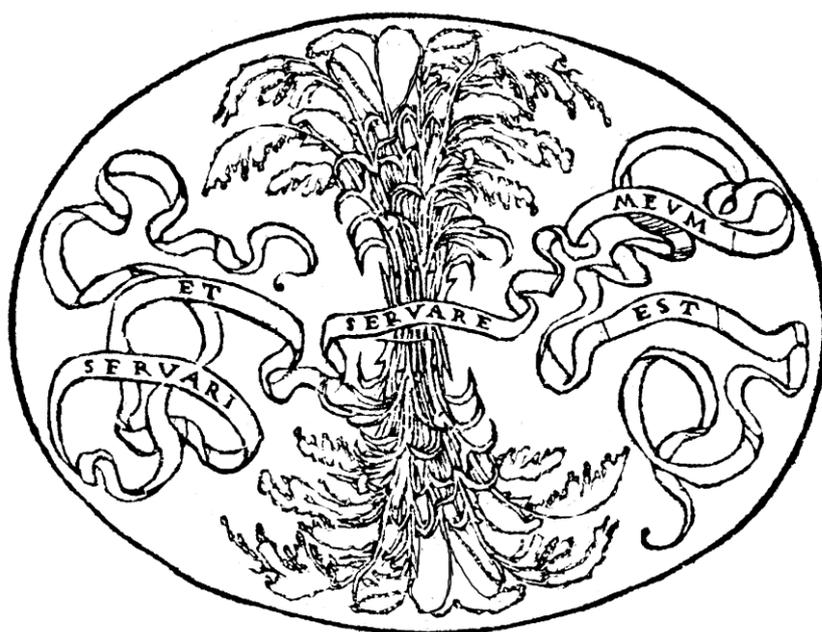


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

15/2015



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Direzione scientifica

Paola Barocchi

Comitato scientifico

Paola Barocchi, Francesco Caglioti, Flavio Fergonzi,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura scientifica

Nicoletta Maraschio

Cura redazionale

Claudio Brunetti, Martina Nastasi

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

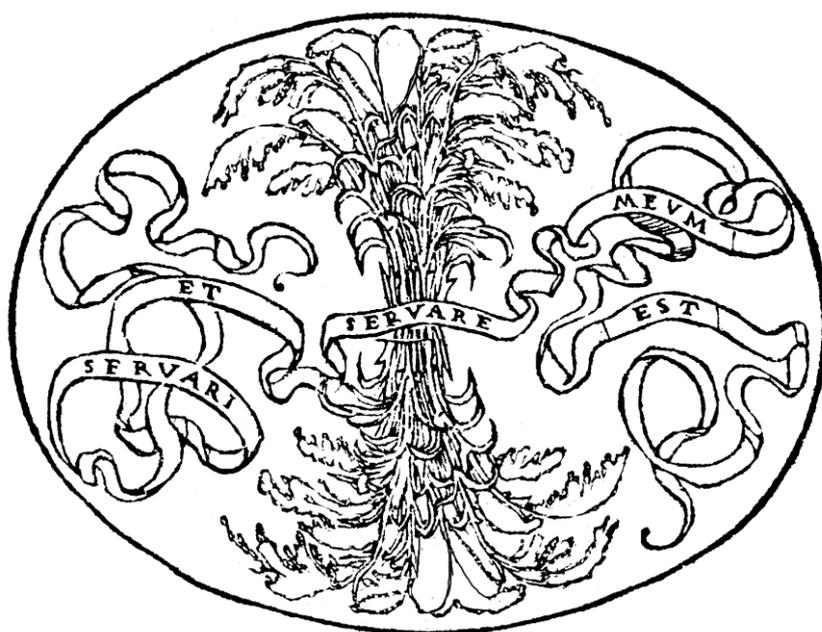
INDICE

N. Maraschio, <i>Editoriale</i>	p. 1
F. Conte, <i>Storia della lingua e storia dell'arte in Italia (dopo il 2004)</i>	p. 3
V. Ricotta, <i>Ut pictura lingua. Tessere lessicali dal Libro dell'Arte di Cennino Cennini</i>	p. 27
P. Manni, <i>Sulla lingua tecnico-scientifica di Leonardo. Bilancio di un decennio fecondo</i>	p. 44
E. Carrara, <i>Reconsidering the Authorship of the Lives. Some Observations and Methodological Questions on Vasari as a Writer</i>	p. 53
B. Fanini, <i>Le Vite del Vasari e la trattatistica d'arte del Cinquecento: nuovi strumenti, nuovi percorsi d'indagine</i>	p. 91
A. Siekiera, <i>Note sul lessico delle Vite di Giorgio Vasari fra la Torrentiniana e la Giuntina</i>	p. 109
S. Maffei, <i>I limiti dell'ekphrasis: quando i testi originano immagini</i>	p. 120

STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

15/2015



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Direzione scientifica

Paola Barocchi

Comitato scientifico

Paola Barocchi, Francesco Caglioti, Flavio Fergonzi,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura scientifica

Nicoletta Maraschio

Cura redazionale

Claudio Brunetti, Martina Nastasi

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

N. Maraschio, <i>Editoriale</i>	p. 1
F. Conte, <i>Storia della lingua e storia dell'arte in Italia (dopo il 2004)</i>	p. 3
V. Ricotta, <i>Ut pictura lingua. Tessere lessicali dal Libro dell'Arte di Cennino Cennini</i>	p. 27
P. Manni, <i>Sulla lingua tecnico-scientifica di Leonardo. Bilancio di un decennio fecondo</i>	p. 44
E. Carrara, <i>Reconsidering the Authorship of the Lives. Some Observations and Methodological Questions on Vasari as a Writer</i>	p. 53
B. Fanini, <i>Le Vite del Vasari e la trattatistica d'arte del Cinquecento: nuovi strumenti, nuovi percorsi d'indagine</i>	p. 91
A. Siekiera, <i>Note sul lessico delle Vite di Giorgio Vasari fra la Torrentiniana e la Giuntina</i>	p. 109
S. Maffei, <i>I limiti dell'ekphrasis: quando i testi originano immagini</i>	p. 120

UT PICTURA LINGUA.
TESSERE LESSICALI DAL *LIBRO DELL'ARTE* DI CENNINO CENNINI

Dovunque si formano le scienze e le arti
o qualunque disciplina, quivi se ne creano vocaboli.
G. Leopardi, *Zibaldone*, 9 giugno 1820

1. *Tra penne e pennelli*

E quest'è un'arte che ssi chiama dipingnere che conviene avere fantasia e hoperazione di mano, di trovare cose non vedute, chacciandosi sotto ombra di naturali, e fermarle con la mano dando a dimostrare quello che non ne sia; e con ragione merita metterla a ssedere in secondo grado alla scienza e choronarla di poexia. La ragione è questa: che-l poeta con la scienza prima che à il fa dengnio e llibero di potere conporre e lleghare insieme sì e nno, come gli piacie, secondo suo volontà; per lo simile al dipintore dato è libertà potere conporre una figura ritta a sedere, mezzo uomo mezzo cavallo, sì chome gli piace, secondo suo fantasia¹.

In questo brano tratto dall'inizio del *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini², opera familiare soprattutto agli studi storico-artistici e che da qualche tempo è oggetto di attenzione degli storici della lingua³, il riferimento oraziano⁴ è il simbolo della libertà compositiva del pittore messo a paragone con quella del poeta. Il paragone tra pittura e poesia e le altre digressioni di ordine, per così dire, teorico che costellano il testo ci restituiscono Cennini come un «mechanicus» che compie il passo gigantesco di prender la penna espressamente per fissare

Il presente contributo deriva da una ricerca più ampia sul testo e sulla lingua del *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini che è oggetto della mia tesi di dottorato, condotta sotto la guida di Giovanna Frosini presso la scuola di dottorato dell'Università per Stranieri di Siena. Ringrazio Giovanna Frosini e Matteo Motolese, che hanno sempre sostenuto con entusiasmo le mie ricerche, e Nicoletta Maraschio che ha sollecitato questo breve *excursus* tra le parole dell'arte.

