

IL RICETTARIO DI AMBROGIO DI SER PIETRO DA SIENA: EDIZIONE E COMMENTO LINGUISTICO¹

Il ricettario di Ambrogio di Ser Pietro da Siena, contenuto alle cc. 99r-106r del codice I.II.19 della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, presenta alcune caratteristiche che ne fanno un testo di grande rilievo nell'ambito della storia del genere in Italia:² anzitutto conosciamo il nome del copista, il luogo e il periodo di stesura, dato davvero singolare se confrontato alla usuale assenza di simili indicazioni nei ricettari oggi noti; in secondo luogo, possiamo collegare la copia del ricettario a un contesto storico e artistico che ne motiva la compilazione e che la sostanzia con una prassi artistica reale; in terzo luogo, la collocazione geografica di provenienza del ricettario trova riscontro con l'analisi della patina linguistica del testo, definita nettamente dalla presenza di tratti riferibili all'area senese.

¹ L'articolo è stato ideato e discusso insieme dalle due autrici; i §§ 1; 2; 3; 4.2; 5.1, 5.4; 5.5 sono da attribuire specificamente a Eleonora Colla; i §§ 4.1; 5.2; 5.3 a Margherita Quaglino.

² Per un inquadramento del genere dei ricettari artistici si rimanda a: Thompson 1935; Clarke 2001; Tolaini 2001; Tosatti 2007; Clarke 2012; Clarke 2013; Dupré 2016. Sono rappresentative della prima stagione di studi improntata a orientare concretamente il lavoro degli storici dell'arte e dei restauratori le seguenti edizioni: Merrifield 1844; Merrifield 1849; Eastlake 1847; Hendrie 1847. Il valore culturale e documentario di questi scritti è stato sottolineato negli ultimi trent'anni da numerosi studi sull'argomento condotti principalmente da storici dell'arte interessati a divulgare i più importanti ricettari noti e le loro prescrizioni: Baraldi on-line (a); Baraldi on-line (b); Tosatti 1991; Laskaris 2008; Cornagliotti 2008; Pasqualetti 2011; *Manoscritto bolognese* (Muzio); Brambilla-Hayez 2016; Travaglio 2016a. Le edizioni di storici dell'arte che si sono in particolar modo concentrati sugli aspetti lessicali dei testi sono: Frezzato 2003; Bensi 2011; Cerasuolo 2022; Ravaud 2022; Rinaldi 2023. Il recentissimo interesse emerso per lo studio dei testi artistici dal punto di vista linguistico e filologico è rappresentato da: *De Pictura* (Bertolini); Ricotta 2013; Rinaldi 2016; Ricotta 2019; Del Savio 2019; Del Savio 2020; Del Savio–Quaglino 2022; Artale 2023.

1. IL MANOSCRITTO

Il codice I.II.19 della Biblioteca comunale degli Intronati di Siena (d'ora in poi: BCS), cartaceo, è composto da 106 fogli e ha dimensioni 215 × 140 mm; tutte le carte sono scritte in carattere semigotico e sono riconducibili a un'unica mano. Gli ampi margini bianchi che circondano lo specchio di scrittura (145 × 85 mm), che separano un brano o una ricetta dall'altra e che, in forma quadrata, segnalano l'inizio di ogni capoverso con lo spazio per una grande iniziale verosimilmente miniata portano a supporre che ci troviamo di fronte a una bella copia, allestita per un destinatario di riguardo. Il manoscritto è occupato fino alla c. 97r dalla copia dell'*Omnis mortalium cura*, un trattato sui peccati capitali scritto intorno al 1428 e attribuito a sant'Antonino, vescovo di Firenze; l'ultimo paragrafo del trattato è relativo ad alcuni precetti riconducibili a sant'Ambrogio e sant'Agostino.³ Il trattato presenta le stesse caratteristiche di impaginazione del ricettario, con ampi margini bianchi e spazi per le iniziali decorate. Alle cc. 99r-106r sono contenute le «ricepte da ffare piú colori»,⁴ un insieme di prescrizioni di carattere tecnico-artistico che riguardano la preparazione di colori e inchiostri ottenuti a partire da pigmenti e coloranti di origine animale, vegetale e minerale. L'incipit del testo affronta immediatamente il contenuto tecnico della prima ricetta: «El cinabro si vuole temperare con chiara d'uovo rocta» (99r 1).⁵ Dall'explicit apprendiamo il nome del copista di entrambi i testi, Ambrogio di ser Pietro da Siena, e il tempo e il luogo della copia: «Finito el libro della confessione et le ricepte da ffare piú colori. Scripto per mano di me, Ambruogio di ser Pietro da Siena nel castello di Chiusure. Cominciato a dí XIII d'aprile MCCCCLXII et finito a dí XVIII di giungno anno sopradecto» (c. 106r, rr. 3-8).

Tornerò sul particolare del Castello di Chiusure (presso Asciano, nel senese) piú avanti: l'explicit in ogni caso sembra lasciare pochi dubbi sul fatto, già rilevato da Daniel Thompson, che Ambrogio fosse non un pit-

³ Torresi 1993: 18.

⁴ Il ricettario è stato edito in Thompson 1933 e Torresi 1993. È stato recentemente oggetto di attenzione in Baroni-Travaglio 2016 e Travaglio 2016b.

⁵ Cito il testo dalla mia trascrizione. Per i criteri, vedere sotto, § 4.1.

tore, ma un amanuense di professione.⁶ Il rilievo si accorda bene con la sicura *mise en page* dell'intero codice, che assegna la stessa dignità grafica alla copia del trattato religioso e al ricettario, fatto davvero inusuale nella tradizione di questi testi.⁷

Alcune ricette sono introdotte o concluse da una breve indicazione che dichiara esplicitamente l'esito del procedimento descritto:

- 99r, rr. 1-9: «El cinabro si vuole temperare con chiara d'uovo rocta...»;
- 99r, rr. 10-16: «L'açurro si stempera con acqua ghomata...»;
- 100r, rr. 15-27: «...così l'açurro n'escirà fuore facto»;
- 101r, r. 12-101v, r. 28: «Quando volessi assoctigliare l'açurro dela Magna...»
- 102v, rr. 1-24: «Se vuoi fare porporino...» e termina ribadendo: «trovarrai el porporino facto. Experimento provato»;
- 103r, rr. 16-26: «...Allora levala dal fuoco et troverai nell'ampolla perfecto cinabro».

La maggior parte delle ricette, invece, non dichiara esplicitamente in apertura o in chiusura l'esito della prescrizione: il tema della singola ricetta, in questi casi come anche nei precedenti, doveva forse essere dichiarato dalle rubriche mai realizzate negli spazi bianchi che precedono l'esposizione. I principali argomenti trattati in queste ricette sono:

- preparazione dell'azzurro (100v, rr. 1-22; 100v r. 23-101r, r. 11);
- lavorazione del cinabro (99r, r. 17- 99v, r. 18; 103v, rr. 1-28), modalità di utilizzo del cinabro e dell'oro per istoriare le lettere (99v, r. 19-100r, r. 2), tecniche per cancellare i colori menzionati già stesi sulla carta (100r, rr. 3-12). Sempre all'utilizzo del cinabro sembra essere legata la brevissima ricetta: «Tolle gusci di mandorle et ardele, et poi le macina et stempera coll'acqua della gomma, et è facto» (100r, rr. 12-14);

⁶ «Ambrogio seems to have been primarily a penman, not a painter. His chief concern is with the materials and methods of pen craftsmanship: the making of ornamental capitals and their flourishing; chrysography of various sorts; removing old writing from parchment, taking out grease-spots; the manufacture of ink, colors, grounds and vehicles for illumination, with brush or pen, but chiefly with the latter» (Thompson 1933: 341).

⁷ Di questo fatto inusuale si è tenuto conto anche nell'impostazione dell'edizione, come si dirà.

- realizzazione di colori distinti per l'utilizzo con la penna o col pennello (102r, rr. 1-14); a questo argomento sembra essere legata anche la ricetta successiva, incentrata sull'uso del verzino (102r, rr. 15-27);
- preparazione di composti con la gomma arabica (103r, rr. 1-10);
- preparazione dell'oro (105v, rr. 2-16) e di colori per istoriare le lettere (103r, rr. 11-15; c. 105v, r. 22-106r, r. 2);
- preparazione dell'inchiostro piú durevole (104r, rr. 1-13; 104r, r. 14-105r, r. 4; 105r, rr. 7-18). A questo argomento è forse collegata la brevissima ricetta: «Tolle calcina spenta trita et vernice da invernicare et macina insieme, macinasi con la chiara dell'uovo bene rocta» (c. 105r, rr. 18-22);
- preparazione di composti per cancellare le lettere già scritte (c. 105r, r. 23-105v r. 1).

2. IL CONTESTO DI COPIA

Il ricettario sembra riguardare le tecniche di scrittura e rubricatura piú che di miniatura.⁸ Questa caratteristica lo rende affine a un altro trattato sempre conservato alla BCS, anch'esso riconducibile con certezza a un copista senese: il ricettario del frate certosino Bartolomeo da Siena, contenuto nel codice L.XI.41 e risalente alla prima metà del XV secolo.⁹ Gli studi sui ricettari non si sono a oggi preoccupati di motivare la copia di questi testi inserendoli nel contesto storico-artistico in cui venivano prodotti. È

⁸ Nella grande varietà tematica che caratterizza il contenuto dei ricettari artistici oggi noti, un particolare sottoinsieme, individuato da Sandro Baroni e Paola Travaglio, è costituito dai trattati di rubricatura; questi testi comprendono generalmente ricette sulla preparazione di un numero limitato di colori, da utilizzarsi prevalentemente con la penna per realizzare i titoli, le rubriche e i capilettera dei manoscritti. Per i due studiosi, il ricettario di Ambrogio apparterebbe a questa piú specifica categoria di ricettari (Baroni-Travaglio 2016: 68). Altri esempi di ricettari incentrati sulle tecniche di rubricatura, segnalati in *ibi*: 69, sono: *Capitulum de coloribus ad scribendum* (Londra, British Library, ms. Additional 41486); una parte del *Liber de coloribus illuminatorum sive pictorum* (Londra, British Library, ms. Sloane 1754); *Tractatus aliquorum colorum* (Ferrara, Biblioteca Ariostea, ms. Antonelli 861); *Modus preparandi colores pro scribendo* (Lucca, Biblioteca Statale, ms. 1939).

⁹ Torresi 1993: 39-64.

però necessario considerare che i ricettari sono compilazioni tecniche, che tramandano un sapere altamente specializzato oggetto di interesse di una cerchia ristretta, e non sono testi destinati a una diffusione di largo consumo. Indagare il retroterra storico-culturale che si cela dietro la produzione di un ricettario può dunque offrire informazioni preziose a proposito della motivazione per cui quello specifico testo è stato ritenuto degno di copia e può fornire importanti indizi sull'uso delle ricette. Nel caso dei due ricettari senesi, essi appartengono a un'epoca successiva alla grande fioritura di codici miniati a Siena, che gli studi collocano tra la seconda metà del Duecento e i primi anni del Quattrocento.¹⁰ Tuttavia, agli anni Sessanta del XV secolo appartiene un'ampia produzione di antifonari e corali che vengono miniati negli *scriptoria* monastici circostanti a Siena; questi testi, anche se meno considerati dagli studi,¹¹ esprimono un punto di vista privilegiato per osservare il dialogo tra i due poli opposti che animano la produzione figurativa di quel secolo, contesa tra il passato, rappresentato dalla tradizione gotica, e il presente, già caratterizzato dalla diffusione dei nuovi canoni rinascimentali. Sono quattro i cicli corali realizzati nel Quattrocento in area senese e pervenuti fino a noi: oltre a quelli appartenenti alla libreria di coro dell'eremo agostiniano di Lecceto, della basilica di San Bernardino all'Osservanza e del duomo di Siena, particolare rilevanza assumono in questa sede i libri di coro dell'Archicenobio di Monte Oliveto Maggiore.¹² Questo complesso monastico si trova infatti nelle immediate vicinanze del castello di Chiusure, sede indicata da Ambrogio per la sua attività di copia del ricettario. Dal 1333 il castello e i terreni circostanti erano stati acquistati dalla potente famiglia senese dei Tolomei. E proprio Bernardo Tolomei, insieme a Patrizio Patrizi e Ambrogio Piccolomini, aveva fondato pochi anni prima, nel 1319, l'abbazia di Monte Oliveto Maggiore; i tre uomini avevano abbracciato la Regola di san Benedetto e dato vita alla Congregazione Benedettina di Santa Maria di Monte Oliveto. Dalla metà del XIV secolo la comunità olivetana

¹⁰ Per un'analisi sistematica della miniatura senese tra il 1270 e il 1420 rimando a Labriola *et alii* 2003.

¹¹ Dal Poggetto 1984: 111-4.

