

ROBERTA GADO WIENER*

**Chimica dell'artigiano, chimica del monaco:
i materiali e la loro lavorazione nel manuale di Teofilo
(secolo XII)****

Chemistry of handicrafts, chemistry of monks: materials and processes in Theophilus' manual (XII century)

Summary – The *De diversis artibus* is an anonymous Latin work, probably dating back to the Twelfth Century. Its author is a monk and an expert craftsman, who writes under the pseudonym of Theophilus. Although critical tradition has always classified this work within the genre of medieval compilations of recipes on the arts, its origin, purpose, structure and underlying philosophy make the *De diversis artibus* a unique book, more similar to a handbook than to a collection of recipes. The purposes and procedures of the expert craftsman, who sets down in an orderly fashion the techniques for the production of artefacts for church decoration and liturgical celebration, combine in the text with the purposes and values of the monk, who has a different attitude towards materials and workmanship. This paper presents the conciliation of these perspectives within the book and also addresses the interaction with the lively historical framework of the Twelfth Century.

Conosciuto anche come *Schedula diversarum artium*, il *De diversis artibus*¹ è un'opera in latino, anonima e non datata, che si presume con buona probabilità

* Università di Pavia.

** Relazione presentata al X Convegno Nazionale di «Storia e Fondamenti della Chimica» (Pavia, 22-25 ottobre 2003).

¹ Oltre all'edizione critica classica dell'opera, THEOPHILUS, *De diversis artibus – On Various Arts*, edited by C.R. Dodwell, Oxford, Oxford University Press, 1961, segnalò una più recente e un po' atipica edizione tedesca, estremamente interessante per la storia delle tecniche. L'autore, profondo conoscitore di Teofilo e artigiano lui stesso, ha corredato le singole ricette di disegni, spiegazioni e riferimenti alla produzione artistica dell'epoca: *Theophilus Presbyter und die mittelalterliche Kunsthandwerk. Gesamtausgabe der Schrift «De diversis artibus»*, edited by E. Brepohl, 3 voll., Böhlau Verlag, Köln-Weimar-Wien, 1999. Purtroppo ancora non esiste un'edizione italiana dell'opera di Teofilo.

risalente alla prima metà del XII secolo. Il suo autore, monaco ed esperto artigiano, si presenta con lo pseudonimo di Teofilo.²

Si tratta di una raccolta di ricette artigianali relative alla produzione di manufatti per l'allestimento e la decorazione degli edifici religiosi, dagli affreschi agli arredi liturgici. La raccolta è suddivisa per argomento in tre libri, dedicati rispettivamente alla pittura, alla lavorazione del vetro e alla lavorazione dei metalli. Ciascun libro è preceduto da un breve prologo che giustifica la legittimità e la necessità del lavoro manuale per il monaco in quanto pratica d'elevazione.

Da sempre la tradizione critica colloca l'opera nel filone dei cosiddetti «ricettari» medievali. Sebbene i debiti con questo filone siano evidenti e non controversi, l'origine, la finalità e, in senso lato, la filosofia che caratterizzano il *De diversis artibus* sono di natura diversa, e proprio in questa sua diversità risiede l'interesse dell'opera per la storia del fare umano e della riflessione sullo stesso. La differenza fra il testo di Teofilo e le raccolte tradizionali emerge con nettezza già a un primo sguardo. Queste ultime sono per lo più brogliacci di bottega, organismi acefali che si accrescono intorno a un nucleo originario, per lo più per sedimentazione e senza uno schema. Il risultato è che, per esempio, una stessa ricetta viene ripetuta più volte nel testo a diversi livelli di elaborazione, oppure che in uno stesso testo convivono senza criterio ricette propriamente artigianali e istruzioni mediche, alchemiche, magiche, espressione di finalità e quadri epistemologici non congruenti. Al loro interno non è dunque facile riconoscere né un ordinamento coerente dei materiali, né un'unica individualità ragionante che ne tesse i fili.³ Per contro, nel *De diversis artibus* ci troviamo confrontati con l'esperienza di un monaco artigiano che, da un lato, fonda e giustifica teologicamente il proprio operato e, dall'altro, dà una forma ordinata al proprio sapere nell'esposizione di ricette ragionate e organizzate secondo precisi criteri, a prescindere dalle varie fonti da cui sono tratte. Accanto alla relativa chiarezza linguistica – anche questa dipendente dal processo concreto di filtraggio e ordinamento operato da un autore sul materiale tradito – le caratteristiche elencate rendono il manuale di Teofilo particolarmente adatto allo studio specialistico. La chiarezza del testo si deve non da ultimo anche all'intento pedagogico dell'opera, che non mira a tramandare cripticamente segrete ricette per ini-

