



**Vulgare
latium**

Lingua Testi Storia

***Il Libro dell'arte* di Cennino Cennini**

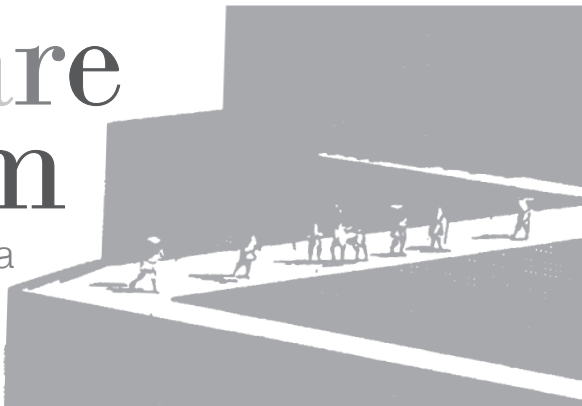
Edizione critica
e commento linguistico
a cura di
Veronica Ricotta

FrancoAngeli

Vulgare latium

Lingua Testi Storia

diretta da
Massimo Prada e
Giuseppe Polimeni



COMITATO SCIENTIFICO

Giuseppe Antonelli (Università di Cassino), Ilaria Bonomi (Università di Milano), Margarita Natalia Borreguero Zuloaga (Università Complutense di Madrid), Gabriella Cartago (Università di Milano), Rita Fresu (Università di Cagliari), Hermann W. Haller (Queens College & Graduate School - City University of New York), John Kinder (University of Western Australia-Perth), Rita Librandi (Università di Napoli "L'Orientale"), Bruno Moretti (Università di Berna), Silvia Morgana (Università di Milano), Franco Pierno (Università di Toronto), Mario Piotti (Università di Milano), Giovanni Rovere (Università di Heidelberg), Giuseppe Sergio (Università di Milano), Pietro Trifone (Università di Roma "Tor Vergata").

La collana *Vulgare latium* si propone di sondare la profondità e la complessità della lingua e dei volgari italiani, delle loro espressioni, dalle origini ai giorni nostri, valorizzando in prima istanza un approccio storico capace di illuminare momenti e testi, letterari e documentari, della nostra tradizione.

La storia è considerata nella sua valenza sociale, quella che, dentro la babelica varietà delle grammatiche e delle forme, permette la nascita e la condivisione del codice lingua, frutto di un accordo tra individui e, per accordo, in continuo cambiamento.

Centrale nella ricerca è il testo, inteso come punto non ripetibile di interazione tra il soggetto e il codice, ma anche come campo in cui le forze dell'interpretazione esercitano la loro azione, tra la storia propria e del contesto e la storia della tipologia e del sistema.

Dentro la diacronia del mezzo espressivo si collocherà la vicenda del testo, osservato nel momento della sua genesi e seguito nel percorso d'archivio e di biblioteca, considerato nelle fasi della trasmissione, con una ricostruzione che può e deve essere ipotetica e verificata anche in relazione alla lingua e al suo evolversi.

La direzione e il comitato assicurano attraverso un processo di *double blind peer review* la validità scientifica dei volumi pubblicati.

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: *www.francoangeli.it* e iscriversi nella home page al servizio “Informatemi” per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.



***Il Libro dell'arte* di Cennino Cennini**

Edizione critica
e commento linguistico
a cura di
Veronica Ricotta

Presentazione di Giovanna Frosini
Prefazione di Sonia Chiodo

FrancoAngeli

Il volume è stato pubblicato con il contributo dell'Università per Stranieri di Siena
– Scuola Superiore di Dottorato e di Specializzazione.



