogni modo. Dopo ciò è posto al sole o sul fuoco.*

#### PER FARE LE ESTREMITÀ

*Le membra di tutte le cose devi mettere in ogni dipinto da ultimo. Il colore è prodotto con l'orpimento con poco azzurro mischiato. Le membra si fanno dall'ocra e dalla calce e poco bianco e vetro chiaro mescola insieme. Dallo scuro e dall'ocra insieme mescolati, sono dipinte le ombre. Tuttavia tutti i vestiti sono lumeggiati dalla calce.*

Visto il testo e anche i suoi specifici problemi di ordine strutturale, in assenza di ulteriori testimonianze, è possibile pensare che questi non necessariamente facesse parte della raccolta originale del *Corpus artium*, ma tuttavia vi sia stato aggregato nel ramo di tradizione rappresentato dal Vaticano.

Alcuni elementi linguistici e formali portano a credere che comunque non si tratti di un insieme di ricette casualmente accostate, ma pur all'interno dell'evidente sconnessione, la lingua e il pensiero appartengano ad un unico autore. La ricorrenza di locuzioni e specifici vocaboli come *sume tibi, dalmatica, camisa, vitro claro* e note esplicative come *similiter* mostrano non solo l'organicità del testo ma anche la differenziazione di questo dagli altri materiali del *corpus* che nel Vaticano sono aggregati.

Proprio la particolare terminologia impiegata nella definizione delle vesti, unitamente alle questioni del contenuto tecnico, può introdurci a collocare il testo in un arco cronologico sufficientemente circoscritto. Anzitutto *dalmatica*, con intendimento di tunica sovraindossata, e quindi abito generico e non specifico paramento liturgico, può corrispondere ad un livello che dall'epoca dell'editto di Giustiniano si spinge fino a Isidoro di Siviglia<sup>38</sup>. Stesse considerazioni valgono pressappoco per *camisia*, mentre *paleis frumenti*, inteso come paglia di cereale in genere, può allo stesso modo appartenere all'inizio dell'altomedioevo<sup>39</sup>. Ancora la pergamena è *membranum*, il gesso è *gyps*.

Ad una datazione schiettamente altomedievale concorrono anche gli elementi tecnici. Una pittura murale costituita secondo i dettami previsti da questo testo trova significato nella traslazione di procedimenti tecnici di pittura murale mediorientale in ambito latino ed è infatti in questo ambito di testimonianze pittoriche che possiamo assistere a esecuzioni di questo tipo. Si tratta di una antica procedura di rivestimento delle pareti che prevedeva l'uso di intonaci a basa di argilla a cui venivano addizionate fibre vegetali o animali, costituenti una carica inerte fibrata necessaria a rinforzare l'impasto durante l'asciugatura<sup>40</sup>. Questa tecnica costituisce la prima e più antica tipologia di rivestimento parietale utilizzata per ricevere la pittura che, nonostante la successiva introduzione di altre proce-

<sup>38</sup>) Isidoro di Siviglia descrive infatti in questo modo la dalmatica: *Dalmatica vestis primum in Dalmatia, provincia Graeciae, texta est, tunica sacerdotalis candida cum clavis ex purpura* (Isidoro, *Etym.* 19.22.9).

<sup>39</sup>) In questo caso quindi, è da intendersi nell'accezione antica di "cereale" con spighe, piuttosto che nel senso più specifico di "frumento", termine che apparirà prendendone il significato attuale soltanto verso il XIII secolo. Infatti anche Isidoro indica *Frumenta sunt propriae quae aristas habent* (Isidoro, *Etym.* 17.3.2), riferendosi proprio ai cereali, comprendendo quindi sia frumento che orzo.

<sup>40</sup>) Mora - Philippot 1999, pp. 44-48.

dure, continuerà ad essere applicata, mantenendo il suo uso a volte anche unitamente alla calce. È questo il caso, per esempio, della pittura bizantina, soprattutto dopo l'iconoclastia, che utilizza intonaci costituiti da calce addizionata con fibre vegetali o animali affinché lo strato di arriccio rimanesse più lungamente umido e quindi adatto a ricevere pittura<sup>41</sup>.