¹ Le citazioni testuali dal *Libro dell'Arte* derivano dalla mia nuova edizione, basata sul manoscritto Plut. 78.23 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (d'ora in poi indicato con la lettera L). Si tratta del più antico dei testimoni del *Libro dell'arte*, sottoscritto al 1437, e notevole dal punto di vista linguistico perché mantiene una traccia importante del passaggio veneto del testo. L'altro testimone utile alla costituzione del testo è il Riccardiano 2190 della Biblioteca Riccardiana di Firenze (d'ora in poi indicato con la lettera R), databile al terzo quarto del Cinquecento, latore di capitoli mancanti in L. La base testimoniale comprende anche due copie di L conservate rispettivamente alla Biblioteca Apostolica Vaticana (Ottoboniano Latino 2874) e alla Biblioteca Nazionale di Firenze (Palatino 818). Cfr. CENNINI/FREZZATO 2003, pp. 33-45. I rapporti tra i testimoni saranno discussi in altra sede. Il riferimento topografico avviene per capitoli con rimando al lavoro di Fabio Frezzato. All'occorrenza cito anche dall'edizione critica di Daniel V. Thompson (CENNINI/THOMPSON 1932).

² Le poche notizie che ci restano su Cennino Cennini e la sua opera, si ricavano dal *Libro dell'Arte* e dalla scarsa documentazione d'archivio. L'autore nacque a Colle Val d'Elsa intorno agli anni Settanta del Trecento e operò tra Firenze e Padova. I risultati della riconsiderazione della documentazione sarà trattato in altra sede. Per i problemi sul testo e sul suo autore rimando all'*Introduzione* di CENNINI/FREZZATO 2003; per un inquadramento generale del testo cfr. LEVI 2010, pp. 282-290.

³ Gli studi pionieristici di Paola Barocchi e Giovanni Nencioni (tra i quali cito, a titolo d'esempio, BAROCCHI 1984 e NENCIONI 1989) hanno contribuito a incrementare le riflessioni linguistiche su testi della storiografia artistica. Su Cennino Cennini e il lessico artistico in particolare DELLA VALLE 2001; DELLA VALLE 2004; ISELLA BRUSAMOLINO 2004; RICOTTA 2013.

⁴ Si noti che il passo che evoca l'*Ars poetica* è in realtà frainteso o risemantizzato rispetto alla fonte: viene meno l'elemento del riso presente in Orazio e la figura *contra naturam* diventa emblema della libertà compositiva sia in poesia sia in pittura. Probabilmente un autore come Cennini, pittore prima che scrittore, leggeva Orazio da un compendio o da un centone di *auctores* a uso scolastico o da un testo accompagnato da un commento iconografico. Sulla tradizione figurativa nei codici dell'*Ars Poetica* si veda VILLA 1988. Il testo di Cennini presenta altre reminiscenze classiche sulle quali, per una visione d'insieme, cfr. almeno GRAMACCINI 1987.

non solo ricette, ma ragioni, dignità, e – anche se in una prospettiva tutta di bottega – storia del proprio mestiere»⁵.

Per riflessioni simili a quella citata qui in apertura il *Libro dell'Arte* può essere letto anche come esempio acerbo di una riflessione che emergerà più matura nella trattatistica d'arte successiva, da Leon Battista Alberti in poi.

Se su questo aspetto, su cui la critica si è spesso soffermata⁶, si può e si deve ancora riflettere, resta però innegabile che la portata più significativa del *Libro* riguarda la fissazione in scrittura delle tecniche pittoriche in uso a partire da Giotto, immortalato da Cennini come un campione della modernità nella sua opera di traduzione da uno stile all'altro, e cioè «di greco in latino»⁷.

Il *Libro dell'Arte* è un'opera composta da un artigiano più che da un teorico e, per quanto la fama di Cennini è legata più al *Libro* che alla sua produzione pittorica⁸, è evidente l'influenza dell'esperienza pratica sull'organizzazione del testo. Si tratta di un aspetto quasi programmatico: Cennini stesso, nei capitoli inaugurali, dice di voler far nota «di quello che con mia mano ò provato», esporre la materia «con quel pocho sapere ch'io ò inparato», dove «sapere» assume il significato di *saper fare*⁹ che funziona bene per collocare il testo nell'ambito della *Fachliteratur*.

Non è però facile stabilire con certezza a quale genere appartenga il *Libro dell'Arte* e ciò è tanto più difficile perché ci troviamo di fronte al primo esempio a noi noto di trattazione organica sulla pittura scritto in volgare. Proprio questa specificità linguistica lo rende ancora di più un *unicum* rispetto a un panorama di testi affini ma in latino e con un dichiarato legame con la tradizione antica¹⁰. Il testo presenta un grosso scarto anche rispetto al tipo del ricettario medievale, genere a cui il *Libro dell'Arte* comunque si avvicina per alcuni moduli sintattici¹¹.

Il dato lessicale può offrire preziose indicazioni. In assenza di notizie sulla composizione e sulla destinazione dell'opera si rivela proficua un'analisi della natura del lessico cenniniano attraverso il confronto con la terminologia che circolava tra gli addetti ai lavori. Tipologie testuali come i contratti di commissione o le cedole di pagamento, documenti pratici redatti per esigenze quotidiane, in cui il livello di sorveglianza dello scrivente è basso, consentono infatti di entrare in contatto con l'uso vivo dei termini. In tali documenti vengono nominate le materie prime e i soggetti iconografici che il committente disponeva; i termini utilizzati, come spiega Michael Baxandall proprio a proposito dei contratti, sono «non così tecnici da essere sconosciuti al lettore comune» pur mantenendo «l'autorità del pittore»¹².

⁵ DONATO 1999, pp. 475-476.

⁶ Su questo tema la bibliografia è vastissima, avviata dagli studi ormai divenuti classici di BLUNT 1966 e LEE 1974.

⁷ «Giotto rimutò l'arte del dipingere di greco in latino e ridusse al moderno e ebbe l'arte più compiute ch'avessi mai più nessuno» (cap. I) cfr. CENNINI/FREZZATO 2003, p. 63. In questa celebre frase Cennini utilizza *greco* e *latino* come due poli stilistici per indicare il passaggio dallo stile bizantino (*greco*) alla nuova maniera giottesca (*latino*). Su questo passo cenniniano si veda MOTOLESE 2012, pp. 31-33 e l'ampia bibliografia ivi citata.

⁸ Sulle opere pittoriche di Cennini cfr.: BOSKOVITZ 1973, che discute le attribuzioni precedenti e, in particolare, assegna al colligiano gli affreschi di San Lucchese a Poggibonsi; il catalogo della mostra *DA GIOTTO AL TARDOGOTICO* 1989, I/62, in cui Davide Banzato ritiene attribuibile a Cennini un affresco molto danneggiato conservato al Museo degli Eremitani a Padova sulla base di alcune tecniche descritte nel *Libro dell'Arte*; il catalogo della mostra berlinese LOHR-WEPPELMANN 2008.

⁹ Cap. I e cap. IV cfr. CENNINI/FREZZATO 2003, pp. 63-65.

¹⁰ Penso al *De coloribus et artibus romanorum* dello Pseudo-Eraclio che già nel titolo richiama la tradizione della pittura dei romani: il testo si legge in ERACLIO/GARZYA ROMANO 1966. Per una paronamica sui trattati medievali di tecniche artistiche rimando a TOSATTI 2007, che esamina anche il *Libro dell'Arte*. La bibliografia sull'opera cenniniana è molto vasta; in questa sede mi limito a rimandare alla bibliografia citata in CENNINI/FREZZATO 2003.

¹¹ Sui ricettari medievali cfr. CLARKE 2001 e RAPISARDA 2009, pp. 13-36.

¹² BAXANDALL 2001, p. 112. Specificamente sul lessico cfr. RICOTTA 2013.

Dal confronto con questi testi il *Libro dell'Arte* si mostra come un bacino di vocaboli che vedranno la loro fase di cristallizzazione lessicale nelle trattazioni rinascimentali, ma che sono in gran parte già disponibili nel Trecento come termini non marcati. L'opera di Cennini diventa così non solo punto di partenza per la storia volgare del lessico artistico ma anche punto d'approdo di una tradizione lessicale precedente, certamente più instabile e in una fase aurorale di specializzazione, e soprattutto non visibile prima del passaggio da una dimensione elettivamente pratica e orale, che è propria delle attività di bottega, alla dimensione più formalizzata, e per certi versi teorica, che è propria del testo cenniniano.

Dal punto di vista semantico sono molte le prime attestazioni che, solo da Vasari in poi, costituiranno una specie di tesoro della lingua dell'arte che avrà grande fortuna e stabilità dentro e fuori i confini italiani¹³. Allo stesso modo è importante notare che non si tratta quasi mai di neoconiazioni: notevole, per esempio, è il tasso di suffissati (perlopiù diminutivi), che sono tipici, per restare solo sui testi di ambito artistico, anche della redazione volgare del *De pictura* di Alberti¹⁴.