² Ometto in questa sede la discussione sulla datazione e delle attribuzioni dell'opera, per cui rimando all'introduzione della citata edizione Dodwell e a B. BISCHOFF, *Die Überlieferung des Theophilus-Rugerus nach den ältesten Handschriften*, in *Mittelalterliche Studien*, Stuttgart, 1967, pp. 175-182. In linea di massima, gli studiosi sono oggi concordi nel ritenere che il *De diversis artibus* risalga alla prima metà del XII secolo e sia opera di un monaco benedettino tedesco, tale Rogerus di Helmershausen. Per una ricostruzione storica su questo personaggio si veda E. FREISE, *Zur Person des Theophilus und seiner monastischen Umwelt*, in *Ornamenta ecclesiae* (Ausstellungskatalog), catalogo della mostra omonima, Köln, 1985, pp. 357-62. Un elenco esauriente degli studi sulle ricette del *De diversis artibus* è contenuto nell'edizione citata a cura di E. Brehpol.

³ Non mi dilungo nella rassegna delle raccolte di ricette altomedievali, per la quale rimando alle citate introduzioni di Dodwell e Brehpol.

ziati, bensì a fornire un valido strumento d'esercizio e di elevazione a chiunque desideri apprendere. Si tratta dunque, più che di un ricettario, di un vero e proprio manuale, logicamente e pedagogicamente articolato per temi e gradi di difficoltà.

Un'altra conseguenza del forte intento pedagogico, particolarmente preziosa per il ricercatore moderno estraneo al contesto di produzione medievale, è che l'autore non scrive, come in un promemoria per sé o per esperti, solo ciò che è *eccezione* alla regola, rarità, procedimento misterioso, ma prima di tutto ciò che è *regola*, ciò che è necessario alla riuscita di una ricetta, anche se magari arcinoto ai competenti del mestiere. Apprendiamo così la composizione chimica dei pigmenti e le tecniche utilizzate per la loro preparazione, le tecniche di fusione e coloritura del vetro per la realizzazione delle vetrate istoriate, i complessi procedimenti di purificazione e di lavorazione dei metalli, il tutto spiegato con ordine a partire dall'approntamento del laboratorio, del forno e degli attrezzi fino alla produzione di oggetti esemplificativi particolarmente complessi.

L'appartenenza delle ricette al contesto di rinascita culturale del XII secolo si rispecchia sia in tecniche artistiche storiche, contestualizzate, sia nella scelta di una terminologia che va precisandosi e tecnicizzandosi: da un lato più specializzata, dall'altro più ordinata.⁴ Quest'ultimo è un elemento assai importante per la comprensione delle ricette. Per citare solo un esempio: nei procedimenti pittorici, la distinzione – rilevata per la prima volta nel contesto medievale in esame – fra i termini che designano pigmenti (ossia i *componenti materiali* della materia pittorica) da un lato, e i termini che indicano toni di colore (ossia l'*effetto estetico* di un determinato miscuglio di pigmenti) dall'altro, consente di portare un po' di chiarezza nell'ambito della difficile ricerca sui colori e sulla loro effettiva composizione. Nelle ricette, inoltre, pigmenti e toni di colore sono denominati o associati in senso funzionale a un tipo di operazione o di elemento pittorico (l'esecuzione dell'incarnato, per esempio), accrescendo così l'utilità dell'opera per l'analisi dei manufatti contemporanei, nonché delle ricette e delle liste di colori contenute in altre raccolte.⁵

⁴ All'affinamento lessicale nel *De diversis artibus* è dedicato il recente articolo di S. SCHULER, «Campum artium perscrutari». *Aspekte der Werkstoffbehandlung in mittelalterlichen Texten zu den künstlerischen «artes mechanicae»*, in *Anzeige des germanischen Nationalmuseums und Berichte aus dem Forschungsinstitut für Realienkunde*, Bonn, 1995, pp. 45-55. Oltre ad evidenziare, come già altri, l'ordine ragionato dei procedimenti, Schuler confronta il «catalogo degli strumenti» (*Werkzeugskataloge*) di Isidoro e di Teofilo, delineando differenze molto marcate (*ivi*, p. 49). Oltre alla maggior precisione e ricchezza terminologica di Teofilo, diversa è la presentazione degli attrezzi: Isidoro li nomina o, al massimo, li descrive; Teofilo li introduce e ne illustra il funzionamento sulla base del loro ruolo all'interno della lavorazione. Sulla novità della trattazione degli strumenti di lavoro e i suoi eventuali legami con la svolta culturale del secolo XII cfr. anche I. ILLICH - D. CAYLEY, *Conversazioni con Ivan Illich*, Milano, 1994, e P. GALLONI, *Il sacro artefice. Mitologie degli artigiani medievali*, Roma-Bari, 1998, che cita il testo precedente nell'*op. cit.*, pp. 81-86.