Copyright © 2019 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Indice

Premessa	pag.	9
Presentazione		
di Giovanna Frosini	»	13
Prefazione	»	17
di Sonia Chiodo	»	17
1. Introduzione	»	21
1.1. Cennino Cennini: tessere biografiche	»	21
1.2. Che cos'è il <i>Libro dell'arte</i> ?	»	26
1.3. Fortuna e sfortuna del <i>Libro dell'arte</i>	»	32
2. Nota al testo	»	41
2.1. Testimoni	»	41
2.2. Edizioni a stampa	»	52
2.2.1. Altre edizioni	»	54
2.3. Rapporti tra i testimoni	»	55
2.3.1. Testimoni <i>descripti</i>	»	56
2.3.2. Testimoni utili alla costituzione del testo: <i>L</i> e <i>R</i>	»	57
2.4. Costituzione del testo	»	74

3. Commento linguistico	pag. 79
3.1. Grafia	» 85
3.1.1. Rappresentazione dell'occlusiva velare	» 85
3.1.2. Rappresentazione dell'affricata palatale	» 86
3.1.3. Rappresentazione dell'affricata dentale	» 87
3.1.4. Rappresentazione dei suoni palatali	» 87
3.1.5. Rappresentazione delle sibilanti	» 87
3.1.6. Latinismi grafici	» 88
3.2. Fonetica	» 89
3.2.1. Vocalismo tonico	» 89
3.2.2. Vocalismo atono	» 93
3.2.3. Consonantismo	» 94
3.2.4. Fenomeni generali	» 99
3.3. Morfologia	» 102
3.3.1. Sostantivi e aggettivi	» 102
3.3.2. Articolo	» 102
3.3.3. Preposizioni	» 103
3.3.4. Pronomi personali	» 104
3.3.5. Possessivi	» 105
3.3.6. Indefiniti	» 105
3.3.7. Avverbi	» 105
3.3.8. Numerali	» 106
3.3.9. Verbi	» 107
3.4. Sintassi	» 111
3.4.1. Articolo	» 111
3.4.2. Uso dell'articolo col possessivo	» 111
3.4.3. Sintagma aggettivale	» 111

3.4.4. Posizione dei pronomi personali	pag. 112
3.4.5. Pronomi relativi e loro funzioni	» 113
3.4.6. Indefiniti	» 114
3.4.7. Avverbi	» 114
3.4.8. Coordinazione	» 115
3.4.9. Frasi interrogative	» 116
3.4.10. Usi dell'infinito	» 116
3.4.11. Proposizioni complete	» 117
3.4.12. Proposizioni relative	» 117
3.4.13. Proposizioni temporali	» 117
3.4.14. Proposizioni causali	» 119
3.4.15. Proposizioni consecutive	» 119
3.4.16. Proposizioni finali	» 120
3.4.17. Periodo ipotetico	» 121
3.4.18. Proposizioni concessive	» 121
3.4.19. Proposizioni comparative e altre correlazioni	» 122
3.4.20. Costruzioni assolute e usi del gerundio	» 122
3.4.21. Ordine delle parole	» 123
3.5. Note di testualità e pragmatica	» 123
3.5.1. La ricetta	» 125
3.5.2. Le rubriche	» 127
3.5.3. Progressione tematica	» 131
3.5.4. Deissi	» 133
3.5.5. Modi verbali	» 135
3.6. Lessico e formazione delle parole	» 135
3.6.1. Glosse	» 138
3.6.2. Tessere statutarie	» 143

4. Criteri di edizione	pag. 145
4.1. Interventi editoriali	» 148
<i>Il Libro dell'arte</i> di Cennino Cennini	» 151
Glossario selettivo	» 273
Struttura della scheda	» 274
Bibliografia	» 389
Indice dei nomi	» 419

Premessa

In ambito italiano, il *Libro dell'arte* di Cennino Cennini è il primo testo in volgare incentrato sulle tecniche artistiche e, in particolare, sulla pittura. Si tratta di un testo che si situa a cavallo tra il XIV e il XV secolo e sul crinale di due sensibilità storico-culturali che in quel momento si vedono avvicinarsi: quella medievale da un lato e quella umanistico-rinascimentale dall'altro.

Accanto ai precetti, alle descrizioni delle materie prime e ai procedimenti per trasformarle, elementi tipici del genere prescrittivo, si affiancano nel testo brevi ma significative digressioni di ordine teorico: tale caratteristica, insieme alla sostanziale coerenza e alla sistematicità con cui viene esposta la materia fa sì che l'opera si collochi a metà tra il genere del ricettario medievale – al quale si avvicina per la ricorsività e l'andamento precettistico – e il modello del trattato che si afferma più tardi.