L'intonaco d'argilla, utilizzato per ricoprire i muri destinati ad essere dipinti, ha origini antichissime che fondano le proprie radici nel periodo neolitico. Fu però in Egitto che questa tecnica venne migliorata per ovviare alle inconvenienze tecniche che l'argilla presenta al momento dell'asciugatura, contraendosi e fratturandosi. Per assicurare quindi una maggiore coesione, si sviluppò la pratica di aggiungere paglia tritata all'impasto d'argilla, procedimento, questo, che caratterizzò gli intonaci egizi<sup>42</sup>, come quelli della Mesopotamia che presentano intonaci di limo e paglia tritata, coperti da sottile scialbatura di gesso. In Oriente questa tecnica continuò a diffondersi straordinariamente, arrivando nelle regioni asiatiche più lontane; in Occidente invece si diffondevano tecniche di rivestimento parietale differenti. Le pitture murali descritte da Vitruvio nel VII libro del *De architectura* mostrano intonaci (*expolitiones*), levigati e decorati, costituiti da diversi strati di malte (calce, sabbia e polvere di marmo), opportunamente levigati, su cui si procede a stendere la pittura, che sarà fissata proprio grazie all'azione della calce. L'intonaco di argilla è inoltre menzionato da Vitruvio per l'applicazione di rivestimenti sulle volte, da utilizzare per favorire una maggiore lucidatura della superficie. Differenti sono invece le procedure descritte da Plinio che fa riferimento alla *cretula* (dal lat. *creta*, argilla) da preferirsi qualora si utilizzino pigmenti che non sopportino l'intonaco umido<sup>43</sup>. In un altro passo, Plinio ricorda dell'uso di innestare graticci nei muri, ricoprendoli di argilla, affinché risultino rinforzati<sup>44</sup>.

Mentre in Occidente le tecniche di rivestimento parietale andavano a comprendere sempre più la calce<sup>45</sup>, escludendo l'argilla come componente principale<sup>46</sup>, in Oriente si continuerà ad utilizzare un intonaco di terra argillosa arricchito da fibre, come la paglia tritata, raffinandone la

<sup>41</sup> Mora - Philippot 1999, p. 44.

<sup>42</sup> I colori delle pitture rinvenute nelle tombe egiziane sono per lo più sciolti unicamente in acqua e i dipinti sono spesso eseguiti sopra un leggero bassorilievo al negativo. Cfr: Dufour Bozzo 1973, p. 310.

<sup>43</sup> Plinio: *Ex omnibus coloribus cretulam amant* (Plinio, *Nat. Hist.* 35.49).

<sup>44</sup> Plinio: *Inlini quidem crates parietum luto et ut lateribus crudis exstrui quis ignorat?* (Plinio, *Nat. Hist.* 35.169).

<sup>45</sup> Sull'uso della calce nella pittura murale altomedievale, come legante inorganico o come pigmento bianco, e sulle fonti letterarie riguardanti questa tecnica, cfr. Zanardi 1994, pp. 231-265.

<sup>46</sup> In un clima secco, gli intonaci di argilla ed i mattoni crudi possono resistere a lungo. Plinio riporta la menzione delle torri di guardia di Annibale, costruite in Spagna

tecnica senza però modificarne i principi essenziali. I frammenti di pitture risalenti all'VIII secolo della basilica di Faras (*Fig. 1*), l'antica Pachoras situata nella Nubia, staccati e conservati presso il Muzeum Narodowe di Varsavia, mostrano che la decorazione pittorica è applicata a tempera su un intonaco di argilla e paglia coperto da un sottile strato di caolino<sup>47</sup>. Inoltre gran parte della pittura murale copta ci sopravvive mostrando analoghe procedure e porto qui ad ulteriore esempio i frammenti di affresco del Monastero di Anba-Soma'an ad Assuan (*Fig. 2*), ovvero San Simeone<sup>48</sup>. La stratigrafia di questi intonaci mostra la composizione di intonaci argillosi e paglia, con talvolta modesti clasti di calce, mentre la pittura avviene con pochi colori – cioè nero, bianco, giallo e rosso – sopra ad una sottile scialbatura che consentirà, all'evaporazione dell'acqua, il procedimento di carbonatazione che permetterà il fissaggio dei colori ad essa sovrapposti.