⁵ Diversi sono gli studi sui colori nel *De diversis artibus*. Segnalo H. ROOSEN-RUNGE, *Die Buchmalerei des Theophilus. Quellengeschichtliche Untersuchungen zur Schedula Diversarum Artium des Theophilus*, in *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, München, 1952-53, voll. III-IV,

Il carattere operativo del *De diversis artibus* si concretizza non solo nel moltiplicarsi di termini tecnici specifici, assenti nelle enciclopedie e nei ricettari più antichi, ma anche nel modo di indicare i procedimenti, dei quali non si fornisce una semplice descrizione, ma un'articolazione complessa in funzione del risultato operativo che si intende raggiungere.

In quanto insieme meditato e organizzato di procedimenti aggiornati, accurati e ripetibili, le ricette di Teofilo forniscono dunque dati tecnici importantissimi sia per lo studio del livello conoscitivo, delle tecniche e dei manufatti medievali, sia per la comprensione, la conservazione e il restauro di questi ultimi.⁶ Numerosi sono sicuramente anche gli spunti d'interesse per la storia della chimica, specialmente nelle parti dedicate alla composizione dei pigmenti, ai vari passaggi della produzione del vetro, alla purificazione e lavorazione dei metalli.

Cifra dell'opera è la combinazione di questa, che potremmo definire la chimica dell'artigiano medievale, con la chimica del monaco, che getta sui materiali uno sguardo diverso. Per il monaco sia i materiali, sia gli oggetti con essi prodotti, sia infine lo stesso operare con le mani assumono significati simbolici paralleli alle valenze loro attribuite dall'artigiano, sebbene ad esse non opposti né con esse inconciliabili, derivati tanto dall'immaginario collettivo, quanto dalla tradizione patristica e benedettina. L'articolazione operativa delle tecniche e dei manufatti interagisce

III Serie, pp. 159-71; ID., *Die Tinte des Theophilus*, in *Festschrift Luitpold Dussler*, München, 1972, pp. 87-112 e ID., *Farben- und Malrezepte in frühmittelalterlichen technologischen Handschriften*, in *Alchimia. Ideologie und Technologie*, München, 1970, pp. 49-66. Più aggiornato, ma sulla stessa linea, l'articolo di A. SCHOLTKA, *Theophylus Presbyter – Die maltechnischen Anweisungen und ihre Gegenüberstellung in naturwissenschaftlichen Untersuchungsbefunden*, «Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung», 6, 1992, pp. 1-42, con ricca bibliografia. Fra i lavori di M. PASTOREAU ricordo «*Ordo colorum*». *Notes sur la naissance des couleurs liturgiques*, «La Maison-Dieu. Revue de pastorale liturgique», 176, 1989, pp. 54-66, che apre prospettive interessanti sugli usi e significati liturgici e araldici dei colori. Fra le ricerche mirate sul lessico cromatico della *Schedula* cfr. D.V. THOMPSON, *Theophilus Presbyter: Words and Meaning in Technical Translation*, «*Speculum*», 42, 1967, pp. 313-339.

⁶ Il confronto con gli oggetti artistici si basa, oltre che sull'imprescindibile raffronto visivo – di qui l'importanza della riproduzione dei procedimenti descritti nelle ricette – su analisi fisico-chimiche, vincolate da un lato alla identificazione, reperibilità e/o riproducibilità delle sostanze indicate, dall'altro alla possibilità di effettuare analisi distruttive su campioni prelevati da opere di enorme valore. Confronti di questo tipo sono stati effettuati in particolare nell'ambito della miniatura dei manoscritti. Nella selezione delle opere da confrontare tali analisi si servono, inoltre, dei dati forniti dalle ricerche più propriamente storiche sulla possibile identità e origine geografica di Teofilo. A tali ricerche esse forniscono di ritorno validi contributi, consentendo di provare sul campo le ipotesi storiografiche. Per esempio, è stato svolto un fruttuoso confronto fra le ricette della *Schedula* e le opere di Rogerus di Helmarshausen a noi pervenute. Una documentazione fotografica di tali opere e studi su Rogerus artista sono consultabili in E. FREISE, *Roger von Helmarshausen. Ein maasländischer Künstler und Mönch in Westfalen*, in *Monastisches Westfalen. Klöster und Stifte 800-1800 (Ausstellungskatalog)*, Münster, 1982, pp. 287-307; e in *Ornamenta ecclesiae (Ausstellungskatalog)*, Köln, 1985, vol. I.

quindi con una sorta di scala di valore simbolico crescente di materiali e oggetti. La compresenza nell'opera dei due livelli si individua non solo a livello macroscopico nell'alternanza di prologhi fondativi e istruzioni pratiche, ma anche nell'articolazione delle prove di realizzazione, veri e propri esercizi di elevazione, in un ordine ascendente sia di difficoltà, sia anche di sacralità dei manufatti e dei relativi materiali.