In linea generale, per il lessico artistico valgono quindi alcune considerazioni già introdotte per lo studio del lessico architettonico costituito da «un repertorio di tecnicismi che, come è stato prima per il greco e poi per il latino, si è formato secondo modalità tipiche della lingua artigianale e più in generale tecnico-scientifica, con il ricorso alla metafora e alla risemantizzazione del lessico comune in funzione specialistica»¹⁵.

1. Parole in punta di pennello

Per chiarire quanto detto finora, ci soffermeremo su alcuni vocaboli presenti nel trattato cenniniano che concorrono a costituire il patrimonio lessicale di ambito artistico nel Medioevo fino al nuovo apporto terminologico che darà la redazione volgare del *De pictura* di Leon Battista Alberti.

Cominciamo da un termine che compare fin dalle prime prescrizioni e cioè *acquerella* 'soluzione di acqua e inchiostro utilizzata per la resa delle ombre'. La tecnica del dipingere con *acquerelle* è utilizzata nella fase dell'apprendistato, perché si tratta di una soluzione molto semplice da preparare, da stendere e, all'occorrenza, da correggere. Il lessema nasce come suffissato di *acqua* e assume per la prima volta in Cennini l'accezione pittorica, con riferimento alla tinta acquosa e non al manufatto che ne risulta. Queste le proporzioni secondo il testo:

E poi a[o]nbrare le pieghe d'aquerelle d'enchiostrò, cioè acqua quanto un ghuscio di nocie tenessi dentro, due ghoccie d'inchiostrò; ed aonbrare con pennello fatt[o] di chode di varo mozetto e squasi senpre asciutto. E così, secondo gli schuri, chosì anneriscie l'aquerella di più ghocciole d'inchiostrò¹⁶.

La forma nel trattato è sempre femminile (tranne in un caso)¹⁷. Più tardi è l'uso di *acquerello*, nella forma maschile e col significato con cui si utilizza oggi (cioè con riferimento al

¹³ Un elenco delle prime attestazioni nel trattato cenniniano indicate nei principali dizionari e lessici (*GDLI*, *DELI*, *LEI*) è in DELLA VALLE 2001, p. 311. Ricordando il ritardo della lessicografia storica in fatto di lessico tecnico la studiosa segnala che sarebbero ancora molte le retrodatazioni possibili sulla base del trattato. Sugli italianismi dell'arte si veda MOTOLESE 2012.

¹⁴ Cfr. MARASCHIO 1972, p. 212.

¹⁵ Cfr. BIFFI 2001, p. 254.

¹⁶ Cap. X, cfr. CENNINI/FREZZATO 2003, p. 69.

¹⁷ La forma maschile del *Libro dell'Arte* (anche se è più facile che si tratti di uno scorcio di penna con scambio di *o* per *a*) è registrata anche in *LEI* s.v. *aqua* III-1, 425.1.

prodotto finale). Il *GDLI* riporta per il sostantivo maschile un passo dal *Riposo* di Raffaello Borghini, che in realtà mantiene ancora il significato cenniniano:

Volendo chiarire il disegno, si potranno leggermente toccare i dintorni con inchiostro, dato con penna temperata sottile, e poscia con pennello di vaio adombrare con acquerello; che si fa mettendo due goccioline d'inchiostro in tant'acqua quanto starebbe in un guscio di noce¹⁸.

Tale brano, inoltre, insieme ad altri dell'opera borghiniana, farebbe pensare a una circolazione cinquecentesca del trattato cenniniano, sebbene Borghini non espliciti mai l'eventuale fonte¹⁹.

Mentre per Borghini è probabile, ma non sicuro, che le informazioni sull'acquerello discendano da Cennini, è certo che Baldinucci ha avuto accesso al testimone Laurenziano. Il manoscritto era infatti noto all'accademico della Crusca Anton Maria Salvini che lo segnala a Baldinucci per le sue *Notizie di Cennino Cennini*²⁰. Dopo aver riportato «parola per parola»²¹ le informazioni che Vasari dà su Cennini alla fine della *Vita* di Agnolo Gaddi, Baldinucci aggiunge una prima descrizione del manoscritto composito, l'*incipit* e l'*explicit* della parte del *Libro dell'Arte*. È presente, inoltre, qualche considerazione in merito al contenuto del testo, che ne dimostrerebbe la lettura, come per esempio questa notazione di tipo metalinguistico:

Dove degli acquerelli per disegnare ragiona [Cennini], gli chiama talvolta col nome di acquerelle, che secondo me è il proprio come che altro non siano gli acquerelli che acqua naturale alquanto alterata, o tinta con poco colore, onde non lascia però d'essere più acqua che altra cosa²².

La riflessione si addice bene alla vocazione lessicografica di Baldinucci, autore del primo vocabolario tecnico interamente dedicato alla terminologia delle arti, il *Vocabolario Toscano dell'Arte del disegno*.

Nel suo vocabolario Baldinucci definisce l'*acquerello* come: «una sorta di colore che serve per colorire disegni; e si fa mettendo due goccioline d'inchiostro in tant'acqua quanta starebbe in un guscio di noce»²³ riprendendo cioè le stesse proporzioni e il riferimento all'unità di misura del guscio di noce citate nel *Libro dell'Arte*²⁴.

Dalla scala di grigi delle «acquerelle d'inchiostro» passiamo alla tavolozza di Cennini. Una parte sostanziosa del trattato è infatti dedicata alla natura, alla preparazione e all'impiego dei colori. La sezione, che occupa la seconda parte del *Libro*, si inaugura al capitolo XXXV con la rubrica «Riduciendoti al triare de' cholori»²⁵ come a voler guidare il lettore nella trattazione sistematica sui colori che comincia dal semplice nero e termina con il prezioso

¹⁸ BORGHINI 1584, pp. 138-139. La forma maschile è attestata nel testo trådito dal manoscritto.

¹⁹ Cfr. COSTA 2000.

²⁰ BALDINUCCI/RANALLI 1974-1975, pp. 308-313.

²¹ *Ivi*, p. 309.

²² *Ivi*, p. 313. Il passo è riportato tra le allegazioni del *Vocabolario della Crusca* (da ora citato anche solo con *Crusca* e il numero romano delle varie impressioni) nella sua V impressione (1863-1923) s.v. *acquerella* con errato riferimento a Benvenuto Cellini (*LESSICOGRAFIA DELLA CRUSCA IN RETE*).

²³ BALDINUCCI/PARODI 1975.

²⁴ Il *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno* comparirà nella *Tavola dei Citati* nella III *Crusca* (1690) e poi sarà effettivamente citato nella IV *Crusca* (1729-1738). Al lemma *acquerello* è presente la definizione, con l'indicazione dell'uso specificamente pittorico, in tutte le impressioni del *Vocabolario*: «ACQUERELLO chiamano anche i dipintori i lor colori annacquati, co' quali usano toccare i disegni», ma privo di allegazioni fino alla IV *Crusca*, dove si riporta l'esempio borghiniano. *Acquerella*, invece, entra come lemma soltanto nella V *Crusca* con prima allegazione da Cennini (*LESSICOGRAFIA DELLA CRUSCA IN RETE*). Il *Libro dell'Arte*, entrerà a far parte dei citati solo nella quinta impressione del *Vocabolario*, nell'edizione curata dai fratelli Carlo e Gaetano Milanese; quest'ultimo era accademico della Crusca (CENNINI/MILANESI 1859).

²⁵ CENNINI/FREZZATO 2003, p. 87.

azzurro oltremarino. Secondo lo studio di Sandro Baroni sulle fonti del *Libro dell'Arte* è proprio questa la parte in cui si mostrano in filigrana i contatti con la tradizione precedente²⁶.

Cennini distingue tra colori naturali e colori prodotti *per archimia*, cioè per mezzo di un processo alchemico o, più banalmente, attraverso il mescolamento di due o più sostanze. Il valore positivo o neutro dell'uso cenniniano della famiglia lessicale di *alchimia* fa da contraltare alle accezioni più antiche perlopiù connesse alla pratica della contraffazione dei metalli e in particolare dell'oro. Nel *TLIO* l'aggettivo *archimiato* è attestato unicamente nel *Trecentonovelle* di Sacchetti, col significato negativo di 'ingannevole, falso' («Più nuova e più archimiata mostra fece colui che si mostrò in questa novella essere femina, ed era uomo»²⁷), come anche il verbo *alchimiare*: «Ora la fede nostra ci fa salvi; e chi archimia s'è fatte cose, ne porta pena in questo o nell'altro mondo»²⁸. In accezione neutra e più vicina all'uso cenniniano l'aggettivo si ritrova nel commento di Francesco da Buti al v. 159 del VII canto del *Purgatorio*: «l'argento fino, lo bianco, cocco; è colore vermiglio, e biacca; che è bianchissima cosa: archimiata è la biacca che si fa del fungo del piombo, appiccato sopra l'aceto»²⁹. Nel *Vocabolario della Crusca* (prima impressione, 1612) s.v. *archimia* (a parte c'è anche l'entrata *alchimia*) nella allegazione da Sacchetti si glossa l'uso di *archimia* nel passo con *manifattura*³⁰. Ancora per Leonardo poi l'alchimia è «ministratrice de' semplici prodotti dalla natura» ma solo in confronto alla negromanzia, forma di sofisticazione «tanto più degna di repressione che l'archimia, quanto ella non partorisce alcuna cosa se non simile a sé, cioè bugie»³¹.