Il testo di Cennino si affaccia dunque nel panorama delle scritture medievali a tema artistico con una assoluta carica innovativa, e non solo per la scelta del volgare, ma proprio in virtù dell'architettura del testo, sulla quale si è ragionato, in mancanza di modelli coevi, guardando sia a esempi precedenti sia a testi successivi della grande stagione della trattatistica rinascimentale, senza tuttavia arrivare a una definizione sufficientemente convincente.

Per lingua, il volgare, per epoca, quella tardomedievale, per testualità, e in particolare per genere, il *Libro dell'arte* rappresenta un'opera che interessa tanto lo storico dell'arte quanto lo storico della lingua.

Sono state numerose le ipotesi su genesi, composizione e destinazione dell'opera, a fronte delle pochissime notizie disponibili (di Cennino Cennini, come vedremo, non si conoscono neanche le date di nascita e di morte), che provengono prevalentemente dal suo testo, dato alle stampe per la prima volta solo nel 1821, in edizione con apparato nel 1932 e poi variamente ripubblicato.

Per provare a rispondere ad alcuni dei problemi che questa opera pone, si è ritenuto opportuno ripartire dal testo e della sua ricostruzione secondo i criteri della moderna filologia, e dalla sua lingua.

Il presente lavoro offre l'edizione critica del *Libro dell'arte* secondo il manoscritto Pluteo 78.23 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (*L*), il più antico testimone dell'opera, sottoscritto al 1437 e copiato nel carcere fiorentino delle Stinche¹, integrato e corretto con la lezione del manoscritto Riccardiano 2190. La scelta del manoscritto di base ricade sul Laurenziano, oltre che per la relativa antichità (il manufatto è cronologicamente abbastanza vicino all'epoca in cui è documentata l'attività di Cennini), per ragioni di natura linguistica e culturale: *L* descrive, infatti, una situazione linguistica più prossima a quella dell'originale perduto, in particolare dal punto di vista fono-morfologico, con tipici tratti di fiorentino tardo-trecentesco. Testimonia, inoltre, almeno a guardare il lessico, un passaggio nel Veneto, dove l'autore aveva operato. *L* non è esente da errori e presenta un ordine dei capitoli perturbato e una lacuna di ordine materiale che ci consegna un testo incompleto. Lacune e lezioni erranee sono risarcite e corrette ricorrendo al manoscritto 2190 della Biblioteca Riccardiana di Firenze (*R*). *R* è testimone indipendente da *L*, e pertanto utilizzato nella costituzione del testo (ma di questo si dà conto nel dettaglio nella *Nota al testo*). Il testo di *R* è caratterizzato da un aggiornamento linguistico al fiorentino da assegnare al copista, aggiornamento che si esprime soprattutto in una sistematica sostituzione dei lessemi settentrionali.

Per quanto riguarda la lingua, che è il cuore di questo lavoro, essa è descritta e valutata mediante lo strumento dell'analisi linguistica da una parte e dal *Glossario* commentato dall'altra.

Se ci fosse bisogno di una giustificazione per questa nuova edizione che, tralasciando le varie forme di pubblicazione del testo, arriva dopo la ricostruzione critica meritoria ma ormai datata e insufficiente di Daniel V. Thompson del 1932, mi piacerebbe richiamare le parole dello storico dell'arte Giovanni Previtali, che così parlava nell'introduzione alle *Vite de' Pittori scultori e architetti moderni* di Giovan Pietro Bellori a proposito delle fonti: «La scelta della “edizione” vera e propria, con tutti i suoi rischi, ha anche questo senso, di voler riaffermare che le fonti vanno lette e rilette, non solo consultate»².

1. Sul carcere delle Stinche come luogo di copia cfr. Corsi (2009) e relativa bibliografia.

2. Previtali in Bellori (1976, p. XI).

Come necessario, la ricostruzione del testo è stata occasione per un riesame del materiale documentario di cui do conto nell'introduzione. L'indagine ha talvolta smentito alcuni pregiudizi, talvolta confortato alcune intuizioni, ma in generale ha evidenziato la natura problematica del testo: in questa storia cenniniana, come in molte storie di testi e di autori antichi, le assenze sono numerose, le risposte non sono definitive e i problemi rimangono aperti, fino alla prossima ipotesi.