In ambito Occidentale non sono così rare le sopravvivenze di dipinti murali riconducibili a queste procedure. Il primo caso che posso citare è quello di Olevano sul Tusciano (*Fig. 3*)<sup>49</sup>, dove una campagna di rilievi e di studi ambientali ha permesso anche di recuperare importanti frammenti di intonaci dipinti, sottoposti poi nel 1989 ad esami chimici e petrografici<sup>50</sup>. Le micrografie dei campioni prelevati mostrano più volte l'elevata porosità degli intonaci causata da microfessure da ritiro e cavità generate dalla presenza di frammenti di paglia (*Fig. 4*). Uno dei campioni mostra, sulla superficie dell'intonaco liscia e regolare, la presenza di una pellicola ad ocra rossa che porta, sopra di essa, uno strato di calcite pigmentata da nero carbone, probabilmente nero di vite, poiché la tona-

con una particolare "terra" e di come queste fossero superiori nella loro costitutività a qualsiasi cemento conosciuto (Plinio, *Nat. Hist.* 35.169; 2.181).

<sup>47</sup> Mora - Philippot 1999, p. 134.

<sup>48</sup> Il monastero di San Simeone ad Assuan, in origine dedicato ad Anba Hadra e successivamente al santo eremita locale, fu edificato verso il VII secolo, anche se la struttura tutt'oggi esistente risale ad una ricostruzione tra X e XI secolo. A quest'epoca risalgono i lacerti di pittura murale ancora presenti nella parte absidale rappresentanti Cristo trionfante tra due angeli, che bene mostrano l'utilizzo di un intonaco a base di argilla, ricoperto poi da una sottile scialbatura. Ancora più interessanti risultano gli anfratti naturali che si aprono sul fianco occidentale della chiesa, dove sono presenti i resti pittorici antecedenti la fondazione della chiesa che raffigurano santi alle pareti e motivi decorati con busti di santi sul soffitto, testimonianza dell'uso di impasto d'argilla tra VI-VII secolo. Cfr. Capuani 1999, p. 226. Cfr. anche Badawy 1953, pp. 74-77. Ringrazio Sandro Baroni per la segnalazione di queste pitture murali che ebbe modo di esaminare *de visu*, riscontrandovi la presenza di intonaci a base d'argilla e paglia.

<sup>49</sup> Per il complesso monastico di Olevano sul Tusciano cfr. Catalano 2007; per gli affreschi nella grotta di San Michele cfr. Zuccaro 1977.

<sup>50</sup> L'esame dei frammenti di intonaco dipinto, rinvenuti negli scavi archeologici di Olevano sul Tusciano, sono stati curati per Syremont S.p.A. da Giuseppe Pizzigoni, che gentilmente mi ha fornito il materiale relativo e che qui ringrazio.



lità risulta azzurrastra<sup>51</sup>. La relazione diagnostica dimostra la presenza di due stesure di intonaco diverse che si differenziano nella presenza di paglia nella parte inferiore (*Fig. 5*), mentre nella parte superiore rileva uno strato di preparazione bianco su cui successivamente sono applicati i pigmenti. Questi sono pochi e sono quelli classici impiegati dagli antichi, cioè terra rossa e gialla, nero carbone o di vite e bianco da calcite, cioè quelli descritti dal trattatello *De emplastro*.

Ultimo ma eclatante esempio riguardante la sopravvivenza di tecniche di questo genere, che qui voglio citare, è costituito dai lacerti di pittura murale conservati nel Sacello di Ansperto, oggi annesso alla Chiesa di Santa Maria presso San Satiro a Milano (*Fig. 6*). Anche qui il restauro fornisce importanti indicazioni circa l'importazione di questa tecnica di rivestimento e pittura murale nell'Italia altomedioevale<sup>52</sup>. L'osservazione petrografica delle sezioni sottili ha consentito di rilevare una composizione dell'intonaco analoga a quella oggetto di questo contributo, e cioè in un impasto di una terra argillosa e acqua vennero addizionate una modesta quantità di calce, prevalentemente diffusa in clasti, e fibre vegetali, provenienti da steli di graminacee. Anche in questo caso una uniforme scialbatura a calce ricopre l'intonaco sul quale la posa dei colori aggrappa per carbonatazione generata dal medesimo. Nell'analisi complessiva di questa tecnica, appare l'evidenza di un intonaco a forte ritenzione e lento rilascio di umidità destinato, nella progressiva cessione di acqua determinata dall'asciugatura, a favorire il processo di carbonatazione e formazione del cemento calcitico microcristallino al di sopra della bianca stesura del sottile (30-40 µ) strato di calce.