Sempre associato ai colori, e sempre in contrapposizione con i *colori naturali* accanto ad *archimiato* ricorre l'aggettivo *artificiato*. Come *archimiato* anche *artificiato* presenta una connotazione negativa, per quanto nella voce *TLIO* vi siano anche significati neutri come 'prodotto da un artefice'³². Nel cap. XLVI dedicato al giallorino si chiarisce che il processo di "artificiazione" non necessariamente va ricondotto a una modificazione *per archimia* ma può essere frutto di un processo di trasformazione, anche naturale: «E ssi mi do a intendere che questo color sia propria prieta, nata in luogho di grande arsura di montangnie, però ti dico sia colore artificiato ma non d'archimia»³³.

Il termine richiama la famiglia lessicale di *arte*, con *artefice* e *artista*. Nonostante nella stagione medievale della pittura (e della produzione artigianale *tout court*) *artefice* è la parola con cui si individua l'artista (e *artista* è neoformazione dantesca e in rima)³⁴ nel *Libro dell'Arte* non occorre mai il termine *artefice* (né tantomeno *artista*).

Compare invece fin dal titolo il sostantivo *arte*, interpretato come 'corporazione', una lettura che si deve a Roberto Bellucci e Cecilia Frosinini e che porta a considerare il testo cenniniano un libro commissionato dall'arte dei dipintori³⁵.

²⁶ BARONI 1998, pp. 53-64.

²⁷ *TLIO* s.v. *alchimiato*.

²⁸ *TLIO* s.v. *alchimiare* 'falsificare' con questa esemplificazione; il *GDLI* s.v. *alchimiare* registra anche un significato più neutro di 'esercitare l'alchimia' ma senza allegare contesti.

²⁹ DA BUTI/GIANNINI 1858-1862, vol. II, p. 159.

³⁰ «Da quell'ora innanzi, non bisognò troppa archimia a congiugnere i pianeti [cioè manifattura.]» (*LESSICOGRAFIA DELLA CRUSCA IN RETE*).

³¹ Cfr. E-LEO, codice Windsor, p. 156. L'accezione negativa è rappresentata fino al Novecento, cfr. *GDLI* s.v. *alchimia*.

³² *TLIO* s.v. *artificiato*.

³³ Cfr. CENNINI/FREZZATO 2003, p. 96.

³⁴ Per una panoramica completa su *artefice/artista* cfr. MOTOLESE 2012, pp. 19-23.

³⁵ Secondo BELLUCCI-FROSININI 2010, pp. 167-168 il testo sarebbe stato commissionato dall'Arte di Firenze, che nel Trecento è ancora inserita nell'alveo di quella dei Medici e degli speciali, per «raccolgere la tradizione fiorentina trecentesca che stava avviandosi al tramonto». Alcuni dati interni al testo, di tipo soprattutto lessicale, mostrano un legame con i testi statuari. Appare più problematico, invece, dimostrare che la committenza fosse fiorentina, stando alla tradizione e alla lingua del testo. Per la trattazione di questi aspetti rimando ai risultati della mia tesi.

La parola *arte* è poi variamente impiegata nel trattato con sfumature di significato diverse. La polisemia in testi di questa epoca e di questo genere è del resto molto frequente, come rappresenta bene questo passo dove due distinte accezioni di *arte*, come ‘tecnica’ e come ‘mestiere’ convivono a poca distanza: «Ma voglio pure ritornare al nostro cholorire e di muro andare a le tavole overo ancone che è la più dolcie arte e lla più netta che abbino nell'arte nostra»³⁶. Il termine occorre in altri passi con il significato di ‘abilità’: «E ssappi ch'ell'è più arte di belle giovani a farlo che nonn è a huomeni perch'elle si stanno di continuo in chasa et ferme e ànno le man più dilichate»³⁷; «se vuoi che lla tua opera getti ben frescha, fa che col tuo pennello non eschi di suo luogho ad ongni condizione d'incarnazion, se non con bella arte conmettere gentilmente l'una con l'altra»³⁸. Il vocabolo è utilizzato anche nel senso di ‘artificio’ con riferimento a un dispositivo preciso, come si evince dalla glossa esplicativa che fa séguito al termine: «Ben è vero che con arte over pastello si vuole ridurre a perfectione di questo azurro»³⁹, dove l'artificio in questione è il *pastello* cioè un preparato da cui estrarre il pigmento⁴⁰.

Dal termine *arte* così pieno di implicazioni culturali e semantiche riprendiamo il nostro discorso con alcuni vocaboli più circoscritti ma che bene illustrano la tipologia di lessico del trattato. Di non chiara interpretazione il cromonimo *berrettino*. La prima attestazione coloristica secondo il *TLIO* risale al *Tesoro de' rustici* di Paganino Bonafé (1360) per indicare un terreno adatto a coltivare grano e lino: «Lo terren biso, over bertino»⁴¹. Più spesso il termine è impiegato in riferimento ai panni ma non è chiaro se per indicarne le qualità cromatiche o la tipologia. Il significato in Cennini è con ogni probabilità riferibile al ‘colore grigio’ (pur con una vena tendente al verdognolo) come si ricava dalla ricetta del *berrettino*: «Se vuoi fare un vestire berrettino tolli nero e ocra, cioè le duo parti ocra e-l terzo nero»⁴². Inoltre, il termine ricorre nel testo in correlazione con la *tinta bigia* attraverso una glossa intratestuale introdotta da *over* (e come, del resto, è anche in Bonafé).

L'etimologia, discussa, farebbe capo o a un lat. *birrus* ‘rossiccio’ o a un lat. **venetinus* da *vēnetus* ‘turchino’, con riferimento dunque ad altre tinte⁴³. Dal nostro punto di vista è interessante notare anche la distribuzione areale del termine, attestato sia in area toscana sia in area settentrionale, e specificamente veneta, come si evince da due documenti padovani compresi nel *CORPUS OVT*⁴⁴.

Un altro cromonimo dalle tinte linguisticamente oscure è il *biffo*, e non solo per il significato. La forma *biffo*, maggioritaria nel *Libro dell'Arte* è affiancata da una forma *bisso* che occorre due volte nel testo di Cennini, secondo il testo di L, ma a poche righe di distanza:

[...] E sse volessi drapparli d'oro anche il puo' fare e poi tocharli chon un pocho di **bisso** in negli schuri nelle pieghe, e un pocho nelle chiare [...]. E volendo vestire Nostra Donna d'una porpora, fa il vestire bianco, aonbrato d'un pocho di **bisso** chiaro chiaro, che poco svari da bbiancho. Drappoggiallo d'oro fine; e poi el va ritochando e rritruovando le pieghe sopra all'oro d'un pocho di **biffo** più schuro; ed è vagho vagho vestire⁴⁵.

³⁶ Cap. CIII, CENNINI/FREZZATO 2003, p. 137.

³⁷ Cap. LXII, *ivi*, pp. 106.

³⁸ Cap. LXVII, *ivi*, p. 115.

³⁹ Cap. LX, *ivi*, p. 102. Thompson nella sua edizione preferisce espungere ipotizzando un guasto nel testo, CENNINI/THOMPSON 1932, p. 33.

⁴⁰ Cfr. RICOTTA 2013, p. 76, s.v. *pastello*.

⁴¹ *TLIO* s.v. *berrettino* § 2.

⁴² Cap. LXXXI, Cfr. CENNINI/FREZZATO 2003, pp. 124-125.

⁴³ Il *DELI* s.v. *berrettino* riporta queste due spiegazioni, scartandole per ragioni semantiche e proponendo, invece, una derivazione dall'arabo *baruti* ‘del colore della polvere da sparo’. Anche questa ipotesi risulta poco convincente.

⁴⁴ Cfr. TOMASIN 2004, pp. 21 e 73 e la corrispondente voce del *Glossario* a p. 233.

⁴⁵ Cap. CXLVI, cfr. CENNINI/FREZZATO 2003, p. 170.