Questo lavoro nasce come tesi di Dottorato, discussa nel febbraio 2016 presso l'Università per Stranieri di Siena, che ha poi generosamente contribuito al finanziamento della stampa. In proposito, desidero ringraziare il Rettore, Pietro Cataldi, il Delegato all'Editoria Luigi Trenti, Massimo Palermo, Direttore del Dipartimento di Ateneo per la Didattica e la Ricerca e Laura Ricci, allora Coordinatrice del Corso di Dottorato in "Letteratura, Storia della lingua e Filologia italiana", insieme a tutti i componenti del Collegio di Dottorato.

Ringrazio Giuseppe Polimeni, che ha letto questo lavoro prima che, grazie al suo incoraggiamento, diventasse libro.

Naturalmente, e vorrei poterlo fare senza la retorica del caso, voglio ringraziare i miei due maestri, Giovanna Frosini e Matteo Motolese, ai quali devo molto, in termini scientifici e umani. In particolare a Giovanna Frosini per aver seguito tutte le fasi di questo lavoro con continuo interesse, sostegno, molta pazienza e grande fiducia; a Matteo Motolese, che per primo mi ha avviato allo studio del *Libro dell'arte* e del lessico artistico, per avermi costantemente supportata e spronata.

Ringrazio la dott.ssa Ida Giovanna Rao, per avermi più volte concesso la visione del manoscritto Pluteo 78.23 della Riserva della Biblioteca Medicea Laurenziana, e tutto il personale delle Biblioteche fiorentine (Crusca, Laurenziana, Riccardiana, Nazionale), senesi (Biblioteca Comunale), e di quelle romane, in particolare della Biblioteca Angelo Monteverdi e della Biblioteca Giulio Carlo Argan; ancora il personale dell'Archivio di Stato di Firenze, di Siena e di Padova. Oltre gli amici e i colleghi dell'Accademia della Crusca e dell'Opera del Vocabolario Italiano, desidero ringraziare anche coloro che, a vario titolo, mi hanno accompagnato durante la stesura: in particolare, i miei compagni del XXVIII ciclo di dottorato, Lorenzo Abbate e Stella Fecchio, tutti gli amici di Unistrasi e quelli del *Vocabolario dantesco*, Francesca De Blasi,

Barbara Fanini, Cristiano Lorenzi Biondi, Chiara Murru e Fiammetta Papi; ancora Cosimo Burgassi, Francesca Cialdini, Simona Cresti, Alessia De Paulis, Lorenzo De Santis, Andrea Felici, Elisa Guadagnini, Antonio Marchese, Luca Morlino, Rosalba Marguati Nodari, Maria Teresa Rachetta, Francesco Rustici, Giulio Vaccaro, Giuseppe Zarra e gli amici del DWTD: tutti loro con consigli, letture e affetto hanno migliorato il libro e il periodo (a dire il vero lungo) dedicato alla sua preparazione.

Ringrazio infine i direttori della collana *Vulgare Latium*, Giuseppe Polimeni e Massimo Prada, la casa editrice FrancoAngeli e, in particolare, il dott. Tommaso Gorni, che ha seguito la lavorazione del volume.

Questo libro è dedicato alla mia famiglia.

Presentazione

di Giovanna Frosini

Per parlare di Cennino Cennini, e presentare questo lavoro importante di Veronica Ricotta, che offre per la prima volta l'edizione scientificamente fondata del *Libro dell'arte* accompagnata dai necessari sussidi filologici e linguistici, vorrei partire da Dante, e in specie dal passo iniziale del capitolo XXXIV della *Vita nuova* in cui l'autore si descrive in atto di disegnare un angelo per commemorare Beatrice:

In quello giorno nel quale si compiea l'anno che questa donna era fatta de li cittadini di vita eterna, io mi sedea in parte ne la quale, ricordandomi di lei, disegnava uno angelo sopra certe tavolette; e mentre io lo disegnava, volsi li occhi e vidi lungo me uomini a li quali si convenia di fare onore ...

