

sous la direction de / a cura di
Frédéric Elsig, Noémie Etienne, Grégoire Extermann

Il più dolce lavorare che sia

Mélanges en l'honneur de Mauro Natale



biblioteca d'arte

SilvanaEditoriale

En hommage à Mauro Natale, ce livre réunit plus d'une soixantaine de contributeurs issus de cinq cultures linguistiques différentes. Il entend refléter la richesse, la qualité et la diversité des amitiés professionnelles nourries par Mauro Natale tout au long de sa carrière d'historien de l'art en continuel mouvement. Il s'articule en trois grandes sections, qui reflètent les axes privilégiés de son activité scientifique. La première aborde les propriétés matérielles et stylistiques d'une œuvre d'art. La deuxième s'intéresse à la question de la géographie artistique, en se focalisant sur le cas de Lombardie. La troisième réfléchit à la réception de l'œuvre, que ce soit par son public contemporain ou par celui formé par les générations suivantes.

In omaggio a Mauro Natale, questo libro raccoglie oltre sessanta contributi appartenenti a cinque diverse aree linguistiche. L'intento è quello di riflettere la ricchezza, la qualità e la molteplicità delle amicizie professionali coltivate da Mauro Natale nel corso della sua carriera come storico dell'arte in continuo movimento. La miscellanea si articola in tre grandi sezioni che rispecchiano i campi prediletti della sua attività scientifica. La prima tratta delle proprietà materiali e stilistiche dell'opera d'arte. La seconda si interessa alla questione della geografia artistica, focalizzandosi sul caso della Lombardia. La terza si sofferma sulla ricezione dell'opera, sia da parte del pubblico contemporaneo sia da parte delle generazioni successive.

www.silvanaeditoriale.it

€ 35,00





Il più dolce lavorare che sia

Mélanges en l'honneur de Mauro Natale

sous la direction de / a cura di

Frédéric Elsig
Noémie Etienne
Grégoire Extermann

En couverture
C. Tura, *Terpsichore*,
vers 1460.
Milan, Musée Poldi Pezzoli



Silvana Editoriale

Projet et réalisation
Arti Grafiche Amilcare Pizzi Spa

Direction éditoriale
Dario Cimorelli

Directeur artistique
Giacomo Merli

Rédaction pour la langue italienne
Elena Caldara
Sergio Di Stefano
Rédaction pour la langue française
Clelia Palmese
Rédaction pour la langue anglaise
Lorena Ansani
Rédaction pour la langue espagnole
Osvaldo Alzari pour Scriptum, Rome
Rédaction pour la langue allemande
Getrud Ruth Prucker pour Scriptum,
Rome

Mise en page
Floriana Pellegrino
Denise Castelnovo

Organisation
Michela Bramati

Secrétaire de rédaction
Valentina Miolo

Iconographie
Deborah D'Ippolito, Mira Mariani

Bureau de presse
Lidia Masolini, press@silvanaeditoriale.it

Aucune partie de ce livre ne peut être reproduite
ou cédée, sous quelque forme que ce soit,
ou par n'importe quel moyen que ce soit
(électronique, mécanique ou autre),
sans l'autorisation écrite des ayants droit
et de l'éditeur.

L'éditeur est à la disposition des éventuels
ayants droit qu'il n'a pas été possible de retrouver.

© 2009 Silvana Editoriale S.p.A.
Cinisello Balsamo, Milano

Nous tenons à remercier tout particulièrement Jean Bonna d'avoir
soutenu la création de ce livre. Nous remercions également
Porro & C., la Fondation Arditì, Massimo Trabaldo Togna,
et la Société genevoise d'études italiennes pour leur générosité.

Nous tenons à exprimer notre gratitude à Barbara Agosti et
Alessandro Morandotti pour leurs conseils avisés et leur active
collaboration, tout au long du projet éditorial.

Nous sommes reconnaissants à Dario Cimorelli, directeur de
Silvana Editoriale, d'avoir accueilli avec enthousiasme la publication
de ce volume, ainsi qu'à Sergio Di Stefano et à toute l'équipe qui
a collaboré à l'édition de l'ouvrage.

S'associent en outre à ce projet Enrico Castelnuovo, Mina Gregori,
Alessandro Nova et Patrizia Zambrano.

Enfin, nous remercions Enrico Natale et Adele Hentsch-Massarò
pour leurs collaborations ponctuelles.