Nel medioevo il rapporto fra funzione e preziosità del materiale era strettissimo, sia in ragione di un'estetica che concepiva il bello⁷ come piacevole immediato,⁸ in cui il valore economico e la disposizione dei materiali giocavano un ruolo fondamentale – si pensi alle successive *Wunderkammern* o alle descrizioni di Suger di Saint-Denis –, sia perché si associavano ai materiali determinati valori simbolici, come attestato a tutti i livelli e in ogni ambito della cultura medievale. Una delle fonti monastiche più autorevoli di questa semantica dei materiali era senza dubbio la Bibbia. Nel XII secolo i riferimenti al significato simbolico dei materiali e dei manufatti biblici (l'Arca di Noè, il Tabernacolo, il Tempio di Salomone e così via) ricorrevano con particolare frequenza: richiami espliciti e significativi a questo proposito si ritrovano negli scritti di Suger, Ruperto di Deutz, Onorio di Autun, Riccardo di San Vittore, in diversi autori minori e in molti testi liturgici. L'interpretazione allegorica di determinati passi interagiva con una tradizione millenaria per articolare gerarchie plurali e variabili di materiali, in cui, a seconda del contesto, uno stesso materiale occupava posizioni diverse e riceveva connotazioni differenti. La più nota fra queste gerarchie è senza dubbio quella dei metalli: nell'Antico Testamento i metalli vengono quasi sempre citati in sequenza,⁹ come per esempio nel brano più celebre di questo genere, la descrizione della statua del sogno di Nabucodonosor [Dan, 2:29-49], dove compaiono nell'ordine oro, argento, bronzo e ferro (oltre ad argilla e legno). Tale ordine è adottato anche da molti autori classici, dove assurge per esempio a metafora delle età del mondo (Esiodo, Ovidio e altri).

Oltre ai metalli, molte altre gerarchie di materiali furono estratte, nei secoli,

⁷ Termini come bello, arte e artista (*pulcher, ars, artifex*), nonché estetica, sono di assai difficile definizione e interpretazione per quanto riguarda il Medioevo. Il rischio di sovrapposizioni preoccupazioni estetiche moderne è, nonostante tutte le possibili cautele critiche, inevitabile. Per un'introduzione a questi vasti problemi focalizzata sul periodo storico in oggetto, cfr. A. SPEER, *Vom Verstehen mittelalterlicher Kunst*, in G. BINDING - A. SPEER, *Mittelalterliches Kunsterleben nach Quellen des 11. bis 13. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1994. Per uno studio del significato di questi concetti nella liturgia rimando a Se in questa parte essi verranno lasciati per quanto possibile sullo sfondo, ciò non significa che non ne si abbia presente l'importanza e la complessità.

⁸ U. ECO, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano, 1987, p. 20. Quest'opera contiene peraltro informazioni scorrette e frettolose sul *De diversis artibus*.

⁹ Nel suo bel lavoro sulla semantica dei materiali, T. RAFF spiega che: «Nell'Antico Testamento i metalli oro, argento e bronzo vengono quasi sempre citati in una sequenza gerarchica, che può includere anche altri materiali» (*Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Iconologie der Werkstoffe*, Bonn, 1994, p. 50). Per un'introduzione sull'argomento si vedano anche le parti dedicate all'allegorismo scritturale, all'allegorismo enciclopedico e all'allegorismo universale nella citata opera di ECO, pp. 79-89.

dalla Bibbia e da altre fonti disparate. Esse interessavano in special modo il vetro, il cristallo, le pietre preziose, i marmi, gli smalti e in generale le materie traslucide; rapportavano fra loro non solo diversi tipi di materiali, ma anche le varie qualità di uno stesso materiale (le varietà dei marmi, le essenze lignee ...).¹⁰ Ciò che qui mi preme sottolineare non è una gerarchia, un ordine rigido e preciso, quanto piuttosto l'attitudine, comune ad artisti, compilatori di enciclopedie ed esegeti della scrittura a considerare immediatamente una disposizione di materiali come significativa. Sempre nuove gerarchie di materiali venivano costruite all'occorrenza, quando c'era la necessità di rappresentare metaforicamente ordini d'altro tipo.¹¹ Tale attitudine trova evidenti riscontri soprattutto nell'organizzazione delle enciclopedie, nelle quali i criteri descrittivi prevalgono su quelli operativi, in documenti, lettere, dediche e iscrizioni. Questo orizzonte simbolico, che abbraccia i vari livelli di sapere, da quello colto e quello popolare, è condiviso e rispecchiato anche dal *De diversis artibus*.