¹² *Ibi*: 118.

realizzò numerose serie di libri di coro; l'importanza di questa tipologia di testi, utilizzati quotidianamente dai monaci nell'esercizio comunitario della liturgia, le buone disponibilità finanziarie dell'ordine e il frequente contatto con ambienti artistici e culturali di alto livello garantirono la produzione di corali caratterizzati da preziose miniature e ornamenti di finissima qualità.¹³ Tra il 1456 e il 1473 l'abbazia intraprese l'ambizioso progetto di realizzare una serie di ventidue volumi composta da quattordici antifonari, sei gradualì e due salteri.¹⁴ In questi codici, la miniatura non aveva una funzione esclusivamente esornativa, ma contribuiva a chiarire la gerarchia nella struttura dei testi, segnalando i versi di inizio di un nuovo ciclo di preghiere: le iniziali istoriate rappresentavano il contenuto dei salmi e degli antifonari copiati nelle righe successive.¹⁵ Questa particolare prassi di organizzazione dell'apparato decorativo degli antifonari sembra rispecchiare esattamente il progetto mai realizzato di decorazione delle pagine del ricettario di Ambrogio: anche in questo testo, come già accennato, l'inizio di ogni singola ricetta sarebbe dovuto essere segnalato dalla presenza della prima lettera miniata. Le coordinate geografiche e temporali di produzione di questi preziosissimi volumi coincidono con quanto indicato nell'explicit del ricettario di Ambrogio: era probabilmente necessario che le ricette per la produzione di colori e inchiostri circolassero tra i calligrafi e i miniatori impegnati in questa raffinata impresa. Non solo: all'inizio degli anni Novanta del secolo scorso, Arie Wallert ha confrontato piccoli campioni di colori e inchiostri prelevati dai libri corali prodotti dalla comunità olivetana con campioni da lei realizzati secondo le procedure indicate nelle ricette di Ambrogio.¹⁶ Le analisi scientifiche¹⁷ hanno

¹³ Canova 2020: 324.

¹⁴ *Ibid.*: 328.

¹⁵ Wallert 2013: 108

¹⁶ Wallert 1991: 190.

¹⁷ *Ibid.*: 190-1: «Analysis has been done on very small samples to identify pigments, organic colorants and binding media. To accomplish the analysis a variety of analytical techniques has been used. For the identification of inorganic pigments, light microscopy, microchemical tests, a combination of scanning electron microscopy (SEM) and energy dispersive analysis of X-rays (EDS), and in a few cases X-ray diffraction (XRD) were used. Natural organic colorants were identified by the use of solution absorption spec-

confermato una netta corrispondenza tra le miniature dei libri corali e i contenuti delle ricette. Sebbene sia necessario considerare oggi che questo esperimento è stato condotto secondo metodologie che negli ultimi trent'anni si sono necessariamente aggiornate, è comunque notevole che il testo di Ambrogio e i contemporanei corali olivetani offrano la possibilità, non comune né usuale nel panorama della letteratura artistica, di confrontare le tecniche prescritte in un ricettario con miniature riconducibili con certezza allo stesso contesto storico-artistico.

3. LE EDIZIONI

Alcune prescrizioni del ricettario di Ambrogio furono pubblicate per la prima volta nel 1866 nel manuale di Ulisse Forni,¹⁸ pittore, trattatista e restauratore senese. La prima pubblicazione completa e organica dell'opera risale però a Daniel Thompson, che studiò e divulgò il testo sulla rivista «Archeion» nel 1933. Come accennato, in questo ricettario non c'è alcun dubbio rispetto alla divisione del contenuto testuale nelle singole prescrizioni, delimitate graficamente da un rigo bianco: nonostante questo, Thompson decise di trascrivere le ricette inserendo una numerazione romana progressiva per ogni paragrafo accompagnata da titoli esplicativi in inglese che ne riassumono il contenuto. Se tale procedimento ha il pregio di rendere più immediata la ricezione della materia del ricettario, l'operazione è filologicamente invasiva; inoltre la trascrizione di Thompson è poco controllata dal punto di vista linguistico, con conseguenze talvolta di rilievo sulla comprensibilità del testo: i criteri di trascrizione non sono dichiarati; segni diacritici come accenti o apostrofi sono assenti o inseriti in modo incongruo; il raddoppiamento fonosintattico è scritto in modo univocabo (*daffare*, nel titolo del ricettario). Ma le conseguenze della trascuratezza linguistica non sono solo di ordine grafico: possono creare incertezze sulla collocazione del testo (*temparalo*, tratto tipico senese, è

trometry and by three-dimensional fluorescence spectrometry. [...] Scientific analysis showed a correspondence between illuminations of the choral books and the contents of the recipe books».

¹⁸ Forni 1866.

trascritto *temperalo*) e persino sull'interpretazione (per esempio nello scambio *gomma* > *gemma*). Si riportano nelle seguenti tabelle alcuni esempi tratti dall'edizione Thompson, affiancati dalla trascrizione adottata nella presente edizione.

Tabella 1 – Imprecisioni grafiche

	Ed. Thompson	Ed. Colla
100v, r. 25	stacciò	staccio
100v, r. 16	mezo	meço
102r, r. 22	mettevi	mectevi
104v, r. 25	se gli è	s'egli è

Tabella 2 – Imprecisioni fonomorfologiche

	Ed. Thompson	Ed. Colla
105v, r. 11	temperalo	temparalo

Tabella 3 – Imprecisioni lessicali

	Ed. Thompson	Ed. Colla
103v, r. 12	ne	non
105r, r. 4	gemma	gomma

Il ricettario è stato ripubblicato da Antonio Torresi nel 1993:¹⁹ il pittore, restauratore e critico d'arte italiano fu tra i primi a interessarsi in maniera sistematica ai trattati e ai ricettari conservati nella Biblioteca degli Intronati di Siena. Oltre all'edizione dei ricettari di Ambrogio e di san Bartolomeo da Siena, Torresi fornì anche la trascrizione, corredata da un breve com-

¹⁹ Torresi 1993: 75-82.

mento, del trattato di calligrafia «Modo di perfettamente scrivere del Maestro Fra Cherubino Ghirardacci Bolognese Eremitano» (Biblioteca comunale degli Intronati, H. VII. 39) e della raccolta di ricette databili al XV secolo stese in basso latino in calce a un codice di Vitruvio (Biblioteca comunale degli Intronati, C.V.24). Questa nuova edizione del ricettario ha avuto il merito di trasmettere un assetto piú conservativo del testo: lo studioso decise infatti di eliminare i titoli introduttivi dei paragrafi inseriti da Thompson. Le ricette sono delimitate, cosí come avviene nel manoscritto, dalla presenza di un rigo bianco precedente e successivo alla singola prescrizione; sono inoltre individuate da numeri romani progressivi. La trascrizione Torresi è piú sorvegliata rispetto a quella di Thompson ma anche in questa edizione la tendenza normalizzante esclude alcuni fenomeni di carattere grafico, fonetico e morfologico che sono invece interessanti per la localizzazione geografica, storica e culturale del testo, come la conservazione del nesso *ngn* per la nasale palatale (§ 5.1), il passaggio *er > ar* negli infiniti dei verbi di III classe (§ 5.2.1), la tendenza all'assimilazione consonantica (§ 5.2.3); nella *Tabella 6* segnalo inoltre altre sviste o refusi.

Tabella 4 – Imprecisioni grafiche

	Ed. Torresi	Ed. Colla
104v, r. 5	pignatto	pingnatto
104v, r. 24	cognosce se gli	congnoisce s'egli

Tabella 5 – Imprecisioni fonomorfologiche

	Ed. Torresi	Ed. Colla
99r, r. 9	col	con il
99v, r. 19	Abbi	Abi
101r, r. 11	pigliera	pigliarà
102r, r. 1	mectere	mectare
102r, r. 15	quarto	quarro

Tabella 6 – Refusi

	Ed. Torresi	Ed. Colla
99v, r. 24	piglia um poco di cinabro et mescola insieme, et con <i>quelle</i> scrive	piglia um poco di cinabro e mescola insieme, e con <i>quello</i> scrive
102v, r. 9	rompe el solfo e sale in uno mortaio di bronzo, di poi <i>nel</i> cava	rompe el solfo et sale in uno mortaio di bronço, dipoi <i>n'el</i> cava

Le due precedenti edizioni sono dunque improntate a un'attenzione tecnica e documentaria piú che linguistica e testuale: a questa carenza intende rimediare il testo critico che qui si propone.

4. LA PRESENTE EDIZIONE

Nella consapevolezza della necessità di una restituzione testuale precisa sia dal punto di vista filologico, sia da quello linguistico e lessicale, la presente edizione riproduce anzitutto la modalità originaria di scansione delle ricette attraverso un rigo bianco, senza aggiungere titoli o numerazioni progressive.

4.1. *Criteri di edizione*

La trascrizione conserva tutti i grafemi dell'originale, a eccezione delle alternanze tra *u/v* e *i/j* che sono riportati all'uso moderno, così come la separazione delle parole, l'uso delle maiuscole, l'inserimento di accenti e apostrofi, la punteggiatura.²⁰

Le abbreviazioni di valore certo sono sciolte tacitamente; l'uso delle parentesi tonde è limitato allo scioglimento dei casi non univoci.²¹

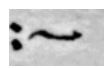
²⁰ Castellani 1952: 11-8.

²¹ Si è scelto di adottare il sistema di scioglimento delle abbreviazioni suggerito da

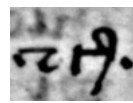
Poiché la forma piú frequente della congiunzione copulativa è *et* anche davanti a consonante, si è sciolta in questo modo la nota tironiana.

Considerando che nel testo la forma piú frequente dell'articolo è *el*, si è scelto di seguire i criteri tradizionali per la divisione dei gruppi *chel*, *sek*: *che* /, *se* / per *che*, *se* + articolo; *ch'el*, *s'el* per *che*, *se* + pronome.²²

Per quanto riguarda la punteggiatura, quella dell'originale non accompagna in genere la scansione sintattica degli enunciati. Sono inseriti in modo frequente e coerente all'uso coevo: la *virgula* (/), che precede e segue le congiunzioni coordinanti *et* e *o* e talvolta la III sing. pres. ind. del verbo *essere* (ad es.: *et quando / è / rasciutto mectelo*, 99v 12); il punto fermo, per circoscrivere l'indicatore di quantità (ad es.: *Ragia di pino .oncie. sei*, 100r 16). Nel manoscritto compaiono poi piú volte due diversi segni:



sembra indicare la fine della ricetta; esso ricorre quasi costantemente al termine dei paragrafi in cui è diviso il ricettario, tranne in alcune eccezioni (105r 4; 105v 21).



compare talvolta da solo (100v 22) e talvolta prima del simbolo precedente (100r 11) ed è stato sciolto in “eccetera”.

Le correzioni dell'editore sono promosse direttamente a testo; per ognuna di esse, è riportata come di consueto la corrispondente lezione originaria in apparato. In questa sede si segnalano anche le lezioni emendate dal copista, intervenuto in un numero esiguo di casi per sanare gli errori meccanici commessi durante l'atto di scrittura.²³

Frosini (2016: 612-32) per «garantire il rispetto dei caratteri dell'originale – che una edizione ai fini dell'analisi linguistica richiede – e insieme le esigenze di leggibilità del testo» (Frosini 2021: 115).

²² La scelta è condivisa in Papi 2016a: 100, una delle piú recenti edizioni di un testo di area senese, il volgarizzamento del *Livro del governmento dei re e dei principi* nella redazione trasmessa dal ms. II IV 129 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Com'è noto, l'inserimento dell'apostrofo davanti all'enclitica segue una pura convenzione grafica, per cui Castellani (1982: I, XVII) aveva proposto l'alternativa *-l*, «giacché la *l* enclitica può rappresentare *lo* e non *il* o *eb*».

²³ Dato che il testo è molto breve, e nel complesso il numero di correzioni del copista e di congetture dell'editore è esiguo, si è scelto di inserire le lezioni emendate in un'unica fascia di apparato.

Dato che, come segnalato in precedenza, le iniziali miniate non sono mai state realizzate, è promossa direttamente a testo la lettera-guida indicata nel manoscritto.

Il fine rigo del manoscritto è stato indicato con una barretta e il fine carta con due barrette; il passaggio da una ricetta all'altra è individuato da un rigo bianco. Le righe sono numerate a due a due.

4.2. *Il testo*

99r El cinabro si vuole temperare con |² chiara d'uovo rocta. A scrivere |
 |⁴ ovvero a ffare i corpi vuole esse |⁴ re il terço cinabro et le
 due parti chi |⁴ ara. A ffiorire vuole essere tanto cina |⁶bro quanto
 chiara. A dargli el lustro |⁸ abbi tuorlo d'uovo, et macina insieme
 |⁸ col cinabro et poi stempera colla chia |⁸ ra.

¹⁰ L'açurro si stempera con acqua |¹⁰ ghomata et vuole essere
 l'açurro |¹² quanto la tempera. Et se l'açurro |¹² è pieno di colore
 la tempera vuole |¹⁴ essere piú dolcie di goma. Et se l'açur |¹⁴ ro
 fusse chiaro la tempera vuole |¹⁶ essere piú forte di goma.