Frédéric Elsig, Noémie Etienne, et Grégoire Extermann

Sommaire

12	I. L'identité de l'œuvre	143	e la questione delle dimensioni <i>Caterina Volpi</i>	259	L'intricata storia del coro ligneo di Santa Maria delle Grazie a Milano <i>Stefania Buganza</i>	379	ni <i>Bruno Toscano</i>
15	Taddeo di Bartolo a Roma? <i>Serena Romano</i>	153	Antonio Raggi all'Escorial <i>Grégoire Extermann</i>				Dans <i>Les Ménines</i> , à côté du miroir.
21	Romulus et Rémus. Un cassone siennois <i>Michel Laclotte</i>		Il soggiorno di Gaspar van Wittel in Lombardia: alcune novità e ipotesi	265	Tra Bramante, Zenale e Civerchio. Le ante dell'organo di San Francesco a Lodi <i>Cristina Quattrini</i>	387	Velázquez et la stéréoscopie <i>Mayte García Julliard</i>
25	Luca Signorelli: un nuovo frammento della pala di Matelica <i>Andrea Bacchi</i>	161	<i>Laura Laureati</i>	269	Giovanni Agostino da Lodi: Two Discoveries <i>David Alan Brown</i>	395	Arte fusoria in volgare dalla fornace Serristori di Figline (1451) <i>Massimo Danzi</i>
33	Cercando Antonio di Pietro: una scultura per Borso d'Este (<i>parte prima</i>) <i>Giovanni Sassu</i>		Pittori che "viaggiarono dipingendo, o dipinsero viaggiando": il ciclo di affreschi del "fiorentino". Giuseppe Galeotti a palazzo Falcone Marana a Chiavari	275	Da Cesare a Martino <i>Marco Carminati</i>	401	« Pour peindre sur pierre » <i>Anne-Laure Collomb</i>
39	Why not Girolamo del Santo? <i>Everett Fahy</i>	169	<i>Raffaella Fontanarossa</i>	283	Bernardino Luini: un ritratto per casa Porro <i>Francesco Frangi</i>	405	Connoisseurship et marché de l'art parisien : le cas du Genevois François Tronchin <i>Vincent Chenal</i>
45	Un dessin insolite de Girolamo da Carpi ? <i>Nathalie Strasser</i>	175	Un ritratto di Pompeo Batoni e un intrigo tardo settecentesco <i>Marzia Cataldi Gallo</i>	291	Nuovi indizi per Bernardino Luini giovane in Ticino <i>Lara Calderari</i>	409	Il metodo delle dame <i>Anna Lisa Galizia</i>
49	Una predella rosa e turchese <i>Andrea De Marchi</i>		Les projets de Marc Camoletti pour le palace de Gezireh. Brève contribution à propos du Caire cosmopolite	299	Una nuova <i>Maddalena</i> del Gianpietrino <i>Cristina Geddo</i>		Un retrato de Tiziano en los inventarios reales españoles <i>Mar Borobia</i>
59	Un Panetti, non lontano da Lucca <i>Massimo Ferretti</i>	182	<i>Leila El-Wakil</i>	309	Fortuna di Morazzone disegnatore <i>Giulio Bora</i>	419	
69	Intorno a Nicolò Corso (1986) <i>Giovanni Romano</i>	185	II. L'œuvre et son territoire : le cas de la Lombardie	313	Un <i>Sacrificio di Isacco</i> di Paolo Pagani in Valsolda <i>Daniele Pescarmona</i>	427	A propos du retable de saint Vincent Ferrier peint par Colantonio <i>Gennaro Toscano</i>
75	Alcune novità sul <i>San Francesco che raccoglie il sangue di Cristo</i> di Carlo Crivelli del Museo Poldi Pezzoli <i>Andrea Di Lorenzo</i>	195	<i>Johannesschüsseln</i> rinascimentali a Milano e altre devozioni dei Cavalieri di San Giovanni <i>Maria Teresa Binaghi Olivari</i>	321	Giuseppe Antonio Petrini e l'attività negli anni venti e trenta del Settecento: due nuovi dipinti <i>Laura Damiani Cabrini</i>	431	Un museo, uno storico dell'arte e due mostre <i>Alessandra Mottola Molfino</i>
83	Una deposizione alabastrina a Bologna dell'ambito del Maestro di Rimini <i>Massimo Medica</i>	201	Uno stemma e due angeli: un'opera erratica del Castello Sforzesco <i>Laura Basso</i>	326	Un leggìo per il collezionista <i>Annalisa Zanni</i>	437	Du bon usage d'un fauteuil <i>Elizabeth Fischer</i>
89	Giuliano della Rovere e alcune tavolette da soffitto in Santo Stefano a Bologna <i>Cecilia Cavalca</i>	209	Una <i>cathedra</i> intagliata del Rinascimento lombardo <i>Matteo Ceriana</i>	329		443	Mythologie und Erotik in Zeichnungen von Urs Graf <i>Cäsar Menz</i>
103	Una fonte antica e un possibile committente per la <i>Madonna della Quercia</i> <i>Silvia Ginzburg</i>	215	Una proposta per Bambaia giovane <i>Vito Zani</i>		III. L'œuvre et sa réception	447	Légendes <i>Claude Ritschard</i>
115	Un "quadro grande con donne nude" da Joachim Wtewael a Lorenzo Sabbatini <i>Daniele Benati</i>	221	Bambaia e gli Arcimboldi <i>Maria Teresa Fiorio</i>	337	Tra Tura e Cossa: immagini di stelle <i>Federica Toniolo</i>	453	Poussin et Chardin : deux autoportraits <i>Pierre Rosenberg</i>
123	Mise à jour pour Hendrick Bloemaert <i>Marcel Roethlisberger</i>	231	Affreschi bembeschi nella pieve di Santa Maria a Quinzano d'Oglio <i>Paola Castellini</i>	343	Une vision humaniste du paradis : le retable commandité par Matteo Palmieri pour sa chapelle privée <i>Véronique Germanier</i>	459	<i>Remix</i> · Georg Baselitz et la seconde main <i>Rainer Michael Mason</i>
129	Opere d'arte e documenti d'archivio nel palazzo Borromeo dell'Isola Bella: un caso ferrarese <i>Alessandro Morandotti</i>	239	Milano poco dopo il 1475: un maestro per la Certosa <i>Federico Cavalieri</i>	351	Some Thoughts on Mantegna's Place in the Renaissance <i>Keith Christiansen</i>		Ci-gît J.C. : la tombe de Jean Calvin au cimetière des Rois <i>David Ripoll</i>
137	In piccolo e in grande. Due inediti di Salvator Rosa	245	Due tavole del Museo Borgogna di Vercelli e il loro autore <i>Edoardo Villata</i>	359	Alcune riflessioni sulle <i>ekphraseis</i> nell'epistola di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel (Napoli, 20 marzo 1524) <i>Adele Hentsch-Massarò</i>	465	Le vicende ottocentesche di una parzialmente inedita opera di Giovanni Gagini: il deposito di Lazzaro Doria <i>Piero Boccardo</i>
		251	Una tarsia di Paolo Sacca e il coro di Sant'Andrea a Vercelli <i>Vittorio Natale</i>	365	Due versi di Lazzaro Bonamico su Michelangelo <i>Barbara Agosti</i>	471	Le <i>Couronnement de la Vierge</i> de Raphaël entre Rome et Paris. Restauration et mise au musée
				373	Una nota sugli "straordinari talenti" del giovane Re-	477	<i>Noémie Etienne</i>

Arte fusoria in volgare dalla fornace Serristori di Figline (1451)