I due termini fanno capo a due etimologie diverse: *bisso* viene da un lat. *byssum* mentre *biffo* è un prestito dal francese *bife*⁴⁶. Con *bisso* si indica un tipo di panno di lino molto pregiato che spesso occorre in dittologia con porpora o con altri materiali preziosi⁴⁷.

Dal *CORPUS OVI* ricavo due occorrenze di *biffo* in un libro di famiglia in riferimento a un panno: «di xvj di febraio ano 1340, bra. iiij.o di panno biffo e bianco [...]»⁴⁸ e una forma femminile *biffa*, attestata in un documento fiorentino del 1359 in successione con altri tipi di sostanze coloranti:

Laccha co' gradi suoi, libr. L, cioè X per di grado. Biffa co' gradi suoi, L libr., cioè X per di grado. Verde co' gradi suoi [...] Et si fussero le due some più di peso, avanzino la laccha, la biffa, e 'l verde, come toccarà per rata di ciascuno⁴⁹.

Dal punto di vista semantico si nota che entrambi i termini sono tecnicismi di carattere tessile e, nel caso di *biffa* è evidente che ci sia un legame tra il panno e il colorante. La sovrapposizione tra il colore del panno dipinto e il panno stesso è un meccanismo frequente ed è un esempio tipico del passaggio di un termine da un ambito d'uso a un altro. In effetti, Cennini sta parlando della pittura del manto di una Madonna e la resa pittorica di stoffe e panneggi costituisce un piccolo nucleo della trattazione cenniniana⁵⁰. Per quanto riguarda il significato possiamo desumere dai contesti che *bisso*, riferendosi a un tipo di lino, è presumibilmente un colore biancastro. Il *biffo* è invece una tinta violetta, come si ricava dalla ricetta di Cennini da cui discendono tutte le definizioni nei lessici e nei vocabolari:

El modo di saper fare un color biffo. Cap. LXXIII.

Se vuoi fare un bel colore biffo toglì laccha fine, azurro oltrammarino, tanto dell'uno quanto dell'altro, tenerato. Poi piglia tre vasegi a modo di sopra; e llascia stare di questo color biffo nel suo vasellino per ritochare li schuri. Poi di quello che nne trai fanne tre ragioni di colori da canpeggiare il vestire, digradanti, più chiaro l'uno che l'altro, a modo detto di sopra⁵¹.

Proprio alla luce del significato dei due termini e del loro contesto d'uso, che illumina la presunta adiaforia delle due opzioni, ho preferito stampare la lezione *biffo*, considerando *bisso* errore del copista di L nato da una sovrapposibilità paleografica, oltre che semantica⁵². Il contesto chiarisce che si fa riferimento a un colore che può essere schiarito o scurito di tono (il biffo), più che a una tinta sostanzialmente bianca (il bisso), come si ribadisce anche nella ricetta del *biffo* da usare *in fresco*:

A llavorare un color biffo in fresco. Cap. LXXIV.

Se vuoi fare un biffo per lavorare in fresco tolli indacho e hamatisto e mescola senza tenpera a modo di quello di sopra. E fanne in tutto quattro gradi; poi lavora il tuo vestire⁵³.

L'espressione *lavorare in fresco*, qui e altrove nel testo, fa riferimento alla tecnica della pittura murale sull'intonaco non ancora asciutto: «llavorare in muro cioè in fresco»⁵⁴ e in opposizione

⁴⁶ FEW 1, 355 e segg. (**biff*); LEI s.v. **bij*(f)-/**pij*(f)-, 5, 1523, 7.

⁴⁷ TLIO s.v. *bisso*.

⁴⁸ ARTALE 2005, p. 199.

⁴⁹ MILANESI 1859, p. 107.

⁵⁰ Il nucleo è costituito da una decina di capitoli, in particolare i capp. LXXI e LXXIII-LXXXIII.

⁵¹ CENNINI/FREZZATO 2003, p. 122.

⁵² La lezione del manoscritto della Riccardiana segnato 2190 è sempre *biffo*.

⁵³ CENNINI/FREZZATO 2003, p. 122.

⁵⁴ Cito dalla rubrica del cap. LXVII, in cui si illustrano «passo a passo» le fasi della pittura *a fresco*. cfr. CENNINI/FREZZATO 2003, p. 110.

alla pittura *in secco*: «in tavola, over in ancone, o in muro, in fresco, o in seccho. E questo fresco e sseccho ti darò a intendere quando diremo del lavorare in muro»⁵⁵. La locuzione è testimoniata in senso pittorico per la prima volta nel *Libro dell'Arte* e occorre spesso dopo *cioè*, introduttore che nel testo cenniniano generalmente segnala qualcosa che ha bisogno di essere glossato forse perché non era immediatamente comprensibile. Un uso generico di *fresco* col significato di 'impregnato di liquido (specif. acqua), umido (in opp. a secco)', in particolare detto di una costruzione in muratura, era già attestato, come nell'esempio dai *Moralia* volgarizzati da Zanobi da Strada: «percotendolo [[*scil.* un muro]] quando è fresco, senza molta fatica si caccia a terra»; e in riferimento alla calcina nel volgarizzamento di Valerio Massimo: «calcina fresca stemperata nella camera, e con molto fuoco molto scaldata la camera, sè medesimo là entro inchiuso uccise»⁵⁶.

Emersioni del vocabolo, che permettono di registrare la piena vitalità del termine nel Cinquecento, si ricavano dal *Dialogo* di Paolo Pino (1548), dalla *Lezione* di Benedetto Varchi (1549), dalla lettera di Pontormo in risposta a Varchi (1549) e dalla redazione del 1550 delle *Vite* di Giorgio Vasari⁵⁷. Tra queste attestazioni è interessante la notazione metalinguistica di Vasari annunciata nella rubrica di un capitolo delle *Teoriche*: «del dipingere in muro, come si fa e perché si chiama lavorar in fresco»⁵⁸. Questo esempio è prova che ancora Vasari, come Cennini, sentiva l'esigenza di spiegare non solo la tecnica ma anche l'uso dell'espressione che non doveva essere così scontata. Eppure la pittura a fresco era una tecnica consolidata e, sebbene con le dovute differenze, centrale sia nella trattazione cenniniana sia in quella vasariana: se per Cennini lavorare in fresco è «l più dolce e l più vago lavorare che sia» per Vasari è «più maestrevole e bello» e questo perché vuole «una mano destra, risoluta e veloce», e necessita di un elemento importante: «E però bisogna che in questi lavori a fresco giuochi molto più nel pittore il giudizio che il disegno»⁵⁹.

Ancora nella traduzione vitruviana di Cosimo Bartoli e nel *Riposo* di Raffaello Borghini la locuzione indica il supporto, cioè il muro intonacato (per questo si indica anche come pittura *in muro*)⁶⁰. Il sostantivo *fresco* a indicare il prodotto finale, e cioè la parete affrescata, si ritrova a partire da Baldinucci: «Io so che l pittore non tratteggia, né punteggia i suoi freschi per ostentazione, ma per necessità»⁶¹. La forma univerbata *affresco*, che è quella oggi utilizzata sia in contesti specialistici sia nella lingua comune, entrerà in circolo molto più tardi⁶².

Le «hoperazioni di mano» descritte da Cennini non si limitano però alla sola pittura, a testimonianza del fatto che la suddivisione del lavoro era per certi versi meno netta di quanto si possa immaginare. Nel *Libro* si ritrovano alcune prescrizioni che riguardano la forma più elementare di scultura, e cioè la tecnica dell'*improntare*, che permetteva di ottenere elementi

⁵⁵ «in tavola, over in ancone, o in muro, in fresco, o in seccho. E questo fresco e sseccho ti darò a intendere quando diremo del lavorare in muro», cap. XXXVIII, cfr. CENNINI/FREZZATO 2003, p. 90

⁵⁶ TLIO s.v. *fresco* § 2.

⁵⁷ Ricavo le informazione da TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO. La banca dati, realizzata dall'Accademia della Crusca in collaborazione con la Fondazione Memofonte, raccoglie quattordici trattati d'arte cinquecenteschi compresi nell'edizione TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1960-1962 ora disponibili in formato digitale e interrogabili (cfr. il contributo di Barbara Fanini pubblicato in questo numero di «Studi di Memofonte»).

⁵⁸ Cfr. VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1996-1987, vol. I, p. 128. Sui passaggi in cui Vasari fornisce notazioni di tipo metalinguistico vedi MOTOLESE 2012, pp. 120-123.

⁵⁹ VASARI/BAROCCHI-BETTARINI 1966-1987, p. 129.