Nella parte più antica di queste decorazioni abbiamo una data certa all'879, anno a cui risale il testamento dell'arcivescovo di Milano, Ansperto da Biassono (868-881). Qui si legge la volontà di quest'ultimo di realizzare un sacello dedicato a san Satiro, sant'Ambrogio e san Silvestro<sup>53</sup>.

<sup>51</sup>) Sia Plinio che Vitruvio infatti descrivono la caratteristica del nero di vite di essere simile all'indaco. In particolare per Plinio: *Sunt qui et vini faecem siccata excoquant adfirmantque, si ex bono vino facta fuerit, Indici speciem id atramentum praebere. Polygnotus et Micon, celeberrimi pictores, Athenis e vinaceis fecere, tryginon appellantes* (Plinio, *Nat. Hist.* 35.25), mentre in Vitruvio: *Non minus si fex vini arefacta et coacta in fornace fuerit et ea contrita cum glutino in opere inducetur, per quam atramenti suavem efficiet colorem, et quo magis ex meliore vino parabitur, non modo atramenti, sed etiam Indici colorem dabit imitari* (Vitruvio, *De arch.* 7.10).

<sup>52</sup>) I dipinti murali del sacello sono stati restaurati per opera di Sandro Baroni e Barbara Segre nel 1983-1986, sotto la direzione di Sandrina Bandera. In quella occasione venne sviluppata una campagna di analisi chimico-fisiche, eseguite da Corrado Gratzu, dell'Università di Pisa. Ringrazio Sandro Baroni per avermi fornito il materiale necessario alla stesura di questo articolo.

<sup>53</sup>) Fiorio 1985, pp. 286-291; Bandera 1990, pp. 28-40.

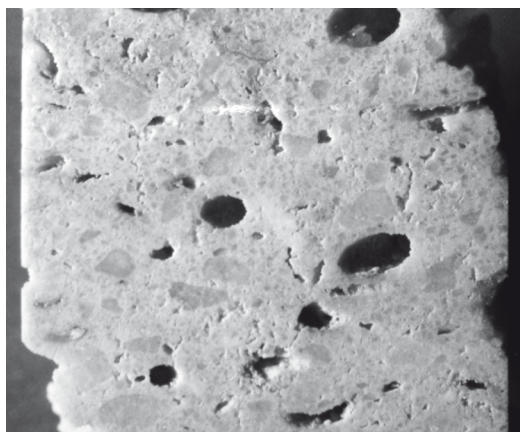
*Fig. 1. - «Sant'Anna»,  
Varsavia, Muzeum Narodowe,  
frammento di dipinto murale  
dalla Basilica di Faras, VIII secolo.*



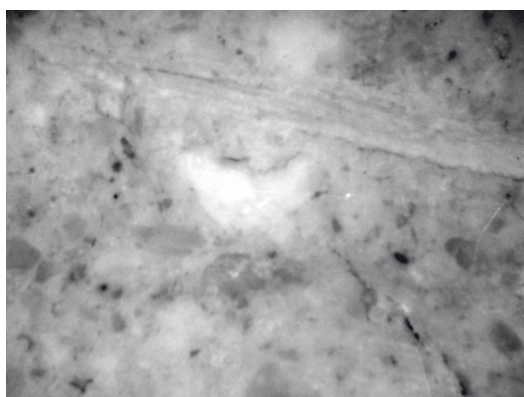
*Fig. 2. - Assuan,  
Monastero  
di Anba-Soma'an,  
frammento  
di dipinto murale,  
VI-VII secolo.*



*Fig. 3. - Olevano sul Tusciano,  
Chiesa di San Michele,  
«Battesimo di Cristo»,  
dipinto murale, X secolo.*



*Fig. 4. - Olevano sul Tusciano,  
Chiesa di San Michele,  
micrografia dell'intonaco  
con cavità causate dalla paglia.*



*Fig. 5. - Olevano sul Tusciano,  
Chiesa di San Michele,  
micrografia dell'intonaco  
con frammento di paglia.*



*Fig. 6. - Milano, Sacello di San Satiro,  
frammento di dipinto murale, IX secolo.*

In tale costruzione architettonica a pianta poligonale lobata di ascendenza orientale, la decorazione in oggetto sviluppa temi iconografici volutamente antichizzanti – oranti, croci isolate bicolori e racemi o motivi fitomorfi – e in questo caso l'elevato profilo della committenza ci segnala come realizzazioni di questo tipo, con intonaci di argilla e paglia dipinti, non certo fossero destinate solo ad esecuzioni di scarsa rilevanza.