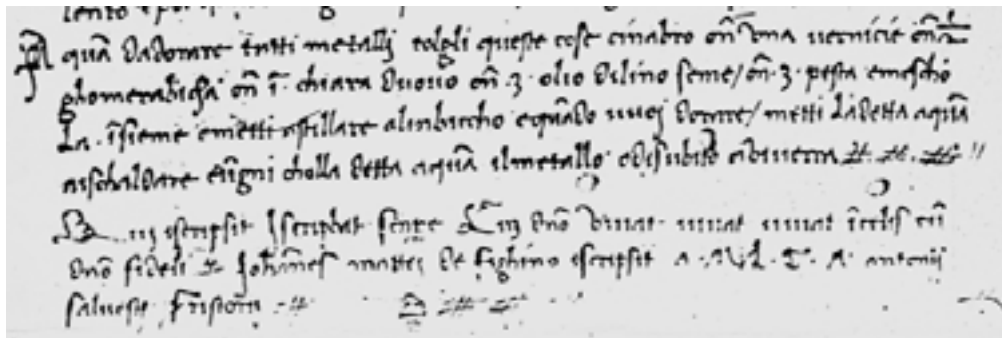
Massimo Danzi

All'ambito delle tecniche storico-artistiche quattrocentesche – care a Mauro Natale – appartiene il trattato sulla fusione che si conserva in attestazione unica nell'Ottoboniano Latino 3330 della Biblioteca Vaticana, cartaceo in 4° grande (40/41 × 28 cm), di 61 carte vergate in umanistica su forte base mercantesca. Nell'ultima carta, la *subscriptio* recita: “Qui iscripsit iscribat senper Cum domino vivat vivat in celis cum domino fideli #. Johannes Mattej de Fighino iscripsit a. M.cD.L.I. A. antonij Salvestri Ser Ristorij #”. Copista è dunque Giovanni di Matteo da Figline e committente (in senso largo) Antonio di Salvestro di ser Ristoro¹. Di Giovanni di Matteo non conosco altri codici, ma a Figline egli fa gruppo, a un livello più basso, con quel Francesco di Bartolomeo di Figline dell'ordine di San Francesco, familiare e cappellano di Malatesta Novello e primo custode della Malatestiana di Cesena, di cui è nota l'attività di copista tra il 1451 e il 1457². Il borgo del Valdarno Superiore non permette di andare molto oltre questi due copisti e, al momento, saprei aggiungere il solo Bartolomeo di Lorenzo da Figline che, nel primo quarto del secolo, sottoscrive due codici oggi a Cambridge (Mass.) e a Londra³. Una schiera di altri personaggi operarono tuttavia a Figline tra Tre e Quattrocento, o addirittura vi nacquero, che si possono idealmente aggregare: dal misterioso “Maestro di Figline”, eccentrico e arcaizzante ‘giottesco di fronda’, probabilmente attivo anche nella fornitura di cartoni per la realizzazione di vetrate, al grande filosofo della Firenze medicea Marsilio Ficino, del quale – trattando qui di tecniche fusorie – non è inutile ricordare le tangenze con l'arte alchemica⁴. Viene infine da Figline anche quel Piero o Pietro, dell'ordine dei frati minori, che a quest'epoca emenda e sottoscrive alcune stampe della *Commedia* di Dante, a partire dalla veneziana di Pietro Cremonese nel 1491: anno in cui anche pubblica il commento di Cristoforo Landino alla *Commedia* di Dante, poi più volte ristampato⁵.

Antonio di Salvestro Serristori (1396-1448/1449), che appare sullo sfondo del nostro testo, è esponente di una famiglia nota e che lascia memoria di sé nello Spedale di Figline⁶. Nell'estimo fiorentino del 1390, essa risulta fra le più in vista del quartiere di Santa Croce e, nel 1427, è la seconda più ricca del quartiere⁷. Mercante su scala internazionale di seta, lana, argenteria e altro, ma soprattutto ricco banchiere e amico personale di Cosimo il Vecchio (di cui, nel 1415, aveva sposato la figlia di un nipote: Costanza di Averardo de' Medici), Antonio di Salvestro è il vero artefice dell'ascesa anche politica della consorte a Firenze. Fedele negli anni alla fazione medicea, che aiutò con importanti prestiti, si vide ricambiato l'appoggio con numerose cariche pubbliche tra le quali spicca, nel 1444, l'ottenimento del Gonfalonierato di Giustizia, cioè la più importante carica della Repubblica⁸.

Come molti di questi mercanti-banchieri fiorentini del Quattrocento, Antonio dovette essere uomo di una certa cultura. Al rapporto in qualche modo ‘servile’ documentato con umanisti del calibro di Leonardo Bruni e Giannozzo Manetti, presenti tra i creditori del banco nel 1431⁹, credo possa aggiungersi il possesso del codice Ottoboniano Latino 3325 della Biblioteca Apostolica Vaticana, contenente un testo molto presente negli ambienti mercantili del Tre e Quattrocento come la *Cura de re familiare* dello pseudo-Bernardo e opere attribuite a Prudenzio e a Ovidio¹⁰. Vale insomma anche per lui quanto, a metà del III libro della *Famiglia*, Leon Battista Alberti osservava in merito ai mercanti fiorentini scrivendo “ch'egli stava così bene [...] sempre avere le mani tinte d'inchiostro”¹¹.

L'anagrafe di Antonio precisa il quadro cronologico entro cui si colloca il testo fusorio vaticano e su questo punto merita aggiungere qualcosa. Se è vero, infatti, che tra il tardo Medioevo della *Schedula diversarum artium* del monaco Teofilo (XII secolo) e il primo Cinquecento del *De sculptura* di Pomponio Gaurico (1504) e della *Pirotechnia* di Vannoccio Biringuccio (1540), non sono sopravvissuti testi sulla lavorazione dei metalli e di argomento metallurgico¹², il testo fusorio vaticano importa una nuova, precoce te-



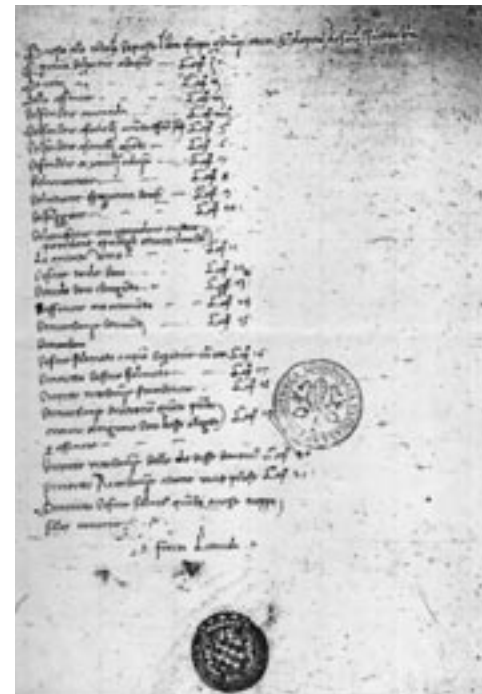
1. *Subscriptio* del copista Giovanni di Matteo da Figline, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottob. Lat. 3330, c. 61r

stimonianza di quest'arte. All'altezza del 1451, pensando al volgare in cui è scritto, esso ha anzi carattere di eccezionalità. Si tratta, infatti, non di una serie di ricette o *recipe*, secondo è normale per molti ambiti pratici a quest'epoca, ma di un trattato, o meglio di un manuale che descrive l'attività quotidiana di una fornace storicamente esistita e ancora attiva. Insomma, se la *facies* esterna del manufatto concorda con la data della *subscriptio*¹³, il carattere del testo e la possibilità di collegarlo all'attività di una fornace precisa ne fanno, invece, in qualche modo un *uncum*.

Vediamo meglio l'uno e l'altro aspetto, iniziando dalla datazione che trova conferma nella filigrana della carta e nella tipologia della *subscriptio*. La filigrana, infatti, che rappresenta una scala con quattro pioli iscritta sul filone della carta, è attestata esclusivamente in documenti senesi degli anni 1460-1465 (Briquet 5909: Archivio di Stato, Consiglio generale, n. 234), mentre la particolare sottoscrizione di Giovanni di Matteo compare, sulla base del repertorio dei Bénédectins du Bouveret, solo in codici del secolo XV¹⁴. La grafia umanistica del codice, che ha tratti di mercantesca, la carta grossa e altri elementi del testo (i prezzi in fiorini larghi, i pesi in libbre, le misure in braccia, eccetera) portano anch'essi verso la metà del secolo¹⁵. Aggiungo che il manufatto pare opera di un copista non sprovvisto di mestiere, che verga con regolarità e senza traccia uno specchio di scrittura di trentuno righe per facciata.