⁶⁰ Ricavo l'informazione dal GDLI s.v. *fresco* (2).

⁶¹ *Ivi*, § 2.

⁶² Stando alle indicazioni della lessicografia storica *affresco* nella forma univerbata è attestato a partire dalla *Storia pittorica della Italia* di Luigi Lanzi cfr. CRUSCA V s.v. *affresco* poi passato in GDLI s.v. Ricavo la prima occorrenza univerbata nell'*Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in pittura, scultura, ed architettura* (1780). Segnalo anche che nella stampa delle *Minere della Pittura* di Marco Boschini, per i tipi di Francesco Nicolini (1664) la locuzione viene stampata *à fresco*, con accento sulla *a* per indicare il raddoppiamento in fonosintassi (ho controllato l'esemplare Magl. 13.7.54 conservato alla Biblioteca Nazionale di Firenze).

decorativi in rilievo, anche sulle monete, oltre a teste o busti di persone. La prima attestazione medievale del verbo *improntare* si ritrova in Francesco da Buti, nel commento ai vv. 130-132 del II canto del *Paradiso* dantesco: «Prende l'immagine, cioè pillia la virtù in lui improntata, come s'impronta l'immagine sculta nel suggello, nella cera e fassene suggello: imperò che esso impronta poi la virtù improntata in lui ne le cose inferiori, secondo la sua potenza»⁶³.

Il sostantivo *impronta* indica tanto il risultato quanto la matrice è cioè sia il 'disegno risultato di un calco' sia la 'forma di un calco', come si evince dalle attestazioni in Giovanni Villani, Antonio Pucci e in Cennini⁶⁴. La prima attestazione è nel volgarizzamento senese dell'Egidio Romano (1288), con il significato di 'segno lasciato su un corpo malleabile da una matrice'⁶⁵. Più specificamente ci si riferisce alle 'figure o iscrizioni impresse sulle monete' e l'uso è anche cenniniano:

Se vuoi inprontare santelene ne puoi inprontare in ciera e in pasta. Falle sechare et poi distruggi del zolfo, fallo buttare nelle dette inpronte e ssarà fatto. Se volessi inprontare suggello o un duchato o altra muneta ben perfettamente, tieni questo modo e ttiello charo⁶⁶.

Nel *Libro dell'Arte*, inoltre, per indicare il calco ricavato da un oggetto, o da una figura umana (o da sue parti) o addirittura da animali si ritrovano anche i termini *forma* e *stampa*.

Per concludere ci soffermeremo su un vocabolo tanto significativo quanto problematico nella sua fissazione formale e semantica. Si tratta del termine *quadro*. Nel *Libro dell'Arte* il termine è significativamente attestato solo in riferimento alla forma geometrica. Viene da domandarsi quello che Gianfranco Folena chiese a Matteo Marangoni nei corridoi della Scuola Normale di Pisa: «Ma da quando un quadro si chiama in Italia quadro? Dante o il Petrarca non guardavano certo *quadri...*»⁶⁷. Folena stesso si risponderà poco dopo, ricavando attestazioni e tracciando la protostoria di *quadro* e collocando il vocabolo tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento.

Il primo esempio ricavato in cui *quadro* è utilizzato nell'accezione pittorica, seppure ancora legato all'elemento architettonico, si trova in una commissione dell'agosto del 1494 del Maggior Consiglio nel Palazzo Ducale a Venezia al Perugino «el qual ha tolto a depenar nela sala del Gran Conseio uno campo tra una fenestra et l'altra inver San Zorzo, tra el qual campo et el campo de la historia de la charitade o uno altro *campo over quadro*»⁶⁸. Il termine nel senso pieno di 'dipinto' si ritrova per la prima volta in una lettera che Pietro Bembo invia il 27 agosto del 1505 a Isabella Gonzaga⁶⁹. Il vocabolo presenta, almeno nei suoi esordi, una circolazione nord orientale, come mostra anche una lettera che Albrecht Dürer invia da Venezia all'amico Willibald Pirckheimer del settembre del 1506, scritta in un misto di tedesco, italiano e veneziano, in cui si indica la pala della *Festa del Rosario* con il termine *quar* che, con mimesi della pronuncia veneziana, corrisponde all'italiano *quadro*⁷⁰.

Una ventina di anni dopo, *quadro* è il termine che usa Michelangelo in una lettera spedita a Sebastiano del Piombo nel 1525⁷¹.

⁶³ DA BUTI/GIANNINI 1858-1862, vol. II, p. 68. Il corsivo segnala il testo dantesco riportato nel commento di Francesco da Buti.

⁶⁴ RICOTTA 2013, p. 66 s.v. *impronta*.

⁶⁵ TLIO s.v. *impronta*

⁶⁶ Cap. CCCXIII (secondo la mia capitolazione) corrispondente al cap. CLXXXVIII in CENNINI/FREZZATO 2003, p. 211. Cfr. anche CENNINI/THOMPSON 1932, p. 122 (che dal capitolo CXL, seguendo il ms. L, abbandona la numerazione dei capitoli).

⁶⁷ FOLENA 1991, p. 267.

⁶⁸ Cito da FOLENA 1991, p. 268; la commissione è in GAYE 1840, pp. 69 e sgg.

⁶⁹ *Ivi*, p. 269.

⁷⁰ MOTOLESE 2012, pp. 50-54 e in particolare pp. 50-51.

⁷¹ Sull'uso michelangiolesco cfr. FELICI 2015 s.v. *quadri*.

Questa la situazione rinascimentale. In spagnolo *cuadro* (e il femminile *cuadra*) è attestato nel senso specifico di 'pittura, dipinto' già nel Medioevo⁷². Qual è la situazione nel Medioevo italiano? In testi medievali in volgare il termine *quadro* è attestato soprattutto come aggettivo ('quadrato') e la prima attestazione risale alla *Composizione del mondo* di Restoro d'Arezzo (1282),⁷³. In una annotazione del 22 dicembre del 1367 nel *Libro d'entrata e d'uscita dell'Opera di s. Jacopo a Pistoia*, conservato nell'Archivio del Comune di Pistoia ricavo alcuni esempi del sostantivo *quadro* in accezione artistica:

Diedi e alloggi a maestro Leonardo di s(er) Giovanni da Firenze del p(opo)lo di santa Lucia d'Onghasanti, la taula dello ariento la quale manca da capo dell'altare di santo Jacopo, verso la sacrestia, co(n) nove **quadri** regoli e fregi e altri adornamenti secondo che è l'altra taula dell'altro capo, overo testa, del dicto altare, et in quelli **quadri** fare la stor[i]a di mess(er) Jacopo in quello modo e forma e secondo ch'io li darò in ciascuno **quadro**, elle figure fare grandi e rilevate et belle secondo che sono le figure dell'altra taula dell'altra testa, overo più belle, et tucto l'ariento lavorato essere debbia e promisse dicto maestro Lunardo alla lega de' grossi di Firenze e dorare li ditti **quadri** et taula, et fregiature secondo che è la taula dal lato denanzi del dicto altare di santo Jacopo [...] et ancora promise uno overo due de' dicti **quadri** che ssi faranno, quando elli li arà facti, regare alla città di Pistoia con gabella di Firenze...⁷⁴

Si tratta di una commissione all'orafo fiorentino Leonardo di Giovanni per l'altare argenteo del duomo di Pistoia. L'altare, oggi posizionato nella cappella detta del Crocifisso, era un tempo conservato nella cappella di San Jacopo, ossia nella «sagrestia d'i belli arredi», come la chiama Vanni Fucci nel XXIV canto dell'*Inferno*⁷⁵.

Il documento è un esempio tipico di scrittura contrattuale, che segue il «plausibile "protocollo"» sintetizzato da Salvatore Settis⁷⁶ sulla base di documenti più tardi ma efficace anche per queste scritture trecentesche: 1) la natura dell'oggetto e la sua destinazione, tavolette d'argento per l'altare di San Jacopo; 2) l'indicazione dei materiali, oro e argento; 3) le dimensioni, qui genericamente grandi, secondo quelle già disponibili; 4) il soggetto «secondo ch'io li darò», indicazione in cui emerge il peso della committenza nella scelta delle «storie» da raffigurare e nella raccomandazione di fare le figure «grandi e rilevate et belle» (chi del resto vorrebbe pagare per lavori brutti?). Inoltre, il paragone con le figure già esistenti «secondo che sono le figure dell'altra taula dell'altra testa, overo più belle» rende conto dei vari interventi operati sull'altare in precedenza (e che continueranno poi fino alla metà del Quattrocento).