Tolle ghuscia d'huova bene trite |¹⁸ et lavalì tanto che quelli pen-
 nelli |¹⁸ n'eschino fuore. Et chi volesse |²⁰ farne assai si vogliono
 lassare stare |²⁰ tanto che sieno molto bene asciutti, dipoi |²² ma-
 cinarli soctilmente in sula pietra |²² da colori et stemparare col-
 l'acqua ch |²⁴iara, et poi li ricoglie et pogli ' asciuga |²⁴ re molto bene
 in sulla decta pietra et |²⁶ poi lo riduce in polvere. Et abbi una
 99v scu |²⁶ della che non abbi auto si non una cocta, |²⁶ |²⁶ dipoi tolle per
 ogni sei guscia una oncia |² di verçino tagliato con vetro, et mec-
 telo |⁴ in uno pignattelo invetriato, mectendovi |⁴ dentro allume
 di roccho pesto, che sia del |⁴ le tre parti le due di guscio. Et fallo
 bulli |⁶ re con ranno dolce tanto che torni per me |⁶ ço, et poi pone
 la cola sopra 'l decto guscio |⁸ premendolo forte, et quando

mecti su del | continuo si vuole rimenare et poi lassar |¹⁰lo asciugare. Et se ll'acqua non ne volesse | uscire tucta cavala con una spogna et |¹² quando è rasciutto mectelo in sur una | pietra da macinare colori et incorpora |¹⁴lo bene insieme et lassalo asciugare. Poi | quando ne vuoi adoperare pigliane quan |¹⁶to vuoi et stempera colla goma insieme | sopra la decta pietra poi mectela nel |¹⁸ cornello et puola adoperare.

Abi lactifiggio di fico di quello del pedo |²⁰ne et colalo con una peçça bianca mo | lto bene, dipoi pigliane um poco et |²² mectelo in uno cornello di vetro o nicchio | et poi piglia um poco di cinabro et mescola |²⁴ insieme, et con quelle scrive. Et quando le lecta | re sono asciutte et tu con la bocca vi mecte su |²⁶ l'alito et subito vi mecte su la pannella del | l'oro, la quale s'apiccarà, et così piglia un |²⁸ poca di banbagia et con essa adgrava in su | la lectara dove ài messo l'oro, et il resto del | l'oro che intorno

100r avança per sé medesimo |² si spiccarà.

Vuolsi avere gomerabica et così farai |⁴ agli altri colori. Et anco quando i colo | ri volessi levare, abbi acqua o |⁶ vero ranno et mele et colalo, et la colatu | ra del decto mele mecte nell'acqua so |⁸ pra il decto verde et rimena insieme, | et lassalo stare um peçço. Poi el rilava |¹⁰ coll'acqua chiara una volta o due o | tre et così l'adopera colla gomma eccetera.¹²

Tolle gusci di mandorle | et ardele, et poi le macina et stempera col |¹⁴ l'acqua della gomma, et è facto.

100v Tolle lapis laçari una libra; |¹⁶ raga di pino oncie sei; mastice | oncie una et meço; oncenso on |¹⁸ ce meça; cera nuova oncie una; | olio di seme lino oncie quatro. Somma |²⁰ in tucto di peso libre due oncie una, di | poi tolle un meçço quarto d'acqua et, on |²² cie

100v, 1: marmo] marano

una di mele et mescola insieme. Et abi | una catinella di terra invetriata et mec |²⁴tevi questa acqua et poi questo pastello, | et viello tanto riminando et stropicciando con |²⁶mano che in mano si riscaldi, et così l'açur | ro n'escirà fuore facto. | |

Rompe la roccia in sul marmo bene |²trita et macinata. Et stempera | gomarabica con acqua di gomma, una |⁴parte di gomma et dodici d'acqua et stem | paralo in sulla pietra. Et quando l'acqua |⁶et la gomma è bene stemperata tolle | ranno di sermenti et lava l'açurro et |⁸lassalo seccare, et è facto. Et se vedessi | che l'açurro fusse carico di roccia mec |¹⁰telo in sulla pietra. Et abbi savone et | sevo di montone duro et quivi lo mescola |¹²insieme et dipoi lavalo con ranno di viti | tanto che il ranno sia scarico dall'açurro, |¹⁴è facto. Se volessi fare im pastello, pi | glià sevo di montone, et olio d'oliva per |¹⁶meço, et macina insieme coll'açurro en | sula pietra. Et quello che s'apicca ala pi |¹⁸etra di sopra, quello mecte in una scu | della di terra et lavalo con ranno di viti |²⁰tanto che n'esca chiaro. Se fusse troppo | carico di grasso piglia vino agro et lava |²²lo et troverai questo essere fino eccetera.

Piglia la pietra dell'açurro et pestala |²⁴bene, et dipoi mectela in uno staccio et | soctilmente la staccia, et abbi orina
101r d'h |²⁶uomo et dalle uno bollore poi la leva da | | fuoco et lassala fredare et con questa lava |²l'açurro tanto che sia bene necto. Et poi | lo macina in sur una pietra et mectelo in u |⁴na scudella vetriata et rilavalo un'altra | volta con la medesima orina tanto che l |⁶l'orina torni chiara, et così l'açurro vie | ne fino. Dàgli il colore et è facto. Et se vo |⁸lessi el preducto açuro lavare, abbi schi | uma nela quale si tengono e drappi bian |¹⁰chi quando essi sono in caldaia et con questa la | va l'açurro et pigli(ar)à el colore che vorrai.¹²

100v, 14: è facto] o facto è possibile che o facto dipenda da un lat. HOC FACTO, ma questa sarebbe l'unica occorrenza residua nel ricettario

Quando volessi assoctigliare l'açur | ro dela Magna abbi tre once di me |¹⁴le del piú bianco che truovi et stempa | ralo cor uno poco di ranno caldo che non |¹⁶ sia troppo forte. Et poi vi mecte una libra | d'açurro et mescola insieme, fa che sia |¹⁸ stemperato acciò che lo possi macinare. | Dapoi piglia um poco del decto açurro, |²⁰ mectelo in sul porfido et macinalo bene, | et mecte tucto el macinato in una scudel |²²la vetriata di per sé, et mectevi dentro | ranno caldo in modo che vi possa patire la |²⁴ mano. Et fa che ll'açurro stia bene al lar | go et con mano molto bene lo rimena e |²⁶ stripiccia, dipoi lassalo riposare tanto che | tucto l'açurro sia nel fondo. Cavane poi |²⁸ tucta l'acqua et se vedessi che ll'acqua fus | se carica d'açurro mectela in un'altra |² scudella et lassalo bene riposare, e poi | abbi dell'acqua calda et mectela in sul'a |⁴çurro rimenandola con mano nel mo | do sopra decto sí che el mele n'esca per |⁶fectamente fuore. Et poi il divide in que | sto modo. Abbi dell'acqua tiepita et mec |⁸tene in sul'açurro e rimenala con mano | come è decto, poi lassalo um poco ripo |¹⁰sare, et subito mecte quella acqua | cosí tinta in un'altra scudella et tucta la |¹² sustantia dell'açurro grosso che sarà | rimasto nel fondo tiella di per sé che è |¹⁴ la prima sorta, cioè lo piú grosso. Et | cosí fa dela seconda scudella che è ripo |¹⁶sato un poco, mecte quella acqua tenta | in un'altra scudella, et questa sorta sa |¹⁸rà lo migliore. Et a cquesto modo fa | del sicondo, terço et quarto. Diviso che |²⁰ ài cosí l'açurro, cavalo delle scudelle | et pollo asciugare in sur una lastra che sia |²² necta overo tavoletta bene pulita, | et sappi che 'l sicondo sarà biadecto, el qua |²⁴le è buono a fiorire a penna agiontovi | una peçuola. El quarto è di poco valo |²⁶re ma è buono a ffare verde con l'ar | çica quando lavorassi a pennello et a |²⁸ penna. | |

102r Quando lavori a pennello si vuole |² mectare la sera um poca d'acqua | in sul nicchio dentro et la mactina gic |⁴tarla fuore et mectarvi um poca di tem | pera, ecepto el verçino. El gruogo non si |⁶ vuole innacquare. Similmente, quan | do lavori a penna, mecte la sera um poca |⁸ d'acqua nel cornello et mescola insieme | col colore, et la mactina gicta fuore l'ac |¹⁰qua et tempera el colore. Questo si fa di sta | te, di verno li puoi lassare l'acqua due

|¹² dí nel cornello dell'aççurro. In quello del | cinabro si può lassare tre o quatro dí |¹⁴ innançi che 'l mescoli, o lavi.

Tolle el verçino raschiato un quar|¹⁶ro et metelo inn uno bicchiere, et tol|le chiara di huovo rocta cola spogna, |¹⁸ et stato otto dí nell'ampolla con peçuoli | di risalgallo et mescolata insieme alquan |²⁰ti dí, poi colata. Et metene in quello bi|cchiere tanta che chuopra el verçino |²² et lassala stare un dí et una nocte, et mec|tevi tanto allume quanto una cicierchia. |²⁴ Poi tolle una peçça lina bianca overo | çondado et colalo, et metelo a sec-care |²⁶ in una scudella vetriata in luogo che non | abbi sole. Lassalo stare tanto che sia secco. | |

102v Se vuoi fare porporino tolle ariento |² vivo et stangno tanto dell'uno quanto | dell'altro, et fallo struggiare insieme et |⁴ lassalo fredare, poi lo macina in sul por|fido soctilissimamente. Tolle solfo vivo |⁶ et sale armoniaco dell'uno quanto dell'a|ltro, a misura quanto fu l'argento et lo sta|⁸gno, et rompe el solfo et sale in uno mor|taio di bronço, dipoi n'el cava et macinalo |¹⁰ in sul porfido. Poi mescola insieme ogni cosa | et un'altra volta lo rimacina. Dapoi ab|¹²bi una ampolla impastita di terra da ffa|re orciuoli et sievi mescolata cimatu|¹⁴ra di panni, et lassa seccare questa ter|ra in sull'ampolla in luogo che non abbi so|¹⁶le. Poi vi mecte questa polvare et abbi | una teglia piena di carboni accesi et |¹⁸ mectevi dentro questa ampolla insino | al collo. Et lassala fumare et guarda che 'l |²⁰ fumo non turi la bocca dell'ampolla. Et quan|do l'ampolla resta di fumare et tu non li da |²²re piú fuoco et lassala rifredare, poi rom|pe l'ampolla pianamente et trovarrai |²⁴ el porporino facto. Experimento provato. | |

103r Tolle la gommarabica et metela in u|²no bicchiere, la quantità che tu vuo |li, et lavalà coll'acqua ghiaccia due o tre |⁴ volte tanto

102v, 5: solfo vivo] solfo vino

che doventi biancha. Poi la | mecte nell'ampolla et mectevi dentro |⁶ dell'acqua tiepida et lassala disfare, poi | vi mecte su della fresca et ponla al sole. |⁸ Se tolli un meço bicchiere di gomma vuole | essere il bicchiere pieno d'acqua, questa è |¹⁰ la misura.

Abbi gesso soctile macinato colla chia |¹²ra et um poco di mele, um poca di ce | ra d'orecchia, um poca di colla et lavora co |¹⁴n esso poi lassa seccare. Dapoi alitavi su | con bocca et mecte l'oro et brunisi et è facto.¹⁶

Tolle una parte d'ariento vivo, et solfo | bianco o giallo due parti, et mecte |¹⁸ in una ampolla la quale sia bene intrisa | di terra da ffare orciuoli mescolata con |²⁰ cimatura di panni. Dapoi mectela a ffuo | co leggiere et cuopre con la tegola la bocca |²² dell'ampolla, et quando tu vedi uscire dell'am | polla el fumo giallo, tiella tanto cuperta |²⁴ che tu veghi escirne el fumo rosso et quasi | (ver)miglio. Allora levala dal fuoco et troverai |²⁶ nell'ampolla perfecto cinabro. | | _____

103v Tolle el cinabro sodo che sia bene rosso |² et macinalo in sul porfido a secco coll'ac | qua piovana che sia ricolta all'aiera, |⁴ non è buona quella della grondaia però | che fa il cinabro bruno, et così coll'acqua el |⁶ macina et lassalo seccare in sul porfido due | o tre volte. Et l'ultima volta el macina um |⁸ poco sodecto et tolle poi la stecca, et con essa pi | glia el cinabro così macinato et mctelo |¹⁰ in sur uno mactone nuovo che non sia stato | bagnato. Mctelo su in questo modo: percuo |¹²te la stecca in sul mactone sicchè non facci | panetti piccini et lassalo in sul mactone ben |¹⁴ seccare in capo di tre overo quatro dí, et | tu il mecte in uno bossolino che sia necto, |¹⁶ et è facto. Quanto piú sta nel bossolino piú | doventa bello, quando ne vuoi adoperare |¹⁸ pigliane quello che ti pare et macina col | la chiara. Et se volessi fare i corpi mecte |²⁰vi um poco di tuorlo d'huovo; ma quando | il volessi per fiorire macinalo sença tuor |²²lo. Et sappi che quando lo temperi vuo | le essere due tanto la tempera che 'l ci |²⁴nabro a ffare corpi delle lectere, et a | scrivere et a fflorire vuole essere tanto |²⁶ l'uno quanto l'altro. Ogni volta che

ma | cini el cinabro con la chiara mectevi un |²⁸ poca di cera
d'orecchia. | |

104r Tolle la chiara dell'uovo fresco et me |²ctela in una scudella ve-
triatà et | abbi una spogna necta. Et viene pre |⁴mendo la chiara
insieme tanto ch'ell'e | schi et entri della spogna a modo d'acqua,
|⁶ et la schiuma si consumi. Et poi la mecte in una | ampolla
mectendovi dentro alcuno peç |⁸ço di risalgallo et lassa stare tre
o quatro | dí tanto che si riposi al fondo ogni bructura. |¹⁰ Poi
la cola et mectela in una ampolla ne | cta et tiella in luogo che sia
fresco et asciutto, |¹² et tiene l'ampolla scupertà cioè la bocca et
| manterrassi a questo modo longo tempo.