L'azione di questa scala di valore emerge, oltre che dall'effettiva articolazione delle ricette, anche da cenni in proposito contenuti nei prologhi.

Nel secondo prologo si legge che l'insufficiente trasparenza alla luce delle tecniche pittoriche illustrate nel primo libro ha spinto Teofilo, *curiosus explorator*, a cercare tecniche alternative, la cui varietà cromatica non respingesse la luce del sole.¹²

Un problema, dunque, relativo al materiale e ai suoi limiti, giustifica il passaggio da un libro all'altro – passaggio che si configura come salita nel doppio senso di innalzamento e di faticosità. La superiorità della lavorazione del vetro sulla pittura è che il vetro lascia passare la luce. La carenza, l'insufficienza dei materiali pittorici non è un disvalore dal punto di vista strettamente tecnico: l'opacità, l'imper-

¹⁰ A questo proposito, un'interessante ricerca delle fonti teologiche-filosofiche degli scritti di Suger (C. RUDOLPH, *Artistic Change at Saint-Denis: Abbot Suger's Program and the Early Twelfth Century Controversy over Art*, Princeton, 1990, pp. 32-63, ma anche SPEER, *op. cit.* e J. VAN DER MEULEN - A. SPEER, *Die fränkische Königsabtei Saint-Denis*, Darmstadt, 1988) dimostra come, prima di cercare riferimenti al sistema della luce pseudodionigiano, è possibile rintracciare innumerevoli passi delle Scritture, ripresi abbondantemente negli scritti liturgici, in cui il significato simbolico della luce viene esaltato circa negli stessi termini. Lo studio dei testi sugeriani e dell'iconografia della chiesa di Saint-Denis rende difatti possibile, secondo gli studi più recenti, una riconduzione nell'alveo del benedettinismo tradizionale, rivelandosi la conoscenza dello Pseudo-Dionigi superficiale e strumentale all'interno della polemica sull'arte sacra. Il ruolo della luce nel sistema dionigiano, rapidamente assimilato e forse volgarizzato – probabilmente attraverso la veloce diffusione dei commenti di Ugo di San Vittore al *De caelesti hierarchia* e al *De ecclesiastica hierarchia* – servirebbe insomma come giustificazione dell'arte monastica sfarzosa all'interno della nota discussione con Bernardo. La Bibbia di per sé, dunque, è sufficiente a giustificare il conferimento di elevato valore simbolico alla luce. Uno sviluppo complesso del tema della luce e della materia è svolto da A. VASILIU, *Du diaphane*, Paris, 1997.

¹¹ RAFF, *Die Sprache* cit., p. 50.

¹² «Verum quoniam huiusmodi picturae usus perspicax non valet esse, quasi curiosus explorator omnimodis elaboravi conoscere, quo artis ingenio et colorum varietas opus decoraret, et lucem diei solisque radios non repelleret» (p. 37).

meabilità alla luce è difatti una semplice proprietà del materiale, che deriva dalla sua natura.

La scala di valutazione dell'autore si regge allora su categorie estetiche, necessariamente impregnate di motivi spirituali, teologici, filosofici.¹³ La superiorità, e non semplice diversità, del vetro (*perspicax*) gli deriva per analogia dal suo significato simbolico, particolarmente sentito specialmente all'inizio del secolo che vide sorgere l'architettura della luce. La predilezione estetica per la luce e la trasparenza ha, fra le sue varie componenti, un fondamento teologico nella metafisica neoplatonica della luce, ripresa da Suger e dai Vittoriani, sulla quale in questa sede non mi dilungo. Ma anche senza voler ricorrere a Suger e all'estetica della luce pseudodionigiana, gli esempi anche molto più antichi potrebbero moltiplicarsi: la *perspicacitas*, *proprietas* connessa al vetro, è tradizionalmente connessa alla chiarezza d'*ingenium* e alla *puritas cordis*. Nel secolo di Suger l'importanza delle vetrate diventava via via più grande, e nel testo Teofilo si riferisce fra l'altro proprio alla supremazia francese in quest'arte: «quicquid in fenestrarum pretiosa varietate diligit Francia» (p. 3).

Se, nella nostra ricerca di indizi, ci spingiamo fino al **terzo prologo**, troviamo ulteriori conferme di questo orientamento ascendente, che si arricchisce di nuovi significati.