Il termine *quadro* emerge molte volte e in funzione sostantivale ma risulta chiaro che, trattandosi di un manufatto di oreficeria, quello che qui si indica con *quadro* si riferisce a ciò che noi oggi chiameremmo *formella*. In ogni caso, il termine si mantiene ancora saldo all'accezione geometrica.

Un uso ambiguo occorre in una cronaca di un pellegrino del 1393 che, descrivendo una tappa del suo viaggio riferisce di una chiesa in cui: «sono le cappelle bene ornate di lavorii, musaichi messi a oro, belli quadri di cappelle molto devote e bene atte ad oratorio»⁷⁷. Anche in questo caso il *quadro* sembra riferirsi più all'elemento architettonico, a una delle tre pareti di una cappella, piuttosto che a ciò che è dipinto in esse.

⁷² DCELC s.v. *cuadro*.

⁷³ Ricavo l'informazione dal *CORPUS OVI*.

⁷⁴ Trascritto dal cod. 758, c. 405v, *Libro d'entrata e uscita dell'Opera di s. Jacopo a Pistoia*, conservato all'Archivio del Comune di Pistoia, già edito in BACCI 1910, vol. I, p. 156. Mio ovviamente il grassetto.

⁷⁵ cfr. ALIGHIERI/INGLESE 2007, *Inf.*, XXIV, v. 138, p. 275 e relativa nota.

⁷⁶ SETTIS 2010, pp. 68-69.

⁷⁷ Cfr. *CORPUS OVI*, testo in GUCCI/TRONCARELLI, p. 275.

Ritornando al Cinquecento, segnalo due attestazioni del termine, come lo conosciamo oggi, nella traduzione di Lodovico Domenichi del secondo libro del *De Pictura* di Alberti stampata a Venezia nel 1547: «dipingendo un Ciclope, che domina, in un picciol *quadro*, vi fece appresso alcuni satiri, che abbracciavano il dito grosso»⁷⁸; e al plurale: «Veramente in quei tempi grande fu la turba di pittori, et di scultori: poiché i principi, e i plebei, i dotti, et gli ignoranti si dilettevano di pittura. Perché mettevano anchora fuori i theatri i *quadri*, et le tavole tra li principali prede, c'havevano fatto nelle provincie»⁷⁹. Mi pare significativo che nella redazione volgare dello stesso Alberti⁸⁰ il termine *quadro* non occorre mai: «Fu certo grande numero di scultori in que' tempi e di pittori, quando i prencipi e i plebei e i dotti, l'indotti si dilettevano di pittura, e quando fra le prime prede delle province si estendeano ne' teatri tavole dipinte e immagini»⁸¹. Lodovico Domenichi, a più di un secolo di distanza dalla composizione del *De Pictura* in volgare, dopo gli esempi di Bembo e di Michelangelo citati sopra, ha ormai a disposizione per la sua traduzione il termine *quadro*, una scelta che doveva essere abbastanza automatica per chi ormai era abituato a guardare - e di conseguenza denominare *quadro* - un'opera di pittura. Attraverso l'analisi del lessico di un testo si può spesso entrare in contatto anche con la cultura materiale che descrive e avvicinarsi gradualmente al modo di pensare di un'epoca, poiché le parole e le cose sono sempre in una relazione di stretta corrispondenza. Ecco quindi che possiamo concludere, dopo questa breve rassegna, che Cennini e Alberti - come Dante e Petrarca - «non guardavano certo quadri» ma *ancone, dipinti, pinture o tavole*.

⁷⁸ DOMENICHI/GARFAGNINI 1988, c. 14v (il corsivo è mio).

⁷⁹ *Ivi*, 20v.

⁸⁰ BERTOLINI 2000, p. 181-210.

⁸¹ ALBERTI/BERTOLINI 2011, pp. 255-56.

BIBLIOGRAFIA

Banche dati, dizionari, enciclopedie

CORPUS OVI

Banca dati completa dei testi italiani antichi raccolta dall'Opera del Vocabolario Italiano (OVI, Istituto del CNR) e consultabile in rete all'indirizzo <http://www.oivi.cnr.it/>.

DCELC

Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana, a cura di J. Corominas, Madrid 1955.

DELI

Dizionario Etimologico della Lingua Italiana, di M. Cortelazzo e P. Zolli, seconda edizione in volume unico a cura di M. Cortelazzo e M.A. Cortelazzo, Bologna 1999.

E-LEO

e-LEO, *Archivio digitale per la consultazione dei manoscritti rinascimentali di storia della tecnica e della scienza*, banca dati realizzata dalla Biblioteca Leonardiana di Vinci, consultabile al sito www.leonardodigitale.com.

FEW

Französisches Etymologisches Wörterbuch, a cura di W. von Wartburg, Basilea 1922.

GDLI

Grande Dizionario della Lingua Italiana, a cura di S. Battaglia, I-XXI, Torino 1961-2002.

LESSICOGRAFIA DELLA CRUSCA IN RETE

Lessicografia della Crusca in rete. Edizione elettronica delle cinque impressioni del Vocabolario degli Accademici della Crusca, a cura di M. Fanfani, M. Biffi (per immagini digitali; ma con testo elettronico annotato e interrogabile per le prime quattro edizioni), consultabile al sito www.lessicografia.it.

LEI

Lessico Etimologico Italiano, diretto da M. Pfister e W. Schweickard, Wiesbaden 1979.

LEIgermanismi

Lessico Etimologico Italiano, Germanismi, a cura di E. Morlicchio, diretto da M. Pfister e W. Schweickard, Wiesbaden 2000.

TLIO

Tesoro della Lingua Italiana delle Origini, Firenze, Opera del Vocabolario Italiano (Istituto del CNR), consultabile al sito <http://tlio.oivi.cnr.it/TLIO/>.

TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO

Trattati d'arte del Cinquecento, banca dati testuale consultabile in rete all'indirizzo <http://memofonte.accademiadellacrusca.org/index.asp>, Firenze 2015.

Studi ed edizioni

ALBERTI/BERTOLINI 2011

L.B. ALBERTI, *De pictura (redazione volgare)*, a cura di L. BERTOLINI, Firenze 2011.

ALIGHIERI/INGLESE 2007

D. ALIGHIERI, *Commedia. Inferno*, revisione del testo e commento a cura di G. INGLESE, Roma 2007.

ARTALE 2005

E. ARTALE, *Scritture inedite dal libro dei Drittafedè*, «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano», X (2005).

BACCI 1910

P. BACCI, *Documenti toscani per la storia dell'arte*, I-II, Firenze 1910.

BALDINUCCI/RANALLI 1974-1975

F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori dell'arte del disegno da Cimabue in qua*, a cura di P. BAROCCHI, Firenze 1974-1975 (riproduzione anastatica dell'edizione Firenze 1845-1847 con annotazioni e supplementi a cura di F. RANALLI).

BALDINUCCI/PARODI 1975

F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, nota critica di S. PARODI, Firenze 1975 (riproduzione anastatica dell'edizione Firenze 1681).

BAXANDALL 2001

M. BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino 2001 (edizione originale *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Londra 1972).

BAROCCHI 1984

P. BAROCCHI, *Problemi di lessico figurativo e Accademia della Crusca*, «Lettere italiane», XXXVI, 1984, pp. 157-166.

BARONI 1998

S. BARONI, «*Riducendoti al triare de' colori*». *Prescrizioni sui colori nel «Libro dell'Arte» di Cennino Cennini*, pp. 53-63 in Sandro Baroni, S. Bianca Tosatti, *Sul «Libro dell'arte» di Cennino Cennini*, «Acme. Annali della Facoltà di filosofia e lettere dell'Università degli studi di Milano», 51, Milano, 1998, pp. 51-72.

BELLUCCI-FROSININI 2010

R. BELLUCCI, C. FROSININI, «*Di greco in latino*». *Considerazioni sull'underdrawing di Giotto, come modello mentale*, in *L'officina di Giotto. Il restauro della Croce di Ognissanti*, a cura di M. Ciatti, Firenze 2010, pp. 167-177.

BERTOLINI 2000

L. BERTOLINI, *Sulla precedenza della redazione volgare del «De Pictura» di Leon Battista Alberti*, in *Studi per Umberto Carpi. Un saluto da allievi e colleghi pisani* a cura di M. Santagata, A. Stussi, Pisa 2000, pp. 181-210.

BIFFI 2001

M. BIFFI, *Sulla formazione del lessico architettonico italiano: la terminologia dell'ordine ionico nei testi di Francesco di Giorgio Martini* in *LE PAROLE DELLA SCIENZA* 2001, pp. 253-290.