GIULIA BRUN  
Politecnico di Milano  
giulia.brun@gmail.com

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Badawy 1953                    A. Badawy, *Guide de l'Égypte chrétienne*, Il Cairo 1953.
- Bandera 1990                 S. Bandera Bistoletti, *Le pitture murali del sacello di San Satiro*, in S. Bandera Bistoletti (a cura di), *Il sacello di San Satiro. Storia, ritrovamenti, restauri*, Cinisello Balsamo 1990, pp. 28-40.
- Baroni - Pizzigoni c.s.       S. Baroni - G. Pizzigoni, «*Mappae clavicula*». *Procedimenti di metallurgia e origini dell'alchimia nell'occidente latino e testi associati nella tradizione medievale*, in corso di stampa.
- BAV 1964                      Biblioteca Apostolica Vaticana, *Les manuscrits de la Reine de Suède au Vatican*, Città del Vaticano 1964.
- Berthelot 1893                M.P.E. Berthelot, *Sur le Liber Sacerdotum, contenu dans le manuscrit latin 6514 de la Bibliothèque nationale de Paris*, «*Journal des Savants*» (janvier 1893), pp. 54-58.
- Berthelot 1906                M.P.E. Berthelot, *Adelard de Bath et la Mappae Clavicula*, «*Journal des Savants*» (février 1906), pp. 61-66.
- Brun c.s.                        G. Brun, *Codici purpurei e crisografia I. Conchilium*, Atti della III Giornata nazionale per lo studio multidisciplinare dei manoscritti miniati (Vercelli, 10-11 giugno 2010), in corso di stampa.
- Brun 2011                      G. Brun, *De coloribus: prima edizione di un trattato ellenistico-romano sulla fabbricazione di colori*, in M. Rossi (a cura di), *Colore e colorimetria. Contributi multidisciplinari Vol. VII A*, Atti della settima Conferenza nazionale del Colore (Roma, 15-16 settembre 2011), Segrate 2011, pp. 311-318.

- Burnam 1912 J.M. Burnam, *Recipes from codex Matritensis A 16*, «University of Cincinnati studies» 2, 8 (1912), pp. 5-47.
- Catalano 2007 A. Catalano, *Il complesso monastico di Olevano sul Tusciano: architettura e tecnica del complesso monastico altomedievale della grotta di San Michele e della cella di San Vincenzo sul Tusciano*, Napoli 2007.
- Caffaro 2003 A. Caffaro, *Scrivere in oro. Ricettari medievali d'arte e artigianato (secoli IX-XI). Codici di Lucca e Ivrea*, Napoli 2003.
- Capuani 1999 M. Capuani, *Egitto copto*, Milano 1999.
- Cardon 1990 D. Cardon, *Guide des teintures naturelles: plantes, lichens, champignons, mollusques et insectes*, Paris 1990.
- Cennini, *Il libro dell'arte* C. Cennini, *Il libro dell'arte*, a cura di F. Frezzato, Vicenza 2003.
- Colombo 1995 L. Colombo, *I colori degli antichi*, Fiesole 1995.
- De Nicolo -  
Siponta De Salvia 1990 P. De Nicolo - M. Siponta De Salvia, *Bibliotheca Apostolica Vaticana. Profilo storico della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Firenze 1990.
- Dufour Bozzo 1973 C. Dufour Bozzo, *La pittura parietale antica*, in C. Maltese (a cura di), *Le tecniche artistiche*, Milano 1973, pp. 309- 314.
- Eraclio 1995 Eraclio, *I colori e le arti dei romani (e la compilazione pseudo-eracliana)*, a cura di C. Garzya Romano, Bologna 1996.
- Fiorio 1985 M.T. Fiorio, *Le chiese di Milano*, Milano 1985.
- Fumagalli 2000 M. Fumagalli, *Dizionario di alchimia e di chimica farmaceutica antiquaria*, Roma 2000.
- Galiani 1758 B. Galiani, *L'architettura di Marco Vitruvio Pollione tradotta e commentata dal marchese Berardo Galiani*, Napoli 1758.
- Halleux - Meyvaert 1987 R. Halleux - P. Meyvaert, *Les origines de la Mappae Clavicula*, «Archives d'Histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age» 62 (1987).
- Halleux 1990 R. Halleux, *Pigments et colorants dans la «Mappae Clavicula»*, in *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Age. Teinture, peinture, enluminure. Études historiques et physico-chimique*, Paris 1990 (Coll. Intern. C.N.R.S.).