¹³ Le uniche riflessioni che ho reperito su questo riferimento diretto del secondo prologo ai contenuti del ricettario e a un certo criterio di organizzazione dei libri che se ne potrebbe dedurre sono di B. REUDENBACH, «*Ornatus materialis domus Dei*». *Die theologische Legitimation handwerklicher Künste bei Theophilus*, entrambi in H. BECK - K. HENGEVOSS-DÜRKOPP (Hrsg.), *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, Frankfurt a.M., 1994, pp. 1-15. Lo studioso giunge a conclusioni interessanti sulla struttura del *De diversis artibus*, complementari a quelle che qui si propongono e per le quali si rimanda, vista la loro complessità, all'articolo in questione. Altre interessanti informazioni sulle connotazioni simboliche del vetro sono rintracciabili in P. BARTHÉLEMY, *Le verre dans la «Sedacina totius artis alchimie» de Guillaume Sedacer*, in D. KAHN, S. MATTON (eds.), *Alchimie. Art, histoire et mythes* (Atti del primo colloquio internazionale della Società di Studi di Storia dell'Alchimia...), Paris-Milano, 1995, pp. 202-233. Il vetro viene investito nello scritto di Guglielmo Sedacer di grande valore simbolico, nonostante il suo scarso valore materiale. Questa la definizione dell'autore: «Vitrum est corpus diaphanum, artificialiter ad naturam quinte essencie redactum, quod argentum populi in libris philosophorum nominatur, eo quia similitudinem vasorum auri et argenti in domibus pauperum representat. Est receptivus omnium colorum et ideo lapis omnium colorum denominatur...», *Sedacina*, 1, XXII, 1-3. La trasparenza alla luce è anche in questo caso la prima qualità indicata del vetro, a testimonianza di una tradizione consolidata: «La matière du verre, et notamment sa transparence, représente un état de perfection qu'elle doit non pas au lent travail de la nature [...] mais à l'intervention humaine» (*op. cit.*, p. 209). Quest'ultimo aspetto – talmente importante in alchimia da aver spesso condotto a indicare nel vetro il *signum et principium lapidis et non lapidis vegetalis* (la pietra filosofale vegetale) – non compare nell'antecedente *De diversis artibus*. Il carattere dell'artificialità, assai importante per la definizione dell'alchimista come «*artifex* par excellence, qui parachève et dépasse l'oeuvre de la nature» (*ibidem*), non è infatti centrale nel concetto di produzione artistica concepita da Teofilo. Questo passo della *Sedacina* suggerisce inoltre un rapporto di superiorità del vetro, *lapis omnium colorum*, sui singoli colori, che si accoglie qui almeno a livello di suggestione.

Teofilo stesso ci avverte che una sorta di progetto, di disegno, sta giungendo al termine: all'allestimento della dimora divina mancano soltanto gli *utensilia*, gli arredi liturgici. Non si tratta di un dettaglio, ma dell'ultimo, importantissimo gradino: l'autore avverte che alla realizzazione di questo compito sono necessarie un'*amplior solertia*, una maggiore abilità, e *totum mentis coramen*, un grande slancio della mente. Si tratta allora, ancora una volta, di un cammino in salita, di un'ascesa che comporta la realizzazione di un compito *materiale*: la fabbricazione degli arredi sacri attraverso la lavorazione dei metalli. Tale compito non è l'unico descritto nel ricettario del terzo libro, ma è significativo che venga estratto dall'autore in quanto, credo, ritenuto esemplificativo del percorso d'ascesa che si vuol completare.

Questi esercizi sono definiti *holocausta*. Oltre al significato, di certo dominante, del lavoro come offerta, risuona forse nel termine anche l'idea, diffusa nel Medioevo, che gli oggetti votivi e liturgici fossero sacrifici in ragione dell'elevato valore dei materiali lavorati.¹⁴ Proprio attraverso la preziosità (e dunque il costo) dei materiali e la loro generosa quantità, spesso dettagliatamente ed entusiasticamente descritta, si predisponavano positivamente Dio, la Madonna e i santi. Scrive Castelnuovo: «L'opera di oreficeria rappresentava il più alto omaggio – a causa dei sacrifici economici che richiedeva, a causa del suo splendente aspetto e degli innumerevoli riferimenti biblici che vi si potevano leggere – [...] e proprio questa straordinaria importanza richiedeva l'intervento dei migliori artisti».¹⁵

Alla nobiltà del materiale, dunque, risultante da varie componenti, corrisponde nella mentalità medievale l'elevazione dell'*artifex*: nella lavorazione dei metalli preziosi «si provavano i migliori artefici»¹⁶ e sono di orafi le prime firme che ricompaiono sulle opere proprio nel XII secolo. L'eccellenza dell'*artifex* dei metalli non è solo una supremazia tecnica, sociale e culturale – l'orefice è spesso artigiano colto, esperto di simbologia e familiare con la Bibbia –, ma trova rispondenza in una *dignitas*, una grandezza morale e religiosa, tanto maggiore quanto più ci si addentra nell'arte sacra.¹⁷ Sono quella maggiore abilità e quel grande slancio della mente ad essere richiamati anche da Teofilo nell'ultimo prologo.