¹⁴ Tolle una libra di galluçça e schiac | ciala um poco, et mectela
in dieci lib |¹⁶re d'acqua piovana overo di citerna. | Et falla bollire
in un pignatto che non sia ado |¹⁸perato ad altro e sia vetriato in-
fino a | tanto che torni per meço, et poi sí lla cola et |²⁰ gipta la
sustanza della galluçça et la | va il pignatto. Et rimectevi dentro
que |²²lla acqua libre cinque di vino bianco | del piú soctile che
trovi, et rimectelo a fuo |²⁴co. Et quando comincia a bollire mec-
tevi | dentro oncie sei di gommarabica octima |²⁶mente spolva
riççata. Abbi avertentia di | | mectervela suso a poco a poco del
conti |²novo mestando con una canna fessa et | questo fa salda-
mente per infino che la go |⁴mma sia destructa. Et facto questo
leva | el pingnatto dal fuoco et lassalo freda |⁶re tanto che sia
tiepido, poi vi mecte | su oncie sei di vetriuolo romano bene |⁸
spolvariççato et mestia tanto che sia | presso a freddo, poi cuo-
prelo acciò che |¹⁰ non ci vada dentro polvare et lassalo sta | re
tre o quatro dí. Et se fusse sere |¹²no ponvelo una nocte però ch'
el fa piú | bello et piú nero dappoi il cola con una |¹⁴ stamigna
sença isforçarlo et cosí mec | telo in uno fiasco overo vaso di terra

104v

104v, 1: di mectervela] di di mectervela 104v, 26: sta che sia chiara] sta che sia che sia
chiara 105r, 4: gomma] gemma 105r, 5: di corna di becco] di corna di corna di
becco 105r, 8: corno] collorno, *con llo cassato* 105r: 16: quando] questo quando, *con*
questo *espunto*

ve |¹⁶triato. Et se vuoi che basti assai fa | che infra quindici dí el
 coli tre volte. Et |¹⁸ se non potessi avere del vino bianco pi | glia
 del vermiglio che sia brusco |²⁰ chiaro et soctile et quanto meno
 è co | lorito tanto è migliore. La bontà |²² della gomma si cogno-
 sce quando è lucida | et dura a rompare ma molto miglio |²⁴re è
 la minuta. El vetriuolo romano | si congnoce s'egli è cilestro et
 sodo et grom |²⁶moso et la bontà dell'acqua sta che sia | chiara
 105r et soctile et sia piova | | na o di fiume, ma è meglio di ci |²terna.
 La galluçça vuole essere mi | nuta et crespata et dentro soda et non
 |⁴ polverosa.

Tolle gomma di corna di |⁶ becco o di castrone, overo di bu' |
 cioè el mirollo spognoso che sta dentro |⁸ al corno et fanne pol-
 vare. Vuolsi scal | dare la decta polvare in sur una teglia |¹⁰ et poi
 mectela in sull'olio. Et vuolsi sopra | ssare et lassare stare cosí un
 dí et poi pie |¹²namente necta, et se non fusse ito via | rifà da
 capo. Anco polvare d'osso di |¹⁴ vitello che sia arso e spolvari-
 çato | mectelo in sull'olio et scaldalo un poco. Et |¹⁶ quando
 ell'osso è nero et tu lo rinnuo | va, et tanto fa cosí che ll'olio se
 ne vada.

¹⁸ Tolle calcina spenta trita et ver | nice da invernicare et macina
 |²⁰ insieme, macinasi con la chiara dell' | uovo bene rocta.

²² Tolle salnitro et vetriuolo ro | mano di ciascuno una libra et sia
 |²⁴ chiaro. Poi tolle una spogna et bagna | la di questa acqua, et
 105v mectela in sulla | | carta et levaranne le lectare.

² Abi le pannelle d'oro la quantità che | tu vuoi et macinale in
 sula pietra |⁴ da colori con mele che sia ben necto. Et | dipoi
 mectelo in uno vaso di vetro et m |⁶ectevi dentro dell'acqua fre-
 sca, et me | scola insieme molto bene. Et quando l'oro |⁸ è ito al
 fondo gicta quella acqua et a | giugnevi della nuova, et cosí fa
 tanto |¹⁰ che ill'oro sia molto bene necto dal me | le. Quando
 l'aopari temparalo con l'acqua |¹² della gomma et fa le lectere et
 lassale | seccare, poi abbi la pietra da bruni |¹⁴re, et scaldala un
 poco et brunise il la | vorio.

¹⁶ Tolle fiori di ghuado et amido di | grano, et impasta insieme con l'orina |¹⁸ et aceto et fanne un migliaccio. Et secca | lo al sole, et se biancheggia mectevi |²⁰ piú fiori di ghuado et rimpasta tanto | che sia al tuo colore.

106r ²² Tolle sale armoniaco et tritalo | sença acqua, poi tolle succhio |²⁴ d'aglio et macina el decto armoniaco | insieme. Poi vi mecte um poco di bolo | | et lavora con esso, et lassa seccare, poi ali |²ta con bocca e mecte l'oro et è facto.

Finito el libro della confessione et le ricep |⁴te da ffare piú colori. Scripto per mano | di me, Ambruogio di ser Pietro da Siena |⁶ nel castello di Chiusure. Cominciato | a dí XIII d'aprile MCCCCLXII et finito |⁸ a dí XVIII di giungno anno sopra-decto. | |

5. COMMENTO LINGUISTICO

La veste linguistica del ricettario è solidamente senese; la regolarità, notevole in un testo di carattere pratico, dei fenomeni caratteristici di questa varietà (assenza di anafonesi, passaggio *-er-* > *-ar-*, chiusura delle vocali atone, *-ss-* da KS in *lassare*, art. det. masc. *el*, imperativo in *-e*) va di pari passo con la tendenza alla conservazione di alcuni tratti che, tra Quattro e Cinquecento, si presentano in modo oscillante anche in fiorentino (come il dittongamento di *Ö*) o sono ormai sostituiti da altri (come gli infiniti di III classe in *-ar-*, ricondotti a *-er-*, e le desinenze del cong. in *-i*, *-ino*, soppiantate da quelle in *-e*, *-eno*).²⁴ In terzo luogo va rilevata la presenza di

²⁴ Una buona bibliografia è ormai disponibile sul senese del Quattrocento, a partire dallo studio del 1982 di Arrigo Castellani sulla lingua delle lettere di Bernardino da Siena (ora in Castellani 2009c) e di Biffi 1998 sulla lingua della traduzione del *De architectura* di Vitruvio a opera di Francesco di Giorgio Martini, a cui sono seguiti Marchi 2010-2011, Zarra 2020, Quaglino 2022; ancora utile come termine di confronto, per il primo Cinquecento, Trovato 1994. Sul senese delle origini, oltre alla sintesi di Castellani 2000: 350-62, è di riferimento anche per la bibliografia precedente l'ampio studio di Papi 2018.

una componente meno controllata, propria delle scritture pratiche, che consente «di cogliere per approssimazione il livello piú vicino alla lingua della conversazione e alla *Umgangssprache*»²⁵ e che si esprime nella frequenza dell'indicazione grafica del raddoppiamento fonosintattico, nelle assimilazioni all'interno di parola o in fonetica di frase, nelle dissimilazioni.

5.1. Grafia

Fatta eccezione per la rappresentazione dell'affricata alveolare, per la quale il copista preferisce di norma la variante piú antica, la grafia risulta, per un testo di quest'altezza cronologica, generalmente stabile e aggiornata.

Occlusiva velare. Davanti a vocale non palatale, l'occlusiva velare sonora è rappresentata da <g> o da <gh>, con prevalenza del primo tipo. Si riscontrano infatti un'unica occorrenza di <gho>: *ghomata* (99r 11) e tre occorrenze di <ghu>: *ghuado* (105v 16, 105v 20), *ghuscia* (99r 17). L'occlusiva velare sorda, davanti a vocale non palatale, è rappresentata prevalentemente dalla grafia <c>. Il digramma <ch> compare soltanto in: *biancha* (102r 24, 103 4), *chnopra* (102r 21), *roccho* (99v 4). Davanti a vocale palatale non ci sono eccezioni alle grafie <gh> e <ch>.

Affricata palatale. L'affricata palatale sorda viene rappresentata normalmente da <c> davanti a vocale palatale; solo in pochissimi casi compare il digramma <ci>: *cicierchia* (102r 23), *dolcie* (99r 14), *oncie* (104v 7). In una sola occorrenza compare il digramma <gi> davanti a vocale palatale: *leggere* (103r 21).

Affricata alveolare. L'affricata alveolare è prevalentemente rappresentata dal grafema <ç>: *açurro* (99r 10), *peçuola* (101v 25), *terço* (99r 4), *verçino* (99v 2). Il grafema <z> compare infatti un'unica volta: *sustanza* (104r 20). L'affricata alveolare sorda intensa è rappresentata da <çç>: *aççurro* (101r 23), *meçço* (100r 21), *peçça* (99v 20).

²⁵ Folena 1991: 201.

Nasale palatale. È di norma rappresentata dalla grafia <gn>: *Magna* (101r 13), *pignattelo* (99v 3), *spogna* (102r 17) ecc. Compare in tre occorrenze il trigramma <ngn>: *giungno* (106r 8), *pingnatto* (104v 5), *stangno* (102v 2).

Latinismi grafici.

Casi di *b* etimologica o pseudoetimologica iniziale: *buomo* (100v 25), *buova*, *buovo* (99r 17, 102r 17, 103v 20). Controesempi: *uovo* (99r 2, 7, 17; 104r 1, 105r 21).

Si riscontra la presenza dell'inserimento del nesso <ct> latino per analogia in: *associgliare* (101r 12), *cocta* (99r 27), *gicta* (105v 8), *lectere* (105v 12), *mactina* (102r 3), *mactone* (103v 10), *mectelo* (100v 8), *mectevi* (102v 18), *necta* (104r 3; 105r 12), *octimamente* (104r 25), *rimectevi* (104r 21), *rocta* (99r 2), *soctilissimamente* (102v 5), *soctilmente* (99r 22; 100v 25), *sodecto* (103v 8), *tucta* (99v 10).

Conservazione nesso <ct>: *decta* (99r 25), *distructa* (104v 4), *facto* (102v 24), *nocte* (104v 12), *perfectamente* (101v 5), *sopradecto* (106r 8). Controesempi: *asciutto*, *asciutte* (99r 21, 25; 104r 11), *otto* (102r 18), *rasciutto* (99v 12).

Conservazione nesso <pt>: *ecepto* (102r 5), *ricepte* (106r 3), *scripto* (106v 4).

Inserimento del nesso <pt> per analogia: *gipta* (104r 20).

Dei suffissi *-ANTLA*, *-ENTLA* è conservata la forma latina in *aver-
tentia* (104r 26), *sustantia* (101v 12), di contro a *sustanza* (104r 20).

Conservazione dei prefissi latini *AD* e *EX* in *adgrava* (99v 28), *Experimento* (102v 24).

5.2. Fonetica

5.2.1. Vocalismo

Dittongamento toscano. È regolare per *Ö* tanto in contesti non marcati²⁶ quanto in forme destinate alla riduzione analogica (*chuopra* 102r 21, *cuopre*

²⁶ *buona* 103v 4, *buono* 101v 24, 26, *fuoco* 101r 1, 102v 22, *buomo* 100v 26, *buova* 99r 17, 102r 17, *luogo* 102r 26, 102v 15, *nuova* 100r 18, 105v 9, *percuote* 103v 11, *rinnuova* 105r 16, *tuorlo* 99r 7, 103v 21, *vuoi* 99v 15, 16, *vuole* 99r 1, 99r 3, 99r 5 e ss., *vuolsi* 100r 3, *nuovo* 99r 2, 99r 7, 104r 1.