All'intendimento del celebre passo dantesco, in cui compaiono tecnicismi specifici dell'arte dei pittori (uno dei quali, *tavoletta*, peraltro introdotto nel lessico italiano proprio con questo testo), è necessario ricorrere, con una prospezione all'indietro storicamente fondata e accettabile, appunto al *Libro dell'arte* dell'allievo di Agnolo Gaddi, il quale spiega nel capitolo quinto della sua opera «A cche modo cominci a disegnare in tavoletta e ll'ordine suo». Si apprenderà così che si disegnava su tavolette ingessate con una mistura di osso polverizzato, e incidendo con uno stilo di metallo: e si darà consistenza di realtà all'immagine di Dante al lavoro in uno spazio accessibile alla vista altrui, forse una bottega di speciale, un ambiente certo non estraneo a Dante artista, disegnatore e poeta.

Il singolo esempio è dunque emblematico della rilevanza dell'opera di Cennino, un testo di natura complessa, fra il trattato e il ricettario, che è come dire fra teoria e prassi, posto proprio sul discrimine fra la cultura medievale delle botteghe e dei cantieri e quella proto-umanistica della riflessione teorica. Fondamentale per conoscere le tecniche dell'arte, per

seguirne i procedimenti, a cominciare dalla rilevanza attribuita al disegno e al colore, secondo la prospettiva che sarà dominante nella tradizione fiorentina, il *Libro* di Cennini è una pietra miliare nell'esplorazione del complesso rapporto fra storia dell'arte e storia della lingua: proprio questo nodo, che gli studi degli ultimi decenni hanno rivelato sempre più fondamentale, è da alcuni anni al centro di progetti di Dottorato svolti presso l'Università per Stranieri di Siena, e che già si sono tradotti – da un capo all'altro del filo cronologico – nelle ricerche di Andrea Felici su Michelangelo (*Michelangelo a San Lorenzo [1515-1534]. Il linguaggio architettonico del Cinquecento fiorentino*, Firenze, Olschki, 2015) e di Chiara Murru su Roberto Longhi (*Le parole dell'arte e le parole per l'arte. Glossari degli scritti di Roberto Longhi su Piero della Francesca e Caravaggio*, Tesi di Dottorato, XXXI ciclo, a.a. 2017-2018).

Il lavoro di edizione di Veronica Ricotta non elude, e affronta anzi con tutte le risorse al momento disponibili e una acribia del tutto apprezzabile, la complicata situazione di un testo difficile da collocare per genesi, committenza e localizzazione geografica, anche per le lacune documentarie di una vicenda biografica che pure in questa occasione è stata al tutto ripercorsa direttamente nelle fonti, con acquisizioni non secondarie.

Il paziente incrocio dei dati (biografici, testuali, linguistici), secondo un metodo di rilevante affidabilità, ha portato a collocare con maggiore probabilità – a fronte di un dibattito critico da sempre mosso – la composizione del testo a Padova, città in cui per una certa parte della vita Cennino e altri membri della sua famiglia hanno vissuto, e a legarla alla committenza della locale Arte dei pittori, dato che con tutta evidenza siamo di fronte a un'opera che non ha i caratteri dello zibaldone privato, ma del libro e del trattato pubblico, destinato in primo luogo a chi quell'arte esercita. La ricostruzione del testo si fonda sul riconoscimento del ms. Laurenziano Pluteo 78.23 come quello cronologicamente, linguisticamente, culturalmente più prossimo all'originale, e tuttavia incompleto, e bisognoso di integrazione con l'altro testimone, il ms. Riccardiano 2190.

La priorità del ms. Laurenziano si mostra anche nella sua qualità linguistica, che sul fondo tosco-fiorentino, compatibile con l'epoca di composizione e di trasmissione del testo, mantiene una certa serie di tratti e soprattutto lessemi settentrionali, collegabili al passaggio per Padova, accuratamente individuati e discussi da Veronica Ricotta. La conservazione di tratti settentrionali in un testo di matrice toscana è fenomeno naturalmente di grande interesse, che da un lato ci permette di ricostruire fisionomie linguistiche *ab origine* più articolate e mosse di quanto istintivamente penseremmo (il che ha precedenti di grande autorevolezza nella