BLUNT 1966

A. BLUNT, *Le teorie artistiche in Italia: dal Rinascimento al Manierismo*, Torino 1966 (edizione originale *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford 1940).

BORGHINI 1584

R. BORGHINI, *Il riposo di Raffaello Borghini in cui della pittura, e della scultura si fa uella, de' piu illustri pittori, e scultori, e delle piu famose opere loro si fa mentione; e le cose principali appartenenti a dette arti s'insegnano*, Firenze 1584 (ristampa anastatica).

BOSKOVITS 1973

M. BOSKOVITS, *Cennino Cennini, pittore nonconformista*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes of Florenz» 17, 1973, pp. 201-221.

CENNINI/FREZZATO 2003

C. CENNINI, *Il libro dell'arte*, a cura di F. FREZZATO, Vicenza 2003.

CENNINI/MILANESI 1859

Cennino Cennini, *Il libro dell'arte o Trattato della pittura*, di nuovo pubblicato, con molte correzioni e coll'aggiunta di più capitoli, tratti dai codici fiorentini, a cura di C. e G. MILANESI, Firenze 1859.

CENNINI/THOMPSON 1932

C. CENNINI, *Il libro dell'arte*, a cura di D.V. THOMPSON, New Heaven 1932.

CLARKE 2001

M. CLARKE, *The Art of All Colours. Mediaeval Recipe Books for Painters and Illuminators*. LONDRA 2001.

COSTA 2000

S. COSTA, *Il Libro dell'arte de Cennino Cennini dans les traités du XVIe siècle*, in *Utilis est lapis in structura. Mélanges offerts à Léon Pressouyre*, Parigi 2000, pp. 395-402.

DA BUTI/GIANNINI 1858-1862

F. DA BUTI, *Commento di Francesco da Buti sopra la «Divina Commedia» di Dante Alighieri* (Pisa 1385-1395), a cura di C. GIANNINI, I-III, Pisa 1858-1862.

DA GIOTTO AL TARDOGOTICO 1989

Da Giotto al tardogotico: dipinti dei Musei civici di Padova del Trecento e della prima metà del Quattrocento, a cura di D. Banzato, F. Pellegrini, Roma 1989.

DELLA VALLE 2001

V. DELLA VALLE, «*Ci vuol più tempo che a far le figure*». *Per una storia del lessico artistico italiano*, in *LE PAROLE DELLA SCIENZA* 2001, pp. 307-32.

DELLA VALLE 2004

V. DELLA VALLE, «L'ispendervi parole non sarebbe molto profittevole». *Appunti sul lessico delle arti nei trattati dei secoli XV e XVI*, in *STORIA DELLA LINGUA E STORIA DELL'ARTE* 2004, pp. 319-330.

DOMENICHI/GARFAGNINI 1988

L. DOMENICHI, *La pittura di Leon Battista Alberti; tradotto per M. Lodovico Domenichi*, a cura di G. GARFAGNINI, Sala Bolognese 1988 (riproduzione anastatica dell'edizione Venezia 1547).

DONATO 1999

M.M. DONATO, «Pictorie studium». *Appunti sugli usi e lo statuto della pittura nella Padova dei Carraresi (e una proposta per le "città liberate" di Altichiero e di Giusto al Santo)*, «Il Santo», n.s., 39, 1999, pp. 467-504.

ERACLIO/GARZYA ROMANO 1966

C. GARZYA ROMANO, *I colori e le arti dei romani e la compilazione pseudoeracliana*, Bologna 1966.

FELICI 2015

A. FELICI, *Michelangelo a San Lorenzo (1515-1534): il linguaggio architettonico del Cinquecento fiorentino; con glossario interattivo in CD-ROM; premessa di G. Frosini*, Firenze 2015.

FOLENA 1991

G. FOLENA, *Il linguaggio del caos*, Torino 1991.

GAYE 1840

G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Firenze 1840.

GRAMACCINI 1987

N. GRAMACCINI, *Cennino Cennini e il suo trattato della pittura*, «Res Publica litterarum», 10, 1987, pp. 143-151.

GUCCI/TRONCARELLI 1990

G. GUCCI, *Viaggio ai luoghi santi*, a cura di M. TRONCARELLI, in A. Lanza, M. Troncarelli, *Pellegrini scrittori. Viaggiatori toscani del Trecento in Terrasanta*, Milano 1990.

ISELLA BRUSAMOLINO 2004

S. ISELLA BRUSAMOLINO, «*Il Libro dell'arte*» tra Toscana e Veneto, in *STORIA DELLA LINGUA E STORIA DELL'ARTE* 2004, pp. 297-318.

LEE 1974

R.W. LEE, «*Ut pictura poësis*». *La teoria umanistica della pittura*, Firenze 1974 (edizione originale «*Ut pictura poësis. The humanistic Theory of Painting*, New York 1967).

LE PAROLE DELLA SCIENZA 2001

Le parole della scienza. Scritti tecnici e scientifici in volgare (secoli XIII-XV), Atti del convegno (Lecce 16-18 aprile 1999), Galatina 2001.

LEVI 2010

D. LEVI, *Il discorso sull'arte: dalla tarda antichità a Ghiberti*, Milano 2010.

LOHR–WEPPELMANN 2008

W.D. LOHR, S. WEPPELMANN, *Fantasie und Handwerck. Cennino Cennini und die tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco* di Herausgegeben von Wolf-Dietrich. Berlin: Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin, Monaco 2008.

MILANESI 1859

G. MILANESI, *Documenti dei lavori fatti da Andrea Orcagna nel Duomo d'Orvieto*, in «Giornale storico degli archivi toscani», III, 1859, pp. 100-110.

MOTOLESE 2012

M. MOTOLESE, *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea (1250-1650)*, Bologna 2012.

NENCIONI 1985

G. NENCIONI, *Verso una nuova lessicografia*, «Studi di lessicografia italiana», 7, 1985, pp. 5-19.

RAPISARDA 2009

S. RAPISARDA, *Chescune color mulez. Ricettario anglo-normanno per la preparazione dei colori*, Acireale 2009.

RICOTTA 2013

V. RICOTTA, *Per il lessico artistico del medioevo volgare*, «Studi di lessicografia italiana», 30, 2013, pp. 27-92.

SALVATORE 2012

E. SALVATORE, *La IV edizione del «Vocabolario della Crusca». Questioni lessicografiche e filologiche*, «Studi di lessicografia italiana», 29, 2012, pp. 121-160.

SETTIS 2010

S. SETTIS, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, Torino 2010.

STORIA DELLA LINGUA E STORIA DELL'ARTE 2004

Storia della lingua e storia dell'arte in Italia: dissimmetrie e intersezioni, Atti del III convegno ASLI - Associazione per la storia della lingua italiana (Roma 30-31 maggio 2002), a cura di V. Casale e P. D'Achille, Firenze 2004.

TOMASIN 2004

L. TOMASIN, *Testi padovani del Trecento*, Padova 2004.

TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1960-1962

P. BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, I-III, Bari 1960-1962.

VASARI/BAROCCHI–BETTARINI 1966-1987

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, I-VI, Firenze 1966-1987.

VILLA 1988

C. VILLA, «*Ut poesis pictura*». *Appunti iconografici sui codici dell'Ars poetica*, «Aevum», LXII, fasc. 2 (1988), pp. 186-197.

ABSTRACT

L'articolo propone una riflessione sul lessico del *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini, il primo testo di argomento artistico in volgare italiano. Nel suo *Libro* Cennini conduce una trattazione sistematica, - talvolta soffermandosi anche su punti di teoria dell'arte - sulle tecniche, sui materiali, sui colori. Il testo si presenta così come una fonte preziosa sia dal punto di vista storico artistico sia da quello della storia della lingua. Attraverso l'analisi di alcune parole-chiave, come *acquarella* e *quadro*, si cerca di illustrare la natura del lessico cenniniano in rapporto ai testi precedenti e successivi, soprattutto di argomento affine. La terminologia così indagata rivela forti connessioni con il lessico di stampo artigianale, di ambito non solo artistico.

This paper deals with the analysis of the lexicon of Cennino Cennini's *Libro dell'Arte*, the first text in the Italian vernacular focusing on painting techniques. In his *Libro* Cennini explains how to make artistic products by taking into account issues related both to the practice and to the theory of art. Cennini's work contains special words describing artistic procedures and tools as well as methods and theories. It is, therefore, a very precious source for studying the history of the artistic lexicon. The analysis of some key words, such as *acquarella* and *quadro*, aims at shedding light on the connections between Cennini's lexicon and the language spoken at his time. Linguistic links with the following literary tradition of the art treatises are also pointed out.