103r 21, *cuoprelo* 104v 9); dopo palatale e in presenza del suffisso *-olo* (*orciuoli* 102v 13, 103r 19, *peçuola* 101v 25, *peçuoli* 102r 18); dopo consonante + *r* (*Ambruogio* 106r 5, *gruogo* 102r 5, *truovi* 101r 14, *vetriuolo* 104v 9, 24, 105r 23; unica eccezione *trovi* 104r 23). Se in quest'ultima condizione la conservazione del dittongamento appare, dopo la metà del Trecento, distintiva del senese di contro al fiorentino,²⁷ l'assenza di oscillazioni negli altri casi è indice di tendenza conservativa in un'epoca in cui il monotongo si sta diffondendo, a quanto appurato dagli studi, da Pisa e Volterra verso Firenze e Siena e dalle fasce basse della popolazione a quelle più alte.²⁸

Per quanto riguarda il dittongamento di Ę, mancano nel testo esempi utili dopo consonante più *r*; è costante *pietra* (100v 10, 17, 23 e ss.) di contro a *mele*, normale nella lingua antica²⁹ (100r 6, 7, 22 e ss.).

Anafonesi. Prevalgono le forme prive di anafonesi, con oscillazioni che riguardano il fenomeno fin dai testi senesi delle origini e che si mantengono nel Quattrocento³⁰ sia davanti a palatale (*spogna* 99v 11, 102r 17, 104r

²⁷ Già Castellani 2000: 355 rileva l'opposizione in senese tra *uo* (conservato) ed *e* (poco o nulla attestato) dopo consonante + *r*; il dato, che trova riscontro negli studi dai testi antichi fino a fine '400 (Biffi 1998: 59; Cella 2009: 183; Papi 2018: 90, 93; Quaglinò 2022: 291) sembra possa assumersi come caratteristico del senese e contrastivo rispetto al fiorentino, dove *ie* è invece originario in questa posizione e sembra sopravvivere più a lungo (Frosini 1990: 167; Frosini 2014; Frosini 2021: 45).

²⁸ Castellani 2009b descrive il diffondersi del monotongo a Firenze dalla seconda metà del Quattrocento, per influsso del pisano-volterrano e con esiti che toccano scriventi di condizione sociale sia umile sia elevata (complice, per questi ultimi, anche l'ascesa del modello latino durante l'Umanesimo); prima di lui Folena 1953: 363, notando il fenomeno nei *Motti e facezie del piovano Arlotto*, ipotizzava l'origine di queste forme da «influssi di lingua parlata, provenienti forse dal contado». In effetti, stando almeno agli ultimi studi, il fenomeno non sembra sfiorare la lingua di Machiavelli neanche nella *Mandragola* (Giovanardi 2022: 43), mentre, tornando indietro verso il '400, è confermata una certa frequenza negli autografi di Leonardo (Fanini 2018: 163-64). A Siena il fenomeno è attestato dalla fine del Quattrocento e, in testi di vario livello diastratico, nel primo Cinquecento (Biffi 1998: 59-61; Trovato 1994: 70 e 91-2; Quaglinò 2022: 290-2; Quaglinò 2023: 542-3).

²⁹ Castellani 1980: 124-5.

³⁰ Castellani 2000: 351-4; Papi 2018: 79-84; Quaglinò 2022: 293-5.

3 e ss., *spognoso* 105r 7 di contro a *stamigna* 104v 14; il francesismo *vermeglio* 104v 19 si alterna alla forma *vermiglio* 103r 24, preferita a Firenze) sia davanti a *n* velare (*agiontovi* 101v 24 di contro ad *agiugnevi* 105v 8, *longo* 104r 13, *tenta* 101v 16 di contro a *tinta* 101v 11).

ar intertonico e postonico. Come in altri testi senesi quattro e cinquecenteschi, è conservato *ar* etimologico in posizione intertonica e postonica (*appiccarà* 99v 27, *levaranne* 105v 1, *pigliarà* 101r 12, *spiccarà* 100r 2, *trovarrai* 102v 23 di contro a *troverai* 103r 24, *troverrai* 100v 22), mentre è notevole la frequenza del passaggio da *er* a *ar* negli infiniti dei verbi di terza classe (*mectare* 102r 2, *mectarvi* 102r 4, *rompare* 104v 23, *scrivere* 99r 2, *struggiare* 102v 3, senza controesempi; *essere* rimane invariato) e nei sostantivi (*lettara* 99v 28, *lectare* 99v 24, 105v 1 di contro a *lectere* 103v 24, 105v 12; *polvare* 102v 16, 104v 10, 105r 8, *tempara* 99r 15 di contro a *tempera* 99r 13, 102r 4), con una regolarità che a quest'altezza cronologica si riscontra solo in testi pratici di livello medio basso;³¹ sono oscillanti le forme derivate (*aopari* 105v 11 di contro ad *adopera* 100r 10, *adoperare* 99v 15, 18, 103v 17, *adope-rato* 104r 17; *spolvariççata* 104r 26, *spolvariççato* 104v 8, 105r 14 di contro a *polverosa* 105r 4; *steparalo* 100v 4, 101r 15, *stemparare* 99r 23 di contro a *stem-pera* 99r 8, 99v 16, 100r 13, 100v 2, *stemperato* 101r 18; *te(m)paralo* 105v 11 di contro a *tempera* 102r 10, 103v 23, *temperare* 99r 1, *temperi* 103v 22).

Altri fenomeni notevoli. Sono costanti: la chiusura delle vocali atone al di là del tipo fiorentino (*sicondo* 101v 18, 23; *bullire* 99v 5, *cuperta* 103r 23, *scuperta* 104r 12; *scudella* 99r 26, 100v 18, 101r 4, 21, 104r 2, *scudelle* 101v 20);³² la preferenza per il suffisso *ri-* in *ricoglie* 99r 24, *ricolta* 103v 3; il tema *esc-* in *eschi* 104r 4, *escirà* 100r 27, *escirne* 103r 24; le forme labializzate di *diventare* (*doventa* 103v 17, *doventi* 103r 4).³³

³¹ Si vedano gli spogli in Quaglino 2022: 295-9, con bibliografia precedente; per il Due e Trecento Castellani 2000: 354; Papi 2018: 95-102.

³² Sono costanti anche le forme etimologiche *sustantia* 101v 12, *sustanza* 104r 20.

³³ Per questi fenomeni, oltre alle rassegne già citate (Papi 2018: 114-35; Quaglino 2022: 299-304), si vedano in particolare Cella 2009: 184-7; Cella 2023: 159-60.

5.2.2. *Consonantismo*

Scempie e doppie. È senese la forma *subbito* 99v 26, 101v 10. Prevala la forma etimologica *açuro* 101r 8, *açurro* 99r 10, 12, 14 e ss. di contro ad *açurro* 100v 23; non condizionate le scempie in *goma* 99r 14, 99v 16, *ghomata* 99r 11 di contro a *gomma* 100r 14; *fredare* 104r 5, *fredo* 104v 9; *pignattelo* 99v 3, *quatro* 100r 19, 103v 14 e ss.³⁴ Per analogia con forme come *morranno*, in cui «la sincope della vocale intertonica produce la sequenza -rr-», la stessa sequenza si estende a «forme in cui non è fonologicamente giustificata»: *trovarrai* 102v 23, *troverrai* 100v 22 di contro a *troverai* 103r 24.³⁵

Sorde e sonore. Da segnalare la sonora in *lactifiggio* 99v 19 e la sorda in *tiepita* 101v 7 di contro a *tiepida* 103r 6 e *tiepido* 104v 6. Non ci sono esempi delle sonorizzazioni segnalate negli studi come *gattivo* o *fadiga*, ma è caratteristica senese la forma *gruogo* ‘croco’ 102r 5 (con prime attestazioni nel senese *Libro di Mattasalà di Spinello*, 1233-43, cf. TLIO s. v.); si segnalano inoltre *savone* 100v 10, *sevo* 100v 11, 15.

Esito di -KS- > -ss- e altri fenomeni notevoli. Caratteristico del senese e dei dialetti occidentali, è costante nel ricettario: *lassala* 101r 1, *lassalo* 99v 14, 100r 9, 100v 8, *lassare* 99r 20, *lassarlo* 99v 10. La riduzione del nesso palatale -sc- da -SK- si ha in *brunise* 105v 14, *brunisi* 103r 15 (mentre da -SJ- si ha sempre esito -sc-: *asciugare* 99r 24, *guscìa* 99v 1 ecc.).³⁶ Dal diminutivo non

³⁴ La scempia in posizione postonica, relativamente meno frequente sebbene attestata nelle varietà sud-orientali, nel borghigiano e nel castellano antichi, in *fredo* e *goma* può essere influenzata dalle occorrenze in posizione protonica *fredare* e *ghomata*; *quatro* è costante in castellano e frequente anche in fiorentino antico (cf. Castellani 2000: 403, 406; Mattesini 2013: 69).

³⁵ Frosini 1990: 203; il fenomeno è comune in testi toscani del Quattro e Cinquecento e si estende anche al condizionale. Per i testi pratici e artistici si vedano gli esempi nel *Libro dell'arte* di Cennino Cennini (Ricotta 2019: 97) e negli autografi di Leonardo da Vinci (Felici 2020: 270); per i testi letterari e in particolare le commedie, si vedano gli esempi raccolti in Machiavelli da Scavuzzo 2003: 12, 23, 48, 78 e Giovanardi 2022: 45-6.

³⁶ Esempi di «s» per «sc» sono attestati in area mediana e in particolare in fabrianese e in ascolano antico, prevalentemente in protonia ma con esempi anche in posizione po-

attestato **sŪCULUS* proviene probabilmente la forma *succhio* 105v 23, attestata a Siena, Pisa e Lucca.³⁷

Rimandano a un livello di lingua meno controllato o piú vicino all'uso vivo quattrocentesco fenomeni come l'esito "argenteo" *-sti-* da *-ski-*³⁸ in *mestia* 104v 8; il passaggio *d > r* in *mirollo* (105r 7).³⁹

5.2.3. Fenomeni generali

Su questa componente si allineano anche altri fenomeni come le frequenti indicazioni grafiche del raddoppiamento fonosintattico (*a ffare* 99r 3, 101v 26, 103v 24, *a fforire* 99r 5, 103v 25, *a ffuoco* 103r 20, *da ffare* 102v 13, 103r 19, 106r 4; *se ll'acqua* 99v 10, *che ll'açurro* 99v 4, *che ll'acqua* 99v 28, *si lla cola* 104r 19, *che ll'olio* 105r 17); le assimilazioni all'interno di parola o in fonetica di frase (*stripiccia* 101r 26 di contro a *stropicciando* 100r 25; *quarro* 102r 15 di contro a *quarto* 100r 20, 101v 19, 24, *pogli* 99r 24, *pollo* 101v 21, *tiella* 101v 13, 103r 23, 104r 11, *viello* 100r 25 di contro a *ponla* 103r 7), le dissimilazioni (*gomerabica* 100r 3 di contro a *gomarabica* 100v 3, *gom(m)arabica* 103r 1, 104r 25), le aferesi (*state* 102r 11, *verno* 102r 11), le forme agglutinate (*oncenso* 100r 17). Da rilevare inoltre le sincopi (*aopari* 105v 11 di contro ad *adopera* 100r 10; *auto* 99r 27; *carca* 101v 1, *carco* 100v 9, di contro a *carico* 100v 21) e l'epentesi in *aiera* 103v 3.⁴⁰

5.3. Morfologia

Nomi. Nella morfologia del nome da rilevare solo il pl. *gbuscia* 99r 17, *guscia* 99v 1 rifatto sul pl. dei neutri latini in *-a*.

stonica: forme come *consientia*, *encressie*, *resusitante* sono interpretate dagli studi come «scrizioni inverse» che «suggeriscono la possibilità che «s(i)» indichi per ipercorrettismo una fricativa postalveolare sorda» (cf. Stussi 1967: 132 e, per un'interpretazione piú generale del fenomeno, Maggiore 2018: 210-11).

³⁷ Cf. Castellani 2009d.

³⁸ Cf. Manni 1979: 123; Frosini 2021: 46.

³⁹ Esito popolare lucchese secondo Rohlfs 1966-1969: I, § 216, è attestato nel Corpus Ovi (<http://www.ovi.cnr.it/>) in testi pisani e senesi, di contro alla forma con la dentale che occorre soprattutto in testi fiorentini.

⁴⁰ Si tratta di fenomeni frequenti nella lingua della commedia del Cinquecento e in testi di carattere pratico: si vedano per la *Mandragola* i già citati Scavuzzo 2003: *ad indicem*; per i ricettari artistici Ricotta 2019: 97-102; nelle lettere di Michelangelo D'Onghia 2014: 98-100; per la *Vita* di Benvenuto Cellini Hoppeler 1921: 21-31.