tradizione italiana), dall'altro ci permette di verificare nella trasmissione del testo un fenomeno di notevole interesse, ossia quella fenomenologia dell'aggiornamento linguistico che si rileva in testimoni fiorentini di tradizioni in origine interamente o parzialmente allotrie. Lo ha notato Carlo Delcorno a proposito delle *Vite dei Santi Padri* di Domenico Cavalca (Firenze, SISMEF-Fondazione Franceschini, 2009), in cui a fronte del ramo beta, che rappresenta l'originaria versione pisana, testimoniata per eccellenza dal codice di Roma, Biblioteca Casanatense 422, il ramo alfa rappresenta l'adattamento fiorentino del testo, oggetto di continue riscritture; lo si osserva nella tradizione della *Storia di Barlaam e Iosafas*, in cui all'interno stavolta della medesima versione alfa, il testo trasmesso in veste pisana assai pura dal ms. Riccardiano 1422 è aggiornato al sistema fiorentino dall'altro codice Riccardiano 1290 (Giovanna Frosini, *Dinamiche della traduzione, sistemi linguistici e interferenze culturali nei volgarizzamenti italiani dalla lingua d'oc della «Storia di Barlaam e Iosafas»*, in «Hagiographica» X, 2003, pp. 215-240). Queste varianti, che da un punto di vista stemmatico rappresentano certo delle banalizzazioni, diventano importanti come componenti di un 'sistema' linguistico, non privo di inferenze culturali, che accompagna il passaggio di un testo dall'area di composizione a una diversa zona di diffusione; e testimonia ancora una volta la pervasività centralizzante degli antichi copisti fiorentini.

Della varietà e ricchezza del lessico di Cennino dà adeguatamente conto il Glossario, che, pur selettivo, offre la ricchezza di trecentocinquanta lemmi, ed è opera di fine sensibilità di una studiosa già esperta di lingua dell'arte e di lessicografia del testo antico. È finalmente a disposizione dei lettori un Glossario dinamico, che indaga non solo l'origine e la storia retrospettiva della parola, ma la sua vitalità e fortuna, con l'ausilio di un ricchissimo corredo di banche dati e di strumenti, anche informativi, di studio del lessico antico. I nomi delle tecniche, dei materiali, degli strumenti, delle fasi di lavoro vengono incontro al lettore con vivezza e immediatezza, così che lo storico della lingua, lo storico dell'arte, ma anche il lettore non specialistico, troveranno di grande interesse le acquisizioni lessicografiche che questo studio rende possibili: per esempio, che il *Libro* di Cennino offre la prima attestazione di *acquerella/acquerello* in senso pittorico (e secondo la più piena fonetica fiorentina); che *aombrare* 'adombrare', qui presente sia nel significato di 'raffigurare', 'simboleggiare', già dantesco (*Purgatorio* XXXI 144), sia in quello di 'scurire con inchiostro o con colori per rilevare volumi', avrà poi fortuna in Leonardo e in Vasari, a conferma della sopravvivenza duratura del lessico delle

botteghe. La nomenclatura dei colori e dei coloranti ci viene incontro con esiti d'insieme straordinari: brillano nelle pagine di Cennino l'*ametisto*, l'*azzurro*, il *baccadeo*, il *bazzèo*, il *berrettino*, la *biacca*, il *biavo*, il *biffo*, il *cinabro*, il *giallorino*, la *grana*, l'*indaco*, il *lapislazzuli*, il *minio*, il *morello*, l'*ocria*, l'*oltremarino*, il *pagonazzo*, il *verdaccio*, il *verderame*, il *verdeterra*, il *vermiglio*, il *verzino*. Questo autentico caleidoscopio dà anima alle pitture, colora il mondo di Cennino, e aveva colorato pochi decenni prima quello di Dante, non per niente insuperato poeta "visivo", secondo la definizione di Marco Collareta: che sia nella presentazione tecnicamente perfetta dei colori e delle preparazioni di *Purgatorio* VII 73-75: «Oro e argento fine, cocco e biacca, | indico legno lucido e sereno, | fresco smeraldo in l'ora ch'e' si fiacca», con quel richiamo a un modo elencativo che è tipico degli statuti, dei libri di gabelle, degli inventari di bottega, e infatti non estraneo al *Libro* di Cennino; che sia, ancora all'inizio della seconda cantica, nel lucente riflesso del «Dolce color d'oriental zaffiro» (*Purgatorio* I 13), con riferimento a quel colore che i pittori ottenevano pestando i lapislazzuli, e che risale su su fino alla luce di Maria, «il bel zaffiro | del quale il ciel più chiaro s'inzaffira» (*Paradiso* XXIII 101-102). È in versi come questi, di questa sconvolgente e suprema bellezza, che la lingua dei «dipintori» si sublima nella creatività del poeta, capace di recuperare l'antico e di andare oltre il moderno.