- Hedfors 1932 H. Hedfors, *Compositiones ad tingenda musiva*, Uppsala, 1932.
- Isidoro, *Etym.* Isidorus Hispalensis, *Etimologie o origini*, a cura di V. Canale, Torino 2004.
- Johnson 1935 R.P. Johnson, *Note on some manuscripts of the Mappae Clavicula*, «Speculum» 10 (1935), pp. 72-81.
- Johnson 1937 R.P. Johnson, *Some continental manuscripts of the Mappae Clavicula*, «Speculum» 12, 1 (1937), pp. 84-103.
- Krinsky 1967 C.H. Krinsky, *Seventy-Eight Vitruvius manuscripts*, «Journal of the Warburg and Courtauld Insitutes» 30 (1967), pp. 36-70.
- Lomazzo 1584 G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura scultura ed architettura*, Milano 1584 (rist. Roma 1844).
- Mora - Phillipot 1999 P. e L. Mora - P. Philippot, *La conservazione delle pitture murali*, Bologna 1999.
- Muratori 1739 L.A. Muratori, *Dissertatio vigesimaquarta in Antiquitates Italicae Medi Aevi*, II, Milano 1739, coll. 366-392.
- Pellegrin 1978 E. Pellegrin, *Les manuscrits classiques latins de la Bibliothèque Vaticane. Fonds Patetta et Fonds de la Reine*, Paris 1978.
- Pellegrin 1995 E. Pellegrin, *La bibliothèque des Visconti et des Sforza. Ducs de Milano au XV siècle*, Paris 1995.
- Von Platen 1996 M. Von Platen, *Queen Christina of Sweden: documents and studies*, «Analecta Reginensia» 1 (1966), Stockholm.
- Plinio, *Nat. Hist.* Gaius Plinius Secundus, *Natural History edited and translated by H. Rackham*, Cambridge 1949-1961.
- Pomaro 1991 G. Pomaro, *I ricettari del fondo Palatino della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: inventario*, Milano 1991.
- Singer 1930 D.W. Singer, *Catalogue of latin and vernacular alchemical manuscripts in Great Britain and Ireland: dating from before the 16. Century*, II, Brussels 1930.
- Smith - Hawthorne 1974 C.S. Smith - J.G. Hawthorne, «*Mappae Clavicula*»: *a little key to the world of medieval techniques*, «Transactions of the American Philosophical Society» 64, 4 (1974), pp. 1-128.
- Testi 1950 G. Testi, *Dizionario di alchimia e di chimica antiquaria*, Roma 1950.

- Tolaini 2004 F. Tolaini, «*De tinctio omnium musivorum*». *Technical recipes on glass in the so-called «Mappae Clavicula»*, in M. Beretta (ed.), *When glass matters*, Firenze 2004, pp. 195-214.
- Torresi 1993 A. Torresi, *Tecnica artistica a Siena. Alcuni trattati e ricettari del Rinascimento nella Biblioteca degli Intronati*, Ferrara 1993.
- Tosatti 2007 S.B. Tosatti, *I trattati medievali di tecniche artistiche*, Milano 2007.
- Thompson 1935 D.V. Thompson, *Trial index to some unpublished sources for the history of Medieval craftsmanship*, «*Speculum*» 10, 4 (1935), pp. 410-431.
- Thompson 1956 D.V. Thompson, *The materials and techniques of Medieval Painting*, London 1956.
- Vitruvio, *De arch.* Vitruvius, *On architecture edited and translated by F. Granger*, Cambridge 1931-1934.
- Zanardi 1994 B. Zanardi, *Sulle finiture a calce nella pittura alto-medievale a fresco (Teofilo, Div. art. sch. I 15 e 16)*, «*Bollettino del Museo Bodoniano di Parma*» 8 (1994), pp. 231-265.
- Zuccaro 1977 R. Zuccaro, *Gli affreschi nella grotta di San Michele ad Olevano sul Tusciano*, Roma 1977.