L'interesse del testo è evidente solo che si ricordi, con Goldthwaite, le scarsissime informazioni che, di contro a un'abbondante documentazione storico-economica, abbiamo (anche nella Toscana di questi anni) sulle fornaci, il loro funzionamento, la loro struttura e tecnologia¹⁶. Pensando alla produzione in bronzo nella Toscana della metà del secolo (da Donatello a Verrocchio), anche l'aspetto tecnico-manualistico reclama attenzione, visto che la trattatistica è, in quest'ambito, soprattutto successiva. Se per la pittura già esistevano Cennino, Alberti e Ghiberti (il più antico codice del primo è comunque del 1437), per le arti del fuoco abbiamo soprattutto il *De sculptura* di Pomponio Gaurico (1504) e la *Pirotechnia* del senese Vannoccio Biringuccio (1540). Sui laterizi è invece un più tardo trattato di Cipriano Piccolpasso (1548).

Da umanista integrale Gaurico non fa mistero di guardare ad altro che alla tecnica¹⁷, e alla fusione solo dedica il capitolo VI intitolandolo *Khemiké*. Bisogna così aspettare il senese Biringuccio, i cui dieci libri volgari *De la Pirotechnia* (1540) sono, anche più dei coevi trattati orafi e di scultura di Cellini, molto vicini al nostro testo. A tacere del lessico tecnico ormai comune, entrambi i testi vertono sulle tecniche di lavorazione a fuoco, senza limitarsi, come fa Gaurico, alla lavorazione dei metalli. Biringuccio beneficia però, a differenza del trattatello Serristori, dell'evidente apporto della tradizione aristotelico-alchimistica¹⁸. La differenza tra i due testi è resa anche più evidente dal fatto che mentre a metà Cinquecento Biringuccio dialoga con gli *auctores*, li corregge con la propria esperienza, spiega l'origine degli elementi e, prestando attenzione alla natura dei luoghi e ai contesti estrattivi (le miniere, i metalli, i "mezzi minerali" nei primi quattro libri), sembra volgersi al mondo tedesco e in parte anticipare pagine del *De re metallica* dell'Agricola (Basilea, Froben, 1556)¹⁹, il testo figlinese registra più sobriamente l'attività di una for-



2. *Tavola*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottob. Lat. 3330, c. 1r

nace. Si spiegano così le parti sulle tecniche di distillazione e i suoi apparati, sui vetri, sui diversi tipi di forni e fornelli, sulle tecniche orafe che occupano una parte centrale del testo, coi procedimenti del "saggiare", del separare oro e argento da altri minerali (capp. IX-XIII), sul conio delle monete e le diverse leghe, fino all'emergere, nella parte finale, di veri e propri *recipe* per quelli che Biringuccio chiamerà i "mezzi minerali" (sale comune, salnitro, allume di rocca, eccetera).

Tra i motivi di interesse del testo, il primo è la documentazione di un mestiere, a quest'epoca compreso nelle arti minori dei Maestri, per il quale manca fino all'ultimo quarto del Quattrocento un disciplinamento specifico negli statuti²⁰. Il secondo è l'opportunità – rara per testi di questo tipo – di collegare l'attività descritta a un impianto storicamente esistito: una fornace di vetri, calce, mattoni e altro che, come risulta dalla *subscriptio*, i Serristori possedevano a Figline. Sappiamo che questa dipendeva dalla fattoria chiamata "La Casa Grande" e si trovava in località detta "i fossi di Figline"²¹. Il testo è anzi certamente l'opera di un addetto alla fornace, forse quello stesso Puccino di Stefano o quel Michele d'Antonio o loro *entourage* ai quali è documentata in affitto nel catasto del 1451 per la somma di dieci fiorini l'anno²². Del fornaciaio affiora infatti qua e là nel testo l'esperienza diretta di lavoro e anzi il termine di "isperiença" per definire i processi di lavorazione²³. In più punti, poi, espone pratiche lavorative che non si sono rivelate atte, l'addetto riflette sulle ragioni dell'errore tentandone spiegazioni articolate a uso di chi lo leggerà.

L'impianto figlinese, accatastato nel 1433 e poi ancora nel 1447 e nel 1451, non fu l'unico posseduto da Antonio di Salvestro. Sua fu anche una "fornace da bicchieri posta in Feghina nel popolo della Pieve", passata al figlio Averardo e da questi "appigionata a 3 persone per fiorini xiiij l'anno" come dichiara il censimento del 1469²⁴. Per un'attività del genere, intesa a produrre principalmente laterizi, ma anche metalli per l'oreficeria e il conio di monete, vetro e dunque bicchieri, e che si collega all'industria della seta e all'esercizio a essa connesso di battiloro, documentato dalla masserizia figlinese²⁵, la localizzazione rurale era ovvia e conseguiva tanto a ragioni di approvvigionamento di argille, calce e legna quanto a criteri di sicurezza imposti da una sorprendente legislazione comunale²⁶. Il terzo elemento di interesse è culturale e linguistico, perché il testo ci porta agli albori di una precettistica che abbandona l'oralità e il chiuso della bottega per assumere forma scritta e anzi apertamente 'manualistica'²⁷. Come tale ci lascia testimonianza di un lessico professionale che non pare ritrovarsi prima del capitolo che alla fusione dedica Gau-

rico nel suo *De sculptura*, ma soprattutto prima dei trattatelli di Cellini e della *Pirotechnia* di Biringuccio negli anni quaranta del Cinquecento²⁸.

Il copista ebbe certamente davanti un codice più antico da cui, almeno in parte, traeva i suoi materiali, perché a carta 55r osserva: “Così trovo iscripto nella copia di questo libro”²⁹. L’antigrafo doveva contenere (come capita in testi di questo tipo: dai disegni ipotizzabili nel Gaurico alle illustrazioni di Biringuccio o dell’Agricola) anche le illustrazioni degli impianti descritti, che il codice vaticano omette, ma ricorda in quattro luoghi³⁰. Per il resto non si indicano altre fonti che l’uso³¹ e qualche “ricordanza”, termine da intendersi quasi sempre come informazione ‘orale’: “Ricordanza chetti disse Recco quando tornò d’Ungheria” (54v); “Ricordanza che disse Domenico, quando allegò che llo ariento sia molto bene caldo a volere che sia molto bene mescolato” (57v), e così via³². Assente è invece qualsiasi indicazione di *auctoritas* letteraria, fosse anche Plinio.