Prefazione

di Sonia Chiodo

Il *Libro dell'arte* di Cennino Cennini è viatico imprescindibile per entrare nel cuore del meraviglioso mondo della pittura del Trecento. Chi si inoltra nella sua lettura non troverà però la chiave per comprenderne la sostanza dei contenuti formali e narrativi, per distinguere il classicismo giottesco dallo strenuo goticismo di Simone Martini, ma entrerà nel vivo della natura tecnica e materiale di quelle forme, risalendo fino alla loro genesi nella pratica delle botteghe artigiane medievali, e potrà lasciarsi stupire dalla cura meticolosa dei dettagli, dal sapere profondo che deriva dall'esperienza e dal lungo studio, dalla creatività che, prima ancora di esibirsi nei colorati racconti dispiegati sulle tavole e sulle pareti dipinte, sostanzia l'invenzione dei leganti più efficaci, l'individuazione di nuove sfumature di colore, i diversi modi di trattare le superfici per ottenere effetti diversi. Quello descritto da Cennino Cennini è dunque un sapere antico e complesso ed egli ne è profondamente consapevole nel momento in cui se da un lato si descrive come un «piccolo membro essercitante nell'arte dipintoria», dall'altro rivendica con orgoglio la radice giottesca della sua formazione. Di Giotto infatti il pittore di Colle Val d'Elsa si proclama orgogliosamente erede, attraverso il magistero appreso dal suo maestro Agnolo Gaddi, che a sua volta lo aveva appreso dal padre Taddeo Gaddi, attivo nella bottega di Giotto per ben ventiquattro anni. E di Giotto il pittore di Colle Val d'Elsa sintetizza in una frase di formidabile (e insuperata) efficacia il ruolo storico, indicandolo come colui che «rimutò l'arte del dipignere di greco in latino e ridusse al moderno».

Giorgio Vasari e Vincenzo Borghini studiarono a fondo il *Libro dell'arte* e per loro tramite il testo cenniniano fu sicuramente ben noto anche ai membri della fiorentina Accademia delle Arti del Disegno fondata nel 1563 dalle ceneri dell'antica corporazione dei pittori. La sua for-

tuna moderna però comincia con la pubblicazione dell'edizione a stampa curata da Giuseppe Tambroni nel 1821, seguita dalle traduzioni inglese (1844) e francese (1858) e da altre edizioni italiane, da quella di Gaetano Milanesi (1859) alla più recente di Fabio Frezzato (2003), passando per edizioni comunque importanti come quella di Franco Brunello (1971) e traduzioni in altre lingue. Si tratta di un interesse fortissimo, che evidenzia la consapevolezza profonda dell'importanza del testo, ma che al tempo stesso rimane circoscritto al mondo degli "addetti ai lavori". Ogni edizione, da quella Tambroni del 1821 alla più recente di Fabio Frezzato del 2003 ha portato l'attenzione su aspetti diversi del *Libro*; quest'ultima in particolare dedicando ampio spazio al commento delle tecniche artistiche descritte da Cennino, ai colori e alla loro natura e proprietà chimiche, resta un punto di riferimento obbligato per lo studio delle tecniche pittoriche, ma si tratta appunto sempre di ragionamenti sui contenuti.

L'edizione curata da Veronica Ricotta è invece la prima edizione critica del *Libro dell'arte*, fondata sull'esemplare Laurenziano (*L*) copiato nel carcere delle Stinche di Firenze nel 1437, ma integrato nei capitoli mancanti con il più tardo esemplare Riccardiano 2190 (*R*); per la prima volta la lingua di Cennino è sottoposta a una capillare e sistematica analisi storica e filologica, che evidenzia forme corrotte e le risarcisce, segnala varianti possibili e le spiega. Se con Cennino entriamo nella materia della pittura, con il lavoro di Veronica Ricotta si entra nella materia viva della lingua dell'autore. Un ricco glossario include termini di natura strettamente tecnica e lemmi di uso più comune ma di difficile comprensione per il lettore moderno e lo aiuta a distinguere le fondamenta toscane del volgare cenniniano dai venetismi insinuatisi nel suo repertorio verbale nel corso del soggiorno padovano.