¹⁴ È il senso che ancor oggi sopravvive nell'espressione popolare «fare un sacrificio». Cfr. H. KELLER, *Zur Entstehung der sakralen Vollskulptur in der Ottonischen Zeit*, in H. KELLER (hrsg.), *Blick vom Monte Cavo*, Frankfurt a.M., 1984, p. 46. Su questo tema si vedano anche le diverse interpretazioni del detto *materia superat opus*, trattate in T. RAFF, «*Materia superat opus*». *Materialien als Bedeutungsträger bei mittelalterlichen Kunstwerken*, in H. BECK - K. HENGEVOSS-DÜRKOPP, *op. cit.*, pp. 16-28.

¹⁵ E. CASTELNUOVO, *L'artista*, in J. LE GOFF (ed.), *L'uomo medievale*, Roma-Bari, 1987, pp. 245-246.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ All'artigiano dei metalli è sempre associata una grandezza di qualche tipo, ma a volte negativa, diabolica. Non è questo però il caso dell'artigiano-monaco di Teofilo. «Il dono che conferisce all'artista la sua eccezionalità è di natura ambivalente e costituisce anche il momento a

Il legame fra elevatezza del culto (l'eucaristia è il sacrificio massimo), la preziosità degli arredi liturgici e la purezza dell'artigiano ricorre anche in un brano del più celebre Suger di Saint-Denis, la cui rivendicazione assume un tono polemico nei confronti dei seguaci della povertà, avversi alla magnificenza del culto. I calici di metallo nobile e pietre preziose assurgono così a simbolo di questa posizione nello storico confronto con Bernardo di Clairvaux. Scrive Suger:

Ognuno può pensarla come vuole. Quanto a me sono convinto che quanto v'è di più prezioso deve servire in primo luogo alla celebrazione dell'Eucaristia. Se per raccogliere il sangue degli arieti [...] occorre, secondo la parola di Dio e l'ordine dei profeti, coppe, ampolle e vasi d'oro, quanto più belli dovranno essere i calici, le gemme e tutto quanto di più prezioso al mondo è destinato ad accogliere il sangue di Gesù Cristo! [...] Secondo noi servono anche gli elementi esterni dei calici sacri, e più che ogni altra cosa nel servizio del santo sacrificio, in estrema purezza interiore e in estrema nobiltà esteriore.¹⁸

Non a caso, quindi, la fabbricazione degli «oggetti più preziosi al mondo» occupa nel *De diversis artibus* il gradino più alto della scala, il più vicino alla celebrazione del mistero per cui tutto è stato allestito. Sia in Teofilo, sia in Suger il nesso fra la massima purezza interiore e la nobiltà esteriore dei materiali è fortissimo: non è semplice sfarzo, come viene loro contestato, ma valore elevato e dignità altissima. Teofilo lo ribadisce esplicitamente all'inizio del terzo prologo: il cuore puro è la vera casa di Dio («purissimi cordis, cui vere Deus inhabitat», p. 62) e la purezza di cuore rappresenta il requisito indispensabile all'artefice. Tale purezza non è in contrasto, bensì in profonda armonia con la nobiltà del materiale. Lo stesso Davide – scrive l'autore – non venne giudicato dal Signore abbastanza puro per assolvere l'incarico della costruzione della *domus Dei* («sed pro humani sanguinis...effusione non meruit», p. 62), che assegnò l'arduo compito al figlio di Davide, Salomone («in auro et argento aere et ferro Salomone filio delegavit», *ibidem*). I metalli, elencati due volte e sempre nello stesso ordine, sottolineano la sacralità dell'incarico e la purezza dell'artefice.

Senza voler ricorrere impropriamente ai principi dell'alchimia sulla connes-

rischio, quello in cui è massima la vulnerabilità al demoniaco», scrive GALLONI nell'*op. cit.* a p. 45. Sono diversi i racconti di orafi fraudolenti o lussuriosi. «La collocazione del fabbro non è univoca, bensì contraddittoria, e quindi funzionale a strategie che si precisano di volta in volta» (*ivi*, p. 46). Perciò per l'esecuzione di questo compito Teofilo prepara l'apprendista anche moralmente, attraverso la meditazione dei prologhi e le prove precedenti.