Tra le fonti citate per un particolare modo di fusione compare, alla carta 49v, un “A.B.”, lavorante alla fornace: “Ricordanza che io vidi fondere alla manica A.B. rame minuto piloso, tratto di navarra mescolato con loppa”. La sigla ricorre di nuovo a qualche carta di distanza³³, per sciogliersi poi alle carte 58r-v, dove compare il nome di un “Bernardo”³⁴.

In un campo in cui non sappiamo quasi niente, interessano anche gli accenni all’esercizio del mestiere in altri Paesi, come Vienna e la regione del Danubio³⁵, l’Ungheria più volte ricordata³⁶ o Alessandria d’Egitto³⁷; ma anche realtà più vicine e domestiche, come Firenze (58v), Carmignano (52v) e San Casciano (23r). Se ne veda un esempio: “Sempre quando comperi o vendi coregiuoli di Vienna guarda a torre di quegli aspri, che non sono così dilicati e che sono fatti di terra molto trita e gentile, però che quegli della terra triti e gentile e dilicata non regono, ma subito fondono; ma quegli di terra granellosa e grosso regono meglio [...] e i coregiuoli di Sancacciano, che sono bianchi [...], regono meglio ch’è nostri che ssi fanno a Carmignano” (23r)³⁸. Entro la geografia che si disegna, attira particolarmente la citazione dell’Ungheria, paese in cui è attestata durante questi decenni l’attività di un’altra famiglia di fornaciai fiorentini: i Del Rosso³⁹. L’indice dei capitoli che formano il testo può meglio di altro dare un’idea della sua sostanza e organizzazione, mostrando insieme le difficoltà terminologiche che pone⁴⁰: *Prima del partire ad aqua* cap. I (2r); *De’ vetri* cap. II (11v); *Dello affinare* cap. III (13r), *Del fondere a manica* cap. IV (17v), *Del fondere a fornelli a vento* cap. V (23v); *Di fondere in fornelli a vento e fare [lo unto] da ugnere le pietre da piastre da monete* cap. VI (24v); *Di fondere con manica a caça*, cap. VII (28r), *Del navarrare* cap. VIII (29r), *Di ritrarre ispazzatura d’orafi* cap. IX (29v), *Del saggiare* cap. X (31r), *A conoscere l’oro a paragone e nettare paragoni e pullirgli e trarre lo ariento vivo* cap. XI (38v), *A ffare tocche d’oro* cap. XII (41r), *Di tocche d’oro e d’ariento* cap. XIII (44v), *Da affinare oro e ariento* cap. XIV (45v), *Ricordança di cimenti* cap. XV (48v), *A fare solimato e aqua da pa[r]tire ad una otta* cap. XVI (49v), *Ricetta di fare solimato* cap. XVII (50r), *Certe ricordançe straordinarie di più cose* cap. XVIII (52r), *Ricordança de ritrova[re] quanto piombo e rame è in grana d’oro basso e lligato per affinare* cap. XIX (56v), *Certe ricordançe de legare che disse Domenico* cap. XX (57v), *Certe ricordançe a trarre [ariento di] rame piloso* cap. XXI (58r), *Ricetta di rifare il salnitro quando avesse troppo sale comune* cap. XXII (59r).

La materia richiederà un’illustrazione specifica a opera degli specialisti, ma intanto va sottolineata l’ambizione di chi scrive a superare i modi del *recipe* e della ricordanza (“faronne ricordo – scrive l’autore – per nollo dimenticare e per dottrina di chi leggesse qui”: c. 6r), giungendo a una descrizione dell’attività della fornace decisamente ‘manualistica’. Alcuni brani mostrano questa transizione verso un più alto registro, perché, presenti due volte nel testo, ricorrono prima in forma distesa e poi, in fondo al codice, in quella tipica e più succinta della “ricordanza”⁴¹. Manualistiche sono anche altre movenze, che organizzano una materia strutturata in capitoli, ognuno dei quali provvisto di una sua rubrica. Così, nel primo capitolo, che tratta della distillazione e i modi per ottenere oro e argento (attraverso il procedimento della *coppellazione*), con le varie tappe e i consigli pratici per i lavoranti⁴², lo scrivente annota: “Compiuta che io arò la memoria che io voglio fare del partire ad aqua, farò memoria che vetri sono buoni [...]. Lascero istare al presente e non dirò de’ vetri, sì che se vorrai vedere che bocce arai adoperare a fare aqua, porrai mente innanzi, dove ne tratteremo” (2v). Ciò che puntualmente avviene nel capitolo seguente, dedicato, tra l’altro, alla diversa tipologia delle “bocce” in vetro: “Abbiendo detto del partire e de ritrarre l’ariento e

de’ bianchi”⁴³ [...] diremo ora de’ vetri e che vetri bisognano al fare aqua, e che vetri al partire e che vetri a rasciugare e ritrarre l’ariento” (11v); e così via, agganciando capitolo a capitolo. Con il terzo capitolo ci avviciniamo al tema fusorio⁴⁴, trattato poi nel quarto con una descrizione delle tipologie del forno (“a manica”, “a vento” e “a cazza”: capp. IV-VII), che ricorda quella fornita quasi un secolo dopo nel settimo libro della *Pirotechnia*. E a Biringuccio vien fatto di pensare anche per la descrizione di altri procedimenti, come quello del “saggiare”, “del partire l’oro da lo argento”, “del modo di cimentare lo oro” o della formazione delle diverse leghe e altre più pratiche indicazioni. Che si tratti di un manuale d’arte fusoria, pare confermare l’esordio del lungo capitolo X sul “saggiare”: “E si fanno saggi in molti modi e maniere e prima diremo del saggiare in copelle; e a volere saggiare in copella prima conviene sapere di che o come si fanno le coppelle e il colore, dove debba tornare la prova del saggio. E prima diremo della copella e poi del colore, come si pone il colore nella copella”, eccetera. Appena qualche carta dopo, l’attenzione posta da chi scrive si fissa sull’osservazione che “anticamente [...] non sapevano partire ad aqua, che è pocho tempo meno di cinquant’anni” (37r). Indicazione importante questa della cronologia e sperimentazione delle tecniche, che dice le ambizioni del fornaciaio fighinese.

Ringrazio Luca Boschetto per varie preziose indicazioni archivistiche sulla famiglia Serristori e Stefano Zamponi per l’amichevole expertise che, sulla filigrana del codice di cui qui tratto, mi rilasciò una mattina del 12 luglio 1995 in Vaticana. Un ringraziamento cordiale ad Armando Petrucci, per le osservazioni propostemi a redazione ormai avanzata. Nella trascrizione dei testi, seguo i criteri esposti da A. Stussi, Avviamento agli studi di filologia italiana, Bologna 1983, pp. 153 sgg.; per la natura del testo qui esaminato sono invece particolarmente attuali le considerazioni di F. Petrucci Nardelli, Riproduzione o interpretazione? Note sull’edizione dei documenti, in “Arte. Documento”, 4, 1990, pp. 266-267.