Articoli. La forma debole dell'articolo det. masc. sing. è in larghissima misura *el*, come di norma a Siena dall'inizio del Trecento: nel testo conta 23 occorrenze, piú 4 della forma aferetica *ʎ* (dopo *e*, *che*), di contro 9 occorrenze di *il* e 3 della forma forte *lo*, davanti a *s* implicata (*lo stagno* 102v 7) e in funzione dimostrativa (*cioè lo piú grosso* 101v 14; *sarà lo migliore* 101v 18); la forma elisa *l'* occorre 28 volte. La forma integrale, caratteristica senese, è limitata a due occorrenze (*ell'osso* 105r 16, *ill'oro* 105v 10). Al pl., pur se le occorrenze sono poche, prevale *i* (3) su *e* (1).⁴¹

Preposizioni. L'alternanza nelle preposizioni articolate tra *l* scempia davanti a consonante e *l* doppia davanti a vocale sia tonica sia atona e a *s* impura, descritta da Castellani⁴² come caratteristica dei testi senesi, cede nel testo all'adozione generalizzata della doppia (36 occorrenze davanti a vocale, 20 davanti a consonante di contro a una occorrenza della scempia davanti a vocale, 7 davanti a consonante). La prep. *su* è sovente rafforzata da *in* (*in sul* 101r 20, 102r 3, *in sula* 99r 20, *in sulla* 99r 25); sono presenti la forma dissimilata *cor* e quella epitetica *sur* davanti all'art. indet. (*cor uno* 101r 15, *in sur una* 101r 3, 101v 21, *in sur uno* 103v 10).⁴³

Pronomi. Il pronome sogg. piú frequente, data la natura di testo di istruzioni del ricettario, è naturalmente *tu*; si registrano casi singoli del pron. sogg. di III sing., masc. (*egli* 104v 25, *ch'el fa* 104v 12) e femm. (*ch'el-leschi* 104r 4). Per il compl. diretto, *el* e *il* occorrono 4 volte ciascuno, *ʎ* 2 (dopo *e*, *che*), *lo* 10, *l'* 2. Notevoli alcuni casi di estensione delle forme masc. del compl. diretto e indiretto: «Tolle ghuscia d'huova bene trite et lavalì» 99r 17-18; «Et quando l'ampolla resta di fumare et tu non li dare piú fuoco» 102v 21-22; di contro, si registra un caso di concordanza del pron. femm. con sost. masc.: «Tolle gusci di mandorle et ardele, et poi le macina»

⁴¹ La forma, originaria in senese e fiorentino, è attestata come alternativa (a *e* e a *ei*) a Siena nel corso del Trecento e continua a circolare, anche se in misura minoritaria, nei testi senesi della prima metà del Quattrocento (cf. Quaglinò 2022: 323).

⁴² Castellani 2000: 357-8, da integrare con Castellani 2009e: 932-3.

⁴³ Si vedano altre occorrenze di queste forme nella *Mandragola* (Scavuzzo 2003: 107n), nelle commedie rusticali senesi (Persiani 2004: 296), nella *Vita* di Benvenuto Cellini (Hoppeler 1921: 42-3).

100r 12-13, dove la forma femm. si giustifica evidentemente per la contiguità con il femm. *mandorle*.

Avverbi e congiunzioni. Sono costanti e caratteristiche del senese le forme *fuore* (99r 19, 100r 27) di contro al fior. *fuora, sença* (103v 21, 104v 14) di contro al fior. *sança, si non* (99r 27).⁴⁴

Verbi. Posto il carattere prescrittivo del testo, la maggior parte dei verbi è coniugata al congiuntivo e all'imperativo. Per il congiuntivo presente dei verbi di II, III e IV classe prevalgono le desinenze *-i, -ino* alla II e III sing. e III pl., attestate dalla seconda metà del XIII secolo e più ampiamente nel XIV sia in fiorentino e in senese sia in altre varietà toscane, mentre mancano del tutto le desinenze *-e, -eno* tipiche del senese quattro e cinquecentesco:⁴⁵ II sing. *vegghi* 103r 24; III sing. *abbi* 99r 27, *eschi* 104r 4, *facci* 103v 12 di contro a *esca* 100v 20, *vada* 104v 10; III pl. *eschino* 99r 19. Per il verbo *essere* prevalgono le forme con assimilazione parziale *sieno* 99r 21, *sievi* 102v 13 di contro a *sia* 99v 5, 103v 1.⁴⁶

All'imperfetto la II sing. esce in *ì*; non ci sono esempi della desinenza *-e* caratteristica del senese quattro-cinquecentesco:⁴⁷ *lavorassi* 101v 26, *vedessi* 100v 8, *volessi* 100r 5, 101r 7; il verbo *essere* conserva come in fiorentino argenteo⁴⁸ la forma etimologica (*fusse* 99r 15, 100v 9, 101r 28, 104v 11).

⁴⁴ In particolare per *fuore* Manni 1979: 168, Biffi 1998: 97, Castellani 2000: 359; per *sença* Castellani 1952: I, 53-7; vd. anche Castellani 2000: 293.

⁴⁵ Manni 1979: 156-8; Trovato 1994: 54-5 e n. 30; Biffi 1998: 106-7; Persiani 2004: 293; Castellani 2009c: 402; Quaglino 2023: 548.

⁴⁶ La distribuzione nel senese quattrocentesco (cf. Quaglino 2022: 303) ricalca quella del fiorentino e anche del valligiano, dove «l'*a* preceduta da *i* tonica si muta in *e* se è seguita da un'altra sillaba», come in *dieno* o *sieno*, mentre «rimane intatta se finale», come in *dia* o *sia* (Castellani 2009a: 828).

⁴⁷ Manni 1979: 159-61; Trovato 1994: 58-9, 73-4, 106-7; Biffi 1998: 107; Quaglino 2023: 549.

⁴⁸ Per il fiorentino Manni 1979: 143; Frosini 2021: 46-7. La forma è attestata anche a Siena dopo la metà del Trecento (cf. Quaglino 2023: 533 e la bibliografia precedente ivi citata).

All'imperativo è costante la desinenza *-e* tipica del senese:⁴⁹ *arde* 100r 13, *cuopre* 103r 21, *cuoprelo* 104v 9, *mecte* 99v 25, *mectelo* 99v 2, 12, 22 e ss., *percuote* 103v 11, *pone* 99v 6, *ricoglie* 99r 24, *riduce* 99r 26, *rompe* 100v 1, 102v 8, *scrive* 99v 24, *tolle* 99r 17, 99v 1, 100r 12 e ss., *viene* 104r 3 di contro ad *abbi* 99r 6.

5.4. Sintassi

Legge Tobler-Mussafia. I pronomi atoni sono di norma enclitici secondo la legge Tobler-Mussafia dopo congiunzione coordinante; quando la congiunzione è seguita da un avverbio, il pronome risulta generalmente in posizione proclitica: *et poi li ricoglie* (99r 24); *et poi lo riduce* (99r 25); *et poi le macina* (100r 12); *et poi vi mecte* (101r 16); *et poi il divide* (101v 6) ecc., con pochi esempi contrari: *et poi lassarlo* (99v 9); *et dipoi lavalò* (100v 12); *et dipoi mectela* (100v 24). Sequenza 'se + ne' in: *fa così che l'olio se ne vada* (104r 17). Enclisi del pronome atono al verbo modale nelle costruzioni modale + infinito: *pogli 'asciugare* (99r 24); *puola adoperare* (99v 18).

Indicatori di quantità. Quando viene elencata una lista di ingredienti in successione, le quantità sono presentate secondo l'ordine determinato-determinante seguendo la formula ingrediente + unità di misura + aggettivo numerale: *ragia di pino oncie sei* (100r 16); *mastice oncie una et meço* (100r 16) *cera nuova oncie una* (100r 18); *olio di seme lino oncie quatro* (100r 19); l'aggettivo *mezzo* è posposto in *oncenso once meça* (100r 17). Altrove, l'aggettivo numerale compare preposto all'unità di misura: *lapis laçari una libra* (100v 15); *una libra d'açurro* (101r 16); *una libra di galluçça* (104r 14); *dieci libre d'acqua piovana* (104r 16).

Coordinazione. L'esposizione dei contenuti procede secondo la struttura sintattica più caratteristica del genere,⁵⁰ ossia la successione di frasi

⁴⁹ Quaglinò 2022: 331; Castellani 2000: 359.

⁵⁰ Per l'analisi delle strutture sintattiche ricorrenti nel genere ricettari si veda Ricotta 2019: 115; Ricotta 2022: 23-31; Del Savio–Quaglinò 2022: 41-6; De Roberto 2022.

iussive collegate da una prevalente paratassi per polisindeto esplicitata dall'insistita ripetizione di *e/et*. Nell'elencazione degli ingredienti della ricetta, la coordinazione avviene principalmente per giustapposizione:⁵¹ *Tolle lapis laçari una libra; ragia di pino oncie sei; mastice oncie una et meço; oncenso once meça; cera nuova oncie una; olio di seme lino oncie quatro. So(m)ma in tucto di peso libre due oncie una, dipoi tolle un meço quarto d'acqua et oncie una di mele et mescola insieme* (100r 15-22). La coordinazione disgiuntiva è resa con *o* in 11 occorrenze e con *overo* in 7 occorrenze; quella avversativa con *ma* in 4 occorrenze.

Uso dell'infinito. Si registra una ingente presenza di formule *a + infinito* con valore deontico-finale, ad es.: *A scrivere overo a ffare i corpi vuole essere* (99r 2); *A ffiorire vuole essere* (99r 5); *A dargli el lustro* (99r 6); *a ffare verde* (101v 26); *a scrivere et a ffiorire* (103v 25). Tali costruzioni sono caratteristiche del genere e sono ampiamente attestate anche in ricettari medici.⁵² Si registra la presenza di *da + infinito* nella formazione di collocazioni in cui il verbo specifica il fine o la funzione che un determinato oggetto o ingrediente ha nello svolgimento della ricetta: *pietra da macinare colori* (99v 13); *terra da ffare orciuoli* (102v 12); *vernice da invernicare* (105r 18); *le ricette da ffare più colori* (106r 4).

Costruzioni accusativo + infinito: *troverrai questo essere fino* (100v 22).

*Uso di strutture passivanti e impersonali.*⁵³ Tra le diverse strategie di segnalazione del passaggio successivo della ricetta è frequente la formula com-

⁵¹ L'analisi delle strategie di coordinazione non tiene conto della punteggiatura, che è stata inserita secondo criteri moderni dall'editore.

⁵² Artale 2023: 18: «Proprio il calco del costrutto latino della finale espressa da *ad* + gerundio o gerundivo è una delle strutture più diffuse nelle diverse tipologie di ricette, a prescindere dal contenuto».

⁵³ Sulla progressiva diffusione nei trattati quattrocenteschi delle strutture passivanti riporto le parole di De Roberto 2022: 108-9: «Progressivamente nei trattati quattrocenteschi l'io enunciativo dalla concretezza dell'esperienza personale è rifunzionalizzato su un piano più astratto: nelle parti espositive la trattazione della materia non appare più legata all'esperienza e all'autobiografia dell'autore-artista, così da favorire una maggiore concentrazione di strutture passivanti e impersonali [...] Si coglie il ricorso a una diversa struttura eventiva: il passaggio dall'attivo al passivo mette al centro l'oggetto del discorso

posta dall'indicazione del materiale o del pigmento da utilizzare posto nella posizione di soggetto preceduto o seguito dal modale *volere* in forma *vuolsi* \ *si vuole*: *El cinabro si vuole temperare* (99r 1); *Et chi volesse farne assai si vogliono lassare stare* (99r 19); *quando mecti su del continuo si vuole rimenare* (99v 8); *Vuolsi avere gomerabica* (100r 3); *El gruogo non si vuole innacquare* (102r 5); *Vuolsi scaldare la decta polvare [...] et vuolsi sopressare* (c. 105r, 9-10). La stessa struttura ricorre anche in assenza del verbo modale: *L'açurro si stempera* (99r 10); *per sé medesimo si spiccarà* (100r 1); *che in mano si riscaldi* (100r 26); *si tengono e drappi bianchi* (101r 9); *et la schiuma si consumi* (104r 6); *La bontà della gomma si cognosce quando è lucida* (104v 21); *El vetriuolo romano si cognosce s'egli è cilestro* (104v 25). Compare frequentemente in posizione di chiusura, a segnalare l'esito del procedimento o la conclusione della prescrizione, l'espressione *è facto*: *stempera coll'acqua della gomma, et è facto* (100r 13); *lassalo seccare, et è facto* (100v 8); *lavallo con ranno di viti tanto che il ranno sia scarico dall'açurro, è facto* (100v 12); *Dàgli il colore et è facto* (101r 7); *mecte l'oro et brunisi et è facto* (103r 15); *mecte in uno bossolino che sia necto, et è facto* (103v 15); *poi alita con bocca e mecte l'oro et è facto* (106r 1).

Proposizione temporale. Le subordinate temporali esplicite vengono di norma anteposte alla principale: in questo costrutto, la subordinata, introdotta da *quando*, indica generalmente la successiva azione da compiere nello svolgimento della ricetta (spesso introdotta dal verbo *volere*); la principale riporta invece l'indicazione delle modalità in cui svolgere tale azione ed è introdotta dall'imperativo o dal verbo in forma impersonale:⁵⁴ *quando mecti su del continuo si vuole rimenare* (99v 8); *quando ne vuoi adoperare pigliane quanto vuoi* (99v 14); *Quando volessi assoctigliare l'açurro dela Magna abbi tre once di mele* (101r 13); *Quando lavori a pennello si vuole mectare la sera um poca d'acqua*

più che il soggetto che ne fa esperienza». Se questo vale, nell'esposizione della studiosa, per le ricette di Leonardo, l'assenza di un io enunciativo forte nel trattato è a maggior ragione dovuta al fatto che, come detto, Ambrogio fu probabilmente un copista di professione, e non l'autore-sperimentatore delle ricette elencate.