La ricerca delle fonti storiche della lingua cenniniana evidenzia poi un altro aspetto non secondario. Nel momento stesso infatti in cui Cennino riunisce e sistematizza nel suo testo un insieme di saperi di natura tecnico-pratica, fino a quel momento affidati a una trasmissione orale, fa assumere dignità letteraria a forme linguistiche fino a quel momento assenti dalle pagine scritte. Per questo motivo il *Libro dell'arte* risulta il termine a quo per molte parole del volgare italiano attinenti al repertorio tecnico-pratico che con il testo di Cennino Cennini passano dal mondo ampio e incontrollato dell'oralità a quello più formalizzato della letteratura artistica. L'analisi filologica e la critica testuale condotte da Veronica Ricotta non sono dunque un esercizio destinato alla cerchia ristretta degli specialisti, ma una finestra attraverso la quale tutti potremo affrontare in modo più completo e consapevole la lettura del *Libro*.

Entrare nella natura viva della lingua aiuta ci avvicina probabilmente anche alla soluzione dei molti quesiti ancora aperti intorno alla storia di questo testo affascinante. Primo fra tutti: dove e per chi è stato scritto?

I dati raccolti da Veronica Ricotta sulla base dell'analisi linguistica allontanano, per me definitivamente, l'ipotesi della committenza del trattato da parte della corporazione fiorentina dei pittori e sostengono piuttosto quella della sua genesi padovana, incoraggiando la scelta di una chiave di lettura analoga anche per alcuni dati che emergono dall'analisi dei contenuti teorico-pratici del testo. L'organizzazione degli argomenti è sistematica e intende affrontare tutti gli aspetti del mestiere di pittore: il disegno, i colori e al modo di prepararli per l'uso più appropriato, in relazione ai soggetti (il vestito di un monaco, il manto della Vergine, una montagna o la vegetazione) o alla tecnica in affresco o su tavola, la preparazione del supporto ligneo con un rivestimento di tela impregnata di gesso e colla, quella del bolo per fissare le foglie metalliche e poi i vari tipi di oro – a guazzo, in conchiglia, l'oro musivo e l'oro di metà –, la brunitura e gli strumenti per realizzarla e infine la descrizione di «come si disegna, si gratta, e si grana un drappo d'oro e d'argento», tecnica portata a virtuosissimi raffinatissimi già nella prima metà del secolo da Simone Martini a Siena, ma richiestissima dai più facoltosi committenti della seconda metà del Trecento e molto apprezzata anche a Venezia. Nella vastità di temi affrontati dal pittore di Colle di conseguenza colpiscono quindi le assenze, in particolare quelle relative a temi di non poco conto come la costruzione del supporto ligneo e della cornice ad esso collegata e, ancora di più, la decorazione con i punzoni del fondo oro e dei nimbi. Come ha già notato Erling Skaug commentando l'assenza di una esaustiva trattazione della decorazione con i punzoni, si tratta di due aspetti rispetto ai quali le consuetudini venete differivano in modo sostanziale da quelle toscane e sorge il dubbio che Cennino abbia volutamente ommesso di affrontare temi sui quali si sarebbe scontrato con pratiche e scelte di gusto diverse.

Nello stesso capitolo in cui accenna solo brevemente ai punzoni, Cennino è molto più attento a richiamare l'attenzione del lettore sul modo migliore per ritagliare il profilo delle figure sull'oro del fondo, un particolare non banale a ben vedere poiché egli ben sapeva che la sovrapposizione del colore all'oro, lungo i bordi delle figure, è un punto molto delicato e soggetto a cadute e quindi a buon diritto richiama l'attenzione del lettore-apprendista su questo punto. Questo particolare dice molto delle finalità dell'opera. Se la sua forma linguistica e la chiara articolazione interna del testo ne rivelano l'intento non meramente manualistico, d'altra parte non si tratta di opera teorica, ma di un libro destinato a un pubblico