¹ Un dubbio, per ora non solubile, tocca l’interpretazione della A. che precede il nome, in forma genitiva, di Antonio di Salvestro. Kristeller (che segnala il codice in *Iter Italicum*, London-Leiden, II, 1967, p. 423a) la interpreta per “auctor” e così segnala il codice: “L’arte del fondere i metalli. Johanes Mattheus de Fighino scripsit an. 1450 auctore Antonii Salvestri Serristori”. Se la A. stesse in vece di un nome, potrebbe rinviare (come mi propone l’amico Boschetto) a un figlio di Antonio, forse Averardo (1428-1491).

² Su di lui e la sua produzione, dopo A. Domeniconi, *I custodi della biblioteca malatestiana di Cesena dalle origini alla metà del Seicento*, in “Studi romagnoli”, 14, 1963, pp. 385-396, sono tornati nell’ambito dello *scriptorium* malatestiano E. Casamassima e C. Guasti, *La biblioteca Malatestiana: le scritture e i copisti*, in “Scrittura e civiltà”, 16, 1992, pp. 229-264, e A.C. De La Mare, *Lo scriptorium di Malatesta Novello*, in F. Lollini, P. Lucchi (a cura di), *Libreria Domini: i manoscritti della Biblioteca Malatestiana: testi e decorazioni*, Bologna 1995, pp. 35-93, 385.

³ Datato al 15 agosto 1416 è l’Ovidio del ms. Lat. 18 della Houghton Library, Harvard University (Mass.); datato 16 marzo 1425, e miniato, è l’Additional 39844 della British Library, contenente volgarizzamenti del *Secretum*

dello Pseudo Aristotele e del *Tresor* di Brunetto Latini.

⁴ Sul primo, si veda *Un pittore del Trecento. Il Maestro di Figline*, a cura di L. Bellosi, A. Conti, P. Pirillo, G. Ragnonieri, M. Romiti, C. Tragni, M. G. Vaccari, catalogo della mostra (Figline Valdarno, 21 dicembre 1980 - 4 gennaio 1981), Firenze 1980. Sui rapporti di Ficino con l’alchimia si veda S. Matton, *Marsile Ficini et l’alchimie: sa position, son influence*, in J.-C. Margolin, S. Matton (a cura di), *Alchimie et philosophie à la Renaissance*, Paris 1993, pp. 123-192.

⁵ *Bibliografia dantesca ossia catalogo delle edizioni, traduzioni, codici manoscritti e commenti della divina Commedia e delle opere minori di Dante...* compilata dal sig. Visconte Colomb De Batines, traduzione italiana, tomo I, Prato 1845, pp. 54-55, che registra la sottoscrizione: “Emendato per me, maestro Piero da Fighino dell’ordine dei frati minori”. E così anche per le stampe veneziane della *Commedia* di Matteo da Chodeca (1493) e di Bernardino Stagnino (1516).

⁶ Per lo Spedale, fondato dal nonno Ristoro di Iacopo nel 1399, cfr. *Lo Spedale Serristori di Figline. Documenti e arredi*, a cura di A. Conti, P. Pirillo, catalogo della mostra (Figline Valdarno, 2 maggio - 25 luglio 1982), Fiesole 1982.

⁷ L. Martines, *The social World of the Florentine Humanists 1390-1460*, Princeton 1963, pp. 111-112.

⁸ Sui Serristori, con un centrale capitolo su Antonio, si veda ora l’importante monografia di S. Tognetti, *Da Figline a Firenze. Ascesa economica e politica della famiglia Serristori (secoli XIV-XVI)*, Firenze 2003, che alle pp. 55-100 ne ricostruisce su base catastale e fiscale fortuna e attività. Antonio testa il 27 maggio 1448, ma muore più tardi, probabilmente entro il settembre 1449: ivi, p. 101.

⁹ Dovette trattarsi di probabili “depositi vincolati a interesse”, secondo la documentazione prodotta ivi, pp. 78, 85.

¹⁰ Il codice contiene infatti più volte (c. 96v) il nome di

Antonio di Salvestro di ser Ristoro: se ne veda la descrizione di E. Pellegrin *et al.* in *Les manuscrits classiques latins de la bibliothèque Vaticane*, Paris 1975, pp. 834-835. Ignoto, e non identificabile con Giovanni di Matteo, il copista che verga questa vendicativa sottoscrizione (c. 46v): “NITO FI BRO LI STO IGAN TUR/FRA RA CRU GI STRO MA”, cioè “finito libro isto frangantur crura magistro”. Un tale gusto per l’enigmistica in sottoscrizioni e dediche non è infrequente a quest’epoca: ricordo il commento di Paolo da Perugia a Persio, che reca alla rovescia il nome del dedicatario Roberto di Capua conte di Altavilla (F. Ghisalberti, *Paolo da Perugia commentatore di Persio*, in “Rendiconti del Regio Istituto Lombardo di Scienze e Lettere”, s. II, 62, 1929, pp. 535-598, in part. 596). Tra il 1489 e il 1491, codici per l’educazione di Lorenzo di Averardo (addottoratosi in diritto canonico e divenuto canonico del Duomo nella quota riservata all’arte della Lana) segnala il libro di conti personale di Averardo Serristori: cfr. Tognetti, *Da Figline a Firenze* cit., p. 157.

¹¹ L.B. Alberti, *I libri della Famiglia*, a cura di R. Romano, A. Tenenti [nuova ed. a cura di F. Furlan], Torino 1994, p. 253.

¹² Così anche secondo il curatore della *Pirotechnia* di Biringuccio: cfr. V. Biringuccio, *De la Pirotechnia. 1540*, a cura di A. Carugo, Milano 1977, p. XXII.

¹³ Nella *subscriptio*, la C che precede le migliaia è appena visibile e la data potrebbe essere presa anche per un “MDLI”.

¹⁴ Per la filigrana, C.M. Briquet, *Les filigranes: dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu’en 1600*, Amsterdam 1968 (ed. ampliata), n. 5909. Per il colophon, cfr. Bénédictins du Bouveret, *Colophons de manuscrits occidentaux des origines au XV^e siècle*, V, Fribourg 1982, nn. 23032, 23111, 23127 (con data 1304), 23152, 23158-23160, 23195, 23197. Va detto che la formula “cum domino fidelis” di Giovanni di Matteo è assolutamente quattrocentesca, ma minoritaria rispetto a “cum domino felix” (23197 contro 23163, 23195, 23198-23202). Essa compare comunque già in due codici più antichi della Laurenziana, mentre resta marginale l’attestazione del ms. II XI 1 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (dato come cinquecentesco: n. 23202). Per essa, l’ambito quattrocentesco e italiano risulta anche da L. Reynhout, *Formules latines de colophon*, vol. I, Turnout 2006, p. 180, ove la formula è siglata A2A1c.