⁵⁴ L'uso di subordinate implicite anteposte nella struttura sintattica della ricetta è attestato anche nelle ricette di Leonardo: «Le subordinate implicite e le protasi descrivono il procedimento, mentre la principale esprime il risultato, l'esito» (Del Savio–Quaglinò 2022: 46).

(102r 1); *quando il volessi per fiorire macinalo [...] quando lo temperi vuole essere due tanto la tempera che l'cinabro* (103v 21-22); *Quando l'aopari te(m)paralo con l'acqua della gom(m)a* (105v 11). In un numero minore di casi, la subordinata temporale anteposta indica lo stato presente della preparazione e la principale introduce la fase successiva: *quando è rasciutto mectelo in sur una pietra* (99v 12). Per esprimere anteriorità è presente la locuzione *innançi che* in un'unica attestazione: *In quello del cinabro si può lassare tre o quatro di innançi che l'mescoli, o lavi* (102r 12). Per esprimere la posteriorità vengono frequentemente usati gli avverbi *poi* e *dipoi*: *dipoi macinarli soctilmente* (99r 21); *et poi li ricoglie* (99r 24); *et poi piglia um poco di cinabro* (99v 23). Registro inoltre la presenza di subordinate temporali implicite al participio passato, ad es.: *stato otto di nell'ampolla con peçuoli di risalgallo et mescolata insieme alquanti di, poi colata* (102r 20).

Proposizione finale. Le proposizioni finali esplicite sono espresse in due occorrenze dalla congiunzione *acciò che*, seguita dal verbo al congiuntivo presente: *acciò che lo possi macinare* (101r 18); *acciò che non ci vada dentro* (104v 9). *Acciò che* si specializza in senso finale negli ultimi anni del Trecento, mentre in precedenza era utilizzato soprattutto in senso causale.⁵⁵ In una occorrenza la finale è introdotta dalla congiunzione *sicché*: *sicché non facci panetti piccini* (103v 12).

Periodo ipotetico. Un altro costrutto ricorrente per segnalare il passaggio a una fase successiva della ricetta è costituito dalla forma *se + volessi* nella protasi seguita dall'imperativo nell'apodosi:⁵⁶ *Se volessi fare im pastello, piglia*

⁵⁵ Ricotta 2019: 120.

⁵⁶ Il costrutto è segnalato anche in Del Savio–Quagliano 2022: 45. Artale nota anche la ricorrenza della forma *se vuoi + infinito* usata «sia per introdurre una ricetta (è tipico delle ricette di cucina), sia per introdurre una variante, sia per suggerire una sorta di verifica» (Artale 2023: 22-3). Il modulo è infatti ampiamente attestato nei ricettari di ambito gastronomico: «Il tema dell'enunciato (...) è introdotto immediatamente dopo la formula fissa, ripetuta per tutti gli incipit del ricettario, composta dalla protasi di un'ipotetica *Se vuoi fare* + il nome della vivanda, per esempio *se vuoi fare tinche in brodetto*, a cui segue la quantità dei commensali (...) l'uso dell'imperativo di seconda persona singolare è costante; l'allocutivo implicito indica il destinatario delle istruzioni (...) In maniera pres-

sevo di montone (100v 14); *Et se volessi el predecto açuro lavare, abbi schiuma* (101r 7); *Et se volessi fare i corpi mectevi um poco di tuorlo* (103v 19). L'apodosi compare talvolta formata dal costrutto *volere + essere*: *se l'açurro è pieno di colore la tempera vuole essere piú dolcie di goma* (99r 13); *Et se l'açurro fusse chiaro la tempera vuole essere piú forte di goma* (99r 15); *Se tolli un meço bicchiere di gom(m)a vuole essere il bicchiere pieno d'acqua* (103r 9).

Ordine delle parole. Generalmente l'ordine delle parole segue la sequenza non marcata SVO; il verbo occupa la posizione finale in *quando i colori volessi levare* (100r 4); *et la colatura del decto mele mecte* (100r 6). Altrove, ma piú raramente, è il soggetto a occupare l'ultima posizione nella frase: *tanto che si riposi al fondo ogni bructura* (104r 9).

Perifrasi progressive. Riscontro l'uso della costruzione *venire + gerundio* come ulteriore strategia di segnalazione della fase successiva del procedimento descritto dalla ricetta: *viello tanto rimenando et stropicciando* (100r 25); *viene premendo la chiara* (104r 3).

5.5. Lessico

Il lessico è il principale veicolo del sapere artigianale e tecnico trasmesso dai ricettari: il repertorio del ricettario di Ambrogio si compone di voci dedicate ai colori e ai pigmenti da cui derivano, ai leganti, alle resine e alle vernici; ad altri materiali di origine vegetale, animale e minerale; a recipienti e strumenti da utilizzare nel corso delle preparazioni. Per quanto riguarda il lessico dei colori, la codificazione scritta delle ricette porta alla «creazione di una sorta di dizionario cromatico dove, aristotelicamente, il nome di ciascun colore indica al tempo stesso il pigmento impiegato in bottega e la tinta percepita, senza possibilità di equivoco o necessità di ulteriori precisazioni».⁵⁷

soché sistemata la ricetta si chiude con il modulo ipotetico incipitario per segnalare la possibilità di calibrare le quantità degli ingredienti per meno convitati: *Se vuoi fare p(er) piú o p(er) meno p(er)sone, | toglì le cose a questa medesima ragione»* (Alba–Ricotta 2023: 87).

⁵⁷ Castiglione *et alii* 2023: 7. Il concetto è ribadito anche in Rinaldi 2023: 41: «I nomi

Colori-pigmenti	azzurro	azzurro azzurro della Magna biadetto cilestro
	rosso	cinabro vermiglio
	verde	verde
Coloranti		arzica verzino
Materiali organici	animali	chiara d'uovo cera d'orecchia guscio d'uovo tuorlo d'uovo mirolo pennello d'uovo sevo
	vegetali	amido bambagia cicerchia galluzza gommarabica guado gomma lattificio di fico lino mastice miele ragia di pino ranno seme di lino sermenti
Materiali inorganici		porporino risalgallo

dei colori presenti nella letteratura artistica non sono mai generici o avulsi dal volgare utilizzato nelle botteghe artistiche, ma sono vocaboli solidamente ancorati ai materiali pittorici, così che quando è impiegato il termine *minio* non si intende un qualsiasi rosso-aranciato, ma quel preciso pigmento con la sua specifica tinta e la sua peculiare manifattura nota a tutti gli artisti mediante il riscaldamento della biacca».

Contenitori	ampolla bossolino cisterna cornello fiasco nicchio scodella teglia vaso
Strumenti	canna mortaio pietra da colore staccio stamigna stecca spugna zendado
Forme verbali notevoli	brunire colare macinare mescolare mestiare ridurre rimenare rimpastare sopressare spiccare stacciare stemperare struggere tritare

Così nel ricettario troviamo, nella duplice accezione di colore-pigmento:
 - per le tonalità di azzurro: *azzurro* (*açurro*: 99r 10 e ss.), *azzurro della Magna*⁵⁸ (*açurro dela Magna*: 101r 13 e ss.), *biadetto*⁵⁹ (*biadecto*: 101v 23), e *cilestro*⁶⁰ (104v 25);
 - per le tonalità di rosso: *cinabro*⁶¹ (99r 1 e ss.) e *vermiglio*⁶² (*vermeglio*: 104v 19; 103r 25);

⁵⁸ L'*azzurro della Magna*, o d'*Alemagna*, è il pigmento azzurro più usato nell'Europa medievale. I giacimenti più sfruttati di azzurrite, il minerale da cui era ricavato, si trovavano in Ungheria, Francia e Germania, da cui l'espressione *azzurro della Magna*. In virtù del costo elevato dell'azzurrite, il pigmento era frequentemente contraffatto: Cennino dedica una intera ricetta (LXI) alla contraffazione dell'azzurro della Magna ricorrendo all'indaco (cf. Frezzato 2003: 239-40; Ricotta 2013: 44; Ricotta 2019: 183); l'espressione è attestata nel corpus OVI nella gran parte delle varietà della penisola, compresa l'area senese: la prima attestazione in quest'area compare nel *Breve dell'Arte de' Pittori Senesi e Aggiunte (1356-68)* (Milanesi 1854: 7.14).

⁵⁹ Il *biadetto* (dim. di *biavo*) indica il colore azzurrognolo-celeste simile all'indaco. Il termine *biavo* e i suoi derivati (*biavetto*, *biadetto*, *blaveto* ecc.) sono riconducibili al lat. tardo *BLAVUS* (già documentato in glosse dell'VIII sec.: cf. DEI s. v. *biavo*) che condivide la stessa base germanica del francese *bleu* (*blēwa-) (cf. D'Achille-Grossmann 2017: 121; cf. anche LEI VI.272 § 1.b.: *blad-* 'di color azzurro', deriv. *biadetto* 'azzurrognolo'). La prima attestazione di *biadetto* in area senese compare in forma di glossa nel già citato Milanesi 1854: «biadetto overo indico per azzurro» (cf. TLIO s. v. *biavetto* § 2).

⁶⁰ La forma *cilestro* per *celeste* a indicare «il colore simile a quello del cielo sereno» (cf. TLIO s. v. *celeste*), «azzurro chiaro» (cf. LEI IX.598-9 § 1.d), è ampiamente attestata nel corpus OVI in documenti fiorentini, pisani e senesi; la prima attestazione, di area senese, compare nelle *Rime* di Ruggeri Apugliese (Sanguineti 2013). Il termine *celeste* deriva dal lat. *caelestis* (cf. DEI s. v. *celeste*), ma «l'aggettivo non aveva nel latino classico significato cromatico. Si tratta di uno sviluppo semantico che risale già all'italiano antico. Le prime attestazioni del termine con questo significato si datano al sec. XIII e sono sostanzialmente coeve a quelle in cui *celeste* significa 'del cielo', 'divino'» (D'Achille-Grossmann 2017: 122). Tra le tante forme diverse in cui il termine è attestato in italiano antico (cf. TLIO s. v. *celeste*) «*cilestro* (formato per analogia con *terrestre* e poi inserito nella classe degli aggettivi in -o) assume presto un significato solo cromatico, documentato in Dante e in Boccaccio, ma oggi è in disuso» (*ibid.*).

⁶¹ Il *cinabro* è un pigmento composto da solfuro di mercurio largamente utilizzato per creare il colore rosso aranciato da utilizzarsi su tavola e in miniatura: se in un primo tempo veniva ricavato dal minerale naturale, la trattatistica tardomedievale si riferisce a *cinabro* per intendere quello ottenuto artificialmente da un processo di sintesi, oggi chiamato *vermiglione* (cf. Frezzato 2003: 247-9; Pasqualetti 2011: 216; Ricotta 2013: 50). Ricotta nota che questo pigmento era sicuramente utilizzato per formare l'inchiostro per l'ese-

- per il colore verde, l'unica forma *verde* (100r 8; 101v 26).

Oltre ai pigmenti citati, nelle ricette trovano largo spazio anche i coloranti.⁶³ Tra questi, l'*arżica*⁶⁴ (*arżica*: 101v 26), citata nel ricettario per formare, unita all'azzurro, il colore verde, è un colorante vegetale giallo destinato alla tintura dei panni e come lacca gialla per dipingere. Gli studi discordano sull'etimologia del termine: mentre Frezzato fa risalire *arżica* al greco *arsenikon*,⁶⁵ il nome dato dai Greci all'orpimento,⁶⁶ secondo il DEI l'etimologia risale all'arabo *zarqa*. Rinaldi tuttavia mette in dubbio questa derivazione, osservando che *zarqa* veniva usato per indicare la tonalità azzurra degli occhi, e nell'arabo moderno il termine *arżaq\arżuq* è tutt'oggi

cuzione delle rubriche del trattato di Cennino (Ricotta 2019: 201). Voce dotta, il lat. *cinnabaris*, attestato in Plinio, deriva dal gr. *kinnábari(s)* (cf. DEI *s. v. cinabro*; LEI XIV.410-411 § 1.b). La prima attestazione di *cinabro* è rilevata proprio in area senese nello *Statuto della gabella e dei passaggi dalle porte della città di Siena. Addizioni* datato p. 1303 (Banchi 1871: 62.33) (cf. TLIO *s. v. cinabro*).

⁶² Il *vermiglio* indica il color rosso vivace (cf. GDLI *s. v. vermiglio*; Ricotta 2013: 88); il termine deriva dal francese antico *vermeil* e provenzale *vermelb*, derivati dal lat. *vermiculus* (cf. GDLI *s. v. vermiglio*), utilizzato nella tarda latinità per indicare la cocciniglia della quercia (*Kermes vermilio* P.), un parassita dalla cui macinazione era prodotto il colorante rosso (cf. Frezzato 296); il termine passò quindi per estensione a indicare il color 'rosso cupo, scarlatto' (cf. DEI *s. v. vermiglio*). La prima attestazione in area senese risale al *Libro del governo dei re e dei principi* (Papi 2016b).