¹⁸ Suger, abate di Saint-Denis, citato da G. DUBY in *L'arte e la società medievale*, Roma-Bari, 1981, p. 118. Interessantissimi per l'inquadramento storico e filosofico dell'estetica di Suger sono i seguenti studi di C. RUDOLPH: *Artistic Change* cit. e ID., *The «Things of Greater Importance». Bernard of Clairvaux's Apologia and the Medieval Attitude Toward Art*, Philadelphia, 1990. Anche Ruperto di Deutz, che appartiene alla stessa corrente benedettina di Suger e Teofilo e influenza fortemente gli sviluppi dell'arte tardoromanica e protogotica, negli scritti dedicati alla liturgia si riferisce all'oro come a luce del divino e a sostanza del verbo incarnato.

sione fra la trasmutazione dei metalli vili in metalli nobili e la trasformazione spirituale dell'operatore, integrati in una precisa concezione filosofico-religiosa della natura e in un quadro complesso di sapere che non sono quelli del nostro autore, è possibile rintracciare nell'esegesi biblica di quella metà di secolo anche altre testimonianze di questo legame, in una chiave non lontana da quella di Teofilo e spesso contestualizzate, come nel caso di Suger, nell'ambito della polemica con Bernardo di Clairvaux. Nel *Gemma animae*, un trattato sul significato allegorico della liturgia, degli edifici religiosi e degli arredi sacri, Onorio di Autun (autore col quale Teofilo rivela alcuni punti interessanti di contatto)¹⁹ attribuisce ai metalli varie virtù e significati simbolici. L'autore specifica che i metalli sono metafora degli uomini graditi a Dio in quanto «metalla in igne excocta ad ornatum coronae sumuntur, et electi in camino tribulationis probati ad coelestis Hierusalem decorem eliguntur».²⁰ È dunque, lo si sottolinea, il processo di lavorazione dei metalli a connotarne il significato simbolico, utilizzato già nell'Antico Testamento come metafora della prova alla quale l'uomo era sottoposto da Dio e dell'appassionata tensione verso di lui.²¹ L'accento è posto sulla prova e sulla fatica che vi è connessa. Di qui alla connotazione della lavorazione dei metalli come attività non neutra, ma pregna di significato, il passo è breve. L'ultima prova che l'artefice deve superare diventa per analogia prova concreta, confronto con il metallo e col fuoco:

Il Signore è come il fuoco del fonditore e come la lisciva dei lavandai. Siederà per fondere e per purificare; purificherà i figli di Levi, li affinerà come oro e argento, perché possano offrire al Signore un'oblazione secondo giustizia, Ml, 3:2-3;

Dio ci ha messi alla prova; ci ha passati al crogiuolo, come l'argento, Ps, 66:10.

Nelle Scritture la lavorazione dei metalli è associata, di nuovo, alla purificazione, alla prova, al giudizio, nell'interazione fra artefice, fuoco, metallo.²²

Il *De diversis artibus* sembra dunque delineare un rapporto fra il *profectus animae corporisque*, la progressiva evoluzione del corpo e dell'anima dell'artefice, e la parallela successione dei materiali, banco di prova della sua attività progressiva. Questo criterio simbolico, che agisce a livello della struttura, opera nei prologhi una sorta di selezione sui variegati contenuti delle ricette. Come si è detto, questo criterio si compone e si combina con quello operativo delle sequenze didattiche. Chimica del monaco e chimica dell'artigiano non contrastano, dunque, ma si affian-

¹⁹ Tali analogie possono forse giustificarsi con la dipendenza diretta e riconosciuta del pensiero di Onorio di Autun da quello di Ruperto.

²⁰ ONORIO DI AUTUN, PL 172, 588.

²¹ Cfr. RAFF, *Die Sprache* cit., p. 61.

²² Si noti però che nell'Antico Testamento il fabbro, colui che prova gli uomini col fuoco e li purifica, è sempre Dio. Di qui forse, ma è solo un'ipotesi, la marcata sottolineatura dell'elevatissima *dignitas*, del più grande sforzo richiesti all'uomo-fabro. Questo primo motivo va a sommarci all'importanza simbolica fondamentale degli arredi liturgici che il fabbro produce e alla preziosità del materiale in sé.

cano e interagiscono nell'opera, collaborando all'elevazione, al superamento di prove in cui si concretizza il *profectus* sia del corpo, sia dell'anima – sia dell'abile artefice, sia dell'uomo di Dio.

Riassunto – Il *De diversis artibus* è un'opera in lingua latina, anonima e non datata, risalente con buona probabilità al XII secolo. Il suo autore, monaco ed esperto artigiano, si presenta con lo pseudonimo di Teofilo. Sebbene la tradizione critica iscriva da sempre questo testo nel filone dei ricettari medievali, l'origine, le finalità, la struttura e la filosofia di fondo dell'opera rendono il *De diversis artibus* un'opera *sui generis*, più vicina a un manuale che a un ricettario. Nel testo gli intenti e i procedimenti dell'artigiano esperto, che espone con ordine le tecniche di fabbricazione dei manufatti per la decorazione dell'edificio religioso e la celebrazione della liturgia, si combinano con gli intenti e i valori del monaco, che getta sui materiali e la loro lavorazione uno sguardo diverso. Il saggio presenta la composizione di questi orizzonti all'interno dell'opera, senza trascurare l'interazione con il vivace contesto storico del XII secolo.