¹⁵ Tra il 1422 e il 1471 il fiorino largo fu la moneta sonante a Firenze: Tognetti, *Da Figline a Firenze* cit., p. 126, n. 62. Sull’argomento cfr. R.A. Goldthwaite, G. Mandich, *Studi sulla moneta fiorentina (secoli XIII-XVI)*, Firenze 1994, pp. 29-73.

¹⁶ R.A. Goldthwaite, *La costruzione della Firenze rinascimentale* [Baltimora 1980], Bologna 1984, p. 262. Sul ciclo produttivo di questi impianti, con l’abbozzo di varie tipologie dall’epoca romana alla Firenze del XVI secolo, si vedano i capitoli IV e V, ma particolarmente le pp. 255-269.

¹⁷ “Neque vero expectetis a me [parla Pomponio rivolto agli interlocutori Raffaele Regio e Leonico Tomeo] ut dicam quove in aera quove in creta sit temperamentum utendum, aut quam in omnibus diligentia adhibendum: non enim t^m prÿj t-n praktikon. Quum voletis autem ego vos ad officinam vocabo” (P. Gaurico, *De sculptura*, introduzione, testo latino, traduzione e note a cura di P.

Cutolo, saggi di F. Divenuto, F. Negri Arnoldi, P. Sabbatino, Napoli 1999, libro I.12).

¹⁸ Si veda quanto ricostruisce nella sua introduzione A. Carugo, in Biringuccio, *De la Pirotechnia. 1540* cit., pp. XI-XXXI, in part. XXIII-XXVIII.

¹⁹ Si vedano le osservazioni ivi, pp. XXV-XXVI.

²⁰ Un ritardo che Goldthwaite (*La costruzione della Firenze rinascimentale* cit., p. 352) spiega anche in base alla localizzazione di questi impianti in zone generalmente extraurbane. Sull’arte minore dei maestri, che comprendeva in pratica tutte le professioni legate all’edilizia e dunque anche quella dei fornaciai, si veda ivi, pp. 359 sgg. Per altro, la prima cooperazione di fornaciai è documentata a Venezia già a inizio Duecento, mentre è anteriore (e in gran parte successiva al nostro testo) la documentazione per la Toscana: cfr. ivi, pp. 252 sgg.

²¹ L’attività della fattoria può essere seguita sui materiali dell’Archivio di Stato fiorentino a partire dalla metà del Cinquecento. Si veda *Elenco di consistenza e inventario in parte originale in parte compilato dalla soprintendenza Archivistica per la Toscana al momento dell’acquisto (1987) e rivisto e completato negli anni 1991-1992*, con introduzione di C. Vivoli (ASF, Cataloghi n. 371, 1-2: d’ora in poi Arch. Serristori). Di “una fornace posta in Feghine, da primo [e] secondo [scil. lato] via, terzo Antonio detto, e con un poco di terra di statoria o i circa posta a llato a’ fossi di Feghine, che da primo via, ij” Antonio detto, 3° Lucha del Sordo, 4° Ceccherello Nuti, che nel primo [scil. del 1427] catasto la teneva a pigione Puccino di Stefano fornaciaio per fiorini X l’anno” è menzione in ASF, Catasto 663, c. 158r (devo la conoscenza del documento alla cortesia di Luca Boschetto).

²² Tognetti, *Da Figline a Firenze* cit., pp. 66 e 105.

²³ Il riferimento all’esperienza diretta di chi scrive (c. 23r): “Quando fondeva, una volta m’avenne che s’appressò el fuoco nel mantaco e questo fu perché la bocca o vero punta della canna de’ mantici era troppo innanzi e il fuoco el prese tanto [...] ch’el tocchava le canne e per questo [...]”, eccetera. Il termine (c. 57r): “Saratti più agevole a fare tocche che si acostino per la prima isperiença” e anche “in questa isperienza dico che cala dal 1/6 al 1/9 del piombo che vi è”.

²⁴ Per i catasti del 1433, 1447 e 1451 si veda Tognetti, *Da Figline a Firenze* cit., pp. 71, 93, 105. Documentazione della seconda fornace, adibita alla produzione di bicchieri e affittata a Giovanni di ser Niccolò da Gambassi, in ASF, Catasto, 914, c. 21r (un cenno in Tognetti, *Da Figline a Firenze* cit., p. 94).

²⁵ Tognetti, *Da Figline a Firenze* cit., pp. 110-113. Una vetreria Serristori è fondata a Figline nel 1732 (Arch. Serristori, vol. II, p. 347, n. 378) e almeno dallo stesso anno è documentata, nei libri e documenti mercantili, la fornace di vetro e calcina sita nel prato de “La Casagrande” a Figline (ivi, vol. II, p. 392; e poi vol. I, p. 131, n. 346; vol. II p. 381, n. 508; p. 239, n. 361; p. 245, n. 364, eccetera), attività documentata fino agli anni settanta del Novecento dai *Libri dei boschi e delle fornaci*: Arch. Serristori, vol. II, pp. 447-53 (*Fattoria della Casagrande Serristori di Figline*, 1901-1975).

²⁶ R.A. Goldthwaite, *La produzione dei materiali*, in Goldthwaite, *La costruzione della Firenze rinascimentale* cit., p. 261.

²⁷ Sull’abbandono della forma “ricettario” in questi testi,

cfr. le considerazioni di A. Conti, in *I ricettari del fondo Palatino della biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, Firenze 1991, pp. V-XII.

²⁸ Non credo, infatti, che ci siano sufficienti elementi per identificare il perduto *De arte fusoria* dell’umanista Porcellio de’ Pandoni, nel ms. Ottob. Lat. 2118 (U. Pfisterer, *Filaretus Künstlerwissen und der wiederaufgefundene Traktat “De Arte fuxoria” des Giannantonio Porcellio de’ Pandoni*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, 46, 2002, pp. 121-151). L’attribuzione di questo codice, adespoto e anepigrafo, riposa essenzialmente sulla coincidenza dell’intitolazione di *De arte fusoria* (per altro aggiunta nel secolo XVII e “di genere”) con una lettera di Girolamo Aliotti nota da tempo, e sull’identificazione dell’Antonio della prefazione con il Filaret. Né il testo (come osserva anche Pfisterer, *Filaretus* cit., pp. 125-126) è veramente un *De arte fuxoria*, bensì un compendio antiquario di “qualche antiqua gentilezza de l’arte fuxoria” attraverso monumenti dell’antichità.

²⁹ La dipendenza da un antigrafo risulta anche dalla tipologia degli errori in cui incorre il copista: ripetizioni di parole (“gittare gittare”, 22v), errori di anticipo (“a volere conoscere quando [l’argento] è fonduto a ragione di gittare, mettivi uno ferro sottile e sse vi apica l’ariento non è da gittare” o ancora “el più grosso > poni < capo poni”: 29r), errori *interscribendum* (“però che sempre > rischiareranno < ricascheranno nel mezzo”: 13v). Frequentemente anche l’uso dei puntini là dove, evidentemente, l’antigrafo era illeggibile: 48r, 55v, 56r, 57v eccetera. L’uso di antigrifi, per questo genere di testi, è testimoniato anche in Gaurico (proprio nel capitolo VI sulla fusione) o in un testo ceramico del montelupino Dionigi Marmi, confezionato verso il 1630-1632, che avverte di prendere da “uno scritto antico e mal fatto”: cfr. D. Marmi, *Segreti di fornace*, a cura di F. Berti, Montelupo Fiorentino 2003, p. 91.

³⁰ Queste le allusioni a disegni presenti nel testo (corsivi di chi scrive): “La prima manica che io ho disegnata nella faccia di là” (18v); “Se vuoi fare la manica sança ismusso allo occhio, come vedi che sta la seconda che io ho disegnata nella carta precedente” (19v); “Anche potresti fare una manica col volticcio ismusso in fuori [...] e collo ismusso all’occhio 1/2 di braccio, che fusse ismusso in drento in su come quello e in fuori, come vedi qui disegnato in questa manica” (20r) e soprattutto “I fornelli che afinono l’oro, quegli d’Ungheria fanno grandissimi però che vi afinono per volta 200 o 300 libre d’oro, come vedi disegnato qui dirimpetto” (47r) e “sono i detti fornelli [scil. d’Ungheria] larghissimi, sì che vi cappiono assai pentole [...] e tale ora gli fanno sì larghi che vi cappiono 32 di tali pentole, cioè n’aconciono l’una doppo l’altra 16 per ordine, come vedi disegnato qui per aboco [aboco?] appiè dell’altra faccia” (47r).

³¹ Così, nella parte dedicata al “saggiare” l’oro e l’argento (cap. X), son più volte ricordati “i nostri antichi” (37v) e in un caso l’uso è ricondotto a mezzo secolo prima: “Bene che anticamente se ne soleva torre due cotanti, come dirò appresso; ma egliono non sapevano partire ad acqua che è pocho tempo, credo meno di cinquant’anni” (37r).

³² Sicuramente scritta è invece la testimonianza di c. 54v: “Viddi una ricordança dove facieno ragione di ritrarre di libbre 32 di calo, che era in cimenti libre venticinque”.

³³ “Ricordanza di provare di fondere alla manica con bollare di ferro, però che vedesti fondere B. con esso”

(53v).

³⁴ “Ricordanza che vedesti fare t[r]arre ariento di rame piloso a Bernardo in questo modo” (58r) e ancora “potrei fondere del rame che io avessi t[r]atto a ritrarre, come faceva Bernardo” (58v).

³⁵ “Viena nella Magnia, dove si fanno i coregiuoli [...] che vengono per lo Danibio che passa presso a Vienna e viene diritto a Buda” (54v). La stessa osservazione sulla provenienza dei *crogioli* da Vienna è in Biringuccio: “Li crogioli erano di tera di Valentia, ovvero li facevano venir fatti da Viena” (c. 19v).

³⁶ Queste le occorrenze: “E per due cose si dà all’oro baso [scil. di pochi carati] assai cimento: l’una per conservarlo che non fonda, lo altro modo perché ha più a compigliare di quella che è nell’oro che se fusso oro alto. E questo *quegli d’Ungheria* che hanno afinare tutti ori bassi in forza d’ariento, perché sono ori di cava, come gli ritragono nel coregiuolo subito ne viene il rame [...] e rimane l’oro e l’ariento insieme” (46r); “I fornelli che afinon l’oro, *quegli d’Ungheria* fanno grandissimi però che vi afinono per volta 200 o 300 libre d’oro” (47r); “come affinan *in Ungheria*, che comperano tutti ori bassi tratti di cennaraccio che non tengono rame” (56v).

³⁷ “Prima diremo dello ismeriglio: lo ismeriglio vuole essere di quello buono, che viene d’*Alexandria*, che è più morato chello altro [...] questo d’*Alexandria* si somiglia a ferro o acciaio” (31v); “Ricordanza ch’e sommi dello ariento che navicano *in Alexandria* si fanno di 8 on[cie]” (52r); “Ma per non volere guastare la çaça del peso e seguire il costume di *quegli d’Alexandria*, si fanno più presso alle 8 oncie che si può”, 52v; “e poi uno fiore nel mezzo e quello è el segno a che *quegli d’Alexandria* il cognoscono essere di lega d’oncie 11” (52v, eccetera).

³⁸ Il passo è ripetuto, come ricordanza (52v): “Ricordanza che de’ coregiuoli neri di Vienna si vogliono torre quelli più aspri, perché ho provato che sono migliori”, eccetera, ove San Casciano è diventato San Cantino.

³⁹ Guido Del Rosso, che ha una fornace nel 1451, si dichiara, con i fratelli, fornaciaio ancora nel 1457. Nel 1442, due suoi fratelli risiedono in Ungheria dove li raggiunge, entro il 1469, l’ultimo fratello: cfr. Goldthwaite, *La costruzione della Firenze rinascimentale* cit., pp. 392-393.

⁴⁰ Seguo piuttosto le rubriche del codice che non l’indice, anteriore e più scorretto come dimostrano alcuni riscontri (particolarmente per il cap. XVIII, c. 58v).

⁴¹ Così, per esempio, alle cc. 28r e 52v o ancora a cc. 49v e 53v e 58r-v (ricordanza di Bernardo, qui a nota 34).

⁴² “Troverrai l’oro di carati 23 e 1/2 in carati 23 e 1/2 [...] e quando hai lavato l’oro il rasciughi in coregiuolo bianco nel fornello [...] e poi i fondi e fanne che ti piace e troverralo della lega che t’ho detto” (8r).

⁴³ Cioè i resti della distillazione (“non adoperare alla aqua concia embrici né bocce né limbicchi adoperati ad acqua nuova, peroché farebbono fare residenza o feccia o vero bianchi”: c. 10r). Scarsa, comunque, la componente alchemica nel testo.

⁴⁴ Bastino questi estratti (c. 14v): “E se è grande quantità d’ariento, e abbia l’agio, lascerai prima scaldare bene l’ariento sì che sia rosso, poi puoi fare soffiare e subito fonderà; e anche si rasciugherà meglio il coregiuolo”. E appena sotto: “Sempre quando hai fatto il ceneracciolo, poni mattoni inanzi, che vi cacci fuoco per ricuocere; e quegli carboni più minuti poni nel mezzo del ceneracciolo