⁶³ La distinzione tra pigmenti e coloranti è ripresa in questa sede così come è presentata in Frezzato 2003: 237: i pigmenti sono «sostanze colorate, che si trovano allo stato solido, insolubili in solventi come l'acqua, che per essere utilizzate vengono macinate più o meno finemente e disperse in sospensione con opportuni leganti». Come detto, spesso la stessa denominazione di un pigmento veniva utilizzata per indicare il colore prodotto dalla sua lavorazione. I coloranti invece sono «sostanze organiche solubili in acqua, alcol o altri solventi, da sempre usate soprattutto nella tintura dei tessuti» (*ibid.*). Alcuni colori prendono il nome dalla sostanza di origine animale o vegetale che sta alla base della preparazione dei coloranti da cui derivano: così dalla femmina del *Kermes vermilio* si produce il rosso *carminio*, o *vermiglio* (*ibi*: 266; cf. nota 50), dalla resina di *Dracaena* orientale si produce il *sangue di drago* (*ibi*: 275).

⁶⁴ Per la diffusione del termine nei ricettari e nei trattati artistici si veda Ricotta 2013: 42.

⁶⁵ La derivazione dal greco è affermata in Vitruvio VII, 7: «Auripigmentum quod arsenicon graece dicitur» cf. Ricotta 2019 *s. v. arżica*.

⁶⁶ *ibi*: 238.

usato per indicare blu e azzurro; la studiosa ipotizza dunque una possibile derivazione da *zirk*, termine persiano che si riferisce alla *Berberis vulgaris*, pianta dalla quale fuoriesce un pulviscolo giallo che si usa come colorante.⁶⁷ Per Cennino, l'uso dell'arzica deve essere limitato alla miniatura (Ricotta 2019: 179). Oltre al *verzino*⁶⁸ (*verzino*: 99v 2; 102r 5, 15, 21), altri coloranti potevano essere estratti dalla *cimatura di panni*⁶⁹ (102v 13; 103r 20). I coloranti organici venivano conservati con l'utilizzo delle *pezzuole* (*pezuola* 101v 25), stracci di lino bianco imbevuti di queste sostanze e poi lasciati asciugare; per utilizzarli, gli stracci venivano poi immersi in un legante a cui cedevano il colore.⁷⁰

⁶⁷ Rinaldi 2023: 29. La studiosa prosegue: «in dizionari persiani del Seicento che contengono parole più antiche compare un *zirk/zerk* con il significato di *Berberis vulgaris*. [...] se si taglia orizzontalmente un rametto della *Berberis vulgaris* fuoriesce subito un pulviscolo giallo che si usa come colorante. Tra le lingue iraniche più antiche *zirk* compare una sola volta (sembra con il significato di 'giallo') in un frammentario testo sogdiano, lingua iranica orientale che si è estinta nel X secolo, ma che è stata certamente la lingua franca dei mercanti centroasiatici che nella seconda metà del primo millennio dell'era cristiana portavano in Occidente prodotti attraverso le vie cosiddette della seta. Poiché spesso le carovane erano organizzate da cammellieri arabi, è altamente probabile (anche se non dimostrato, finché non si trovi una lista delle mercanzie trasportate da una di queste carovane) che un materiale tintorio proveniente dall'Asia centrale (dove ancora oggi la *Berberis vulgaris* si chiama *zirk*) sia giunto in Europa con l'articolo arabo *al*, quindi *al-zirk*, da cui è facilissimo ipotizzare un passaggio ad *arzicc-o/aw*».

⁶⁸ Uno dei più diffusi coloranti del Medioevo derivato dal legno di diverse piante leguminose esotiche che contengono la brasilina, una sostanza che ossidandosi diventa di colore rosso-bruno (cf. Frezzato: 275; TLIO s. v. *verzino*; Ricotta 2013: 89). Il termine deriva dall'arabo *wars*, una pianta gialla simile al sesamo dalla quale si ricavava un'acqua contro le efelidi e un colore giallo (cf. DEI s. v. *verzino*). Il termine è attestato nel corpus OVI esclusivamente in area fiorentina (cf. TLIO s. v. *verzino*), e compare per la prima volta nel *Conto delle mercanzie di Pisa tenuto da Stefano Soderini* (Castellani 1952: 469.4).

⁶⁹ La *cimatura dei panni* indica il prodotto dell'omonima operazione di rasatura e finitura dei tessuti: allo scopo di rendere omogenea la superficie, i panni venivano rasati del pelo formato dai filamenti che componevano la stoffa (cf. TLIO s. v. *cimatura*). Il termine è attestato nel Corpus OVI esclusivamente per indicare l'operazione; in ambito artistico, e soprattutto nel *Libro dell'arte*, *cimatura* si riferisce principalmente alla raditura e ai ritagli di panno prodotti che venivano bolliti nella lisciva per formare la *lacca di cimatura* (cf. Frezzato 2003: 255-6; Ricotta 2019: 300).

⁷⁰ Pasqualetti 2011: 232; Ricotta 2013: 77. Il termine non è attestato nel corpus OVI

Tra i materiali organici citati nel trattato, quelli di origine animale derivano prevalentemente dall'uovo: *chiara* o *chiara d'uovo* (99r 2 e ss.), *guscio* o *guscio d'uovo* (99v 1 e ss.), *tuorlo d'uovo* (99r 7 e ss.). Nel passo «Tolle ghuscia d'huova bene trite et lavalì tanto che quelli pennelli n'eschino fuore» (99r 17-19) la forma *pennelli* fa riferimento al sottile rivestimento posto tra l'uovo e il guscio che deve essere eliminato prima di procedere alla successiva fase di macinazione del composto; questa accezione del termine è attestata esclusivamente in area senese nel *Vocabolario senese* di Ubaldo Cagliaritano «*ovo con pennello*: uovo col guscio molle e trasparente»⁷¹ e negli *Assempri* di Filippo degli Agazzari «(...) venne un callina et accovolossi in terra e fece un uovo col pennello senza guscio».⁷²

Compagnano anche *mirollo* (105r 7) e *sevo* (100v 11, 15). La *cera d'orecchia* (103v 28) è ugualmente indicata per la preparazione del cinabro nel trattato di Ambrogio e nel *Libellus ad faciendum colores* (XXIII 4, XXXIV 2: Pasqualetti 2011).

I materiali di origine vegetale sono i più numerosi: oltre ai più comuni *amido* (105v 16), *bambagia* (*banbagia* 99v 28), *gommarabica*⁷³ (*gomerabica* \ *gommarabica*: 100r 3 e ss.), *gomma* (*goma* 99r 14 e ss.), *lattificio di fico*⁷⁴ (*lactifiggio di*

in area senese: la prima attestazione di *pezzuola* risale al duecentesco *Ricordi rurali di casa Guicciardini* (Castellani 1982: I 476.13).

⁷¹ Cagliaritano 1975: 113.

⁷² cf. GDLI s. v. *pennello* § 13.

⁷³ Si tratta di una gomma vegetale viscosa che affiora dalle incisioni sui fusti e sui rami di alcune specie di acacia; queste piante si trovano in particolar modo nella penisola arabica, e da ciò deriva la denominazione; è solubile in acqua, ed è per questo usata fin dall'antichità come legante per la tempera dei pigmenti, come mordente per le dorature o come schiarente (cf. LEI s. v. *arabicus*; Pasqualetti 2011: 221; Ricotta 2013: 64). Il frequentissimo uso di questo materiale, largamente diffuso nel Medioevo, si riflette nelle numerose attestazioni in ricettari artistici (*ibid.*) e anche in testi medici e cosmetici: la prima attestazione del termine risale infatti al volgarizzamento duecentesco del trattato di farmacopea *Antidotarium Nicolai* (Fontanella 2000: cf. TLIO s. v. *gommaràbica*).

⁷⁴ Il lattice prodotto da alcune specie vegetali, in particolare dai rami, dalle foglie e dai frutti acerbi dell'albero di fico usato per ritardare l'essiccazione dei colori a tempera (cf. Frezzato 2003: 299). Per Baldinucci 1681: 49: «[...] fu il rosso dell'uovo battuto, al quale poi fu aggiunto il lattificio del fico, pigliando un rametto tenero di quel frutto, e tagliandolo in più pezzi, per fargli mandar fuori quell'umore, il quale aggiunto all'uovo, fa una molto buona tempera per dipigner sopra tela o tavola, e anche sopra muro

fico: 99v 19), *lino* (*lina*: 101r 24), *mastiche* (100r 16), *miele* (*mele*: 100r 6 e ss.), *ragia di pino*⁷⁵ (100r 16), *ranno*⁷⁶ (99v 6 e ss.), *seme di lino* (*seme lino*: 100r 19), *aglio* (*succhio d'aglio*: 105v 23), compaiono anche materiali meno noti. La *cicierchia* (102r 23), ad esempio, è una pianta leguminosa simile al cece e alla lenticchia coltivata per il suo frutto; il termine indica anche lo stesso frutto della pianta,⁷⁷ e in questa accezione compare nel ricettario: «Et metene in quello bicchiere tanta che chuopra el verçino et lassala stare un dí et una nocte, et metevi tanto allume quanto una cicierchia» (102r 20-1). Per *ghuado* (105v 16, 20) si intende invece l'*Isatis tinctoria*, una crucifera da cui si poteva ricavare l'indaco,⁷⁸ mentre la *galluzza* (104r 14, 20; 105r 2) è la piccola escrescenza gialla che si forma sulla superficie delle piante a seguito dell'attacco dei parassiti: dalla sua lavorazione erano estratte sostanze utili alla tintura e anche alla formazione di decotti a uso medico.⁷⁹

asciutto». Il *lactificio* era utilizzato anche per scopi medici e agricoli, e in questa tipologia di attestazioni compare nel TLIO *s. v. lattificio* e nel GDLI *s. v. lattificio*. Il termine deriva dal latino volg. **lacte ficeum* 'latte' di 'fico' (cf. DEI *s. v. lattificio*).

⁷⁵ La *ragia di pino* è la resina vegetale che distilla dalle diverse varietà di pino (cf. Frezzato 2003: 307; GDLI *s. v. ragia*): questo ingrediente compare nella ricetta per produrre l'azzurro ultramarino, oltre che nel ricettario di Ambrogio, anche nel *Libro dell'arte* (Ricotta 2019: 354). Il termine *ragia* deriva dal lat. tardo *rasia* 'resina' (GDLI *s. v. ragia*).

⁷⁶ Il *ranno* è la soluzione alcalina che si ottiene mettendo a bollire la cenere di legna in acqua (cf. Frezzato 2003: 300 e TLIO *s. v. ranno*). Il termine deriva dal longobardo *rannjâ* (mezzo per rammollire); da segnalare anche il gotico *ur-rannjan* 'rendere liquido', latinizzato in *ranna* e successivamente volto al maschile (cf. DEI *s. v. ranno*²). Il termine è attestato nel corpus OVI esclusivamente in testi d'area fiorentina: la prima attestazione, in forma di glossa, compare nel *Quaresimale fiorentino* di Giordano da Pisa (Delcorno 1974: 198.20): «Ma vedi che 'l ranno si è acqua ch'è passata per cenere e è fatta ranno?» (cf. TLIO *s. v. ranno*).

⁷⁷ Cf. TLIO *s. v. cicierchia* § 1; LEI XIV.123 § 1.a.α. La prima attestazione del termine compare in area senese nello *Statuto della Società del Piano del Palude d'Orgia* (Banchi 1971: 125.2).

⁷⁸ Cf. Frezzato 2003: 254. Il termine compare infatti nel ricettario esclusivamente a indicare la pianta del guado e i suoi fiori, e non nell'accezione proposta dal TLIO, secondo cui *guado* indica «la sostanza colorante azzurra estratta dall'erba omonima». Il termine deriva dal longobardo **waid* (cf. DEI *s. v. guado*²). La prima attestazione del termine in area senese compare nel *Libro dell'entrata e dell'uscita di una Compagnia mercantile senese del secolo XIII* (Astuti 1934: 298.2: cf. TLIO *s. v. guado* (2)).

⁷⁹ Cf. TLIO *s. v. galluzza*: il termine non è attestato nei ricettari artistici più noti; la

Più delicato il caso di *migliaccio* (105v 18), attestato in questa sede con il significato, non segnalato dal TLIO o dal GDLI, di ‘impasto corposo di più elementi’:⁸⁰ il termine compare in questa accezione in una serie di ricette incentrate sulla preparazione dell’indaco che sono sostanzialmente identiche dal punto di vista contenutistico e che sono state per questo ricondotte da Michela Del Savio alla medesima tradizione testuale.⁸¹

I *sarmenti* (*sermenti*: 100v 7) sono i rami secchi della vite recisi durante la potatura: la prima attestazione del termine compare in forma assimilata nel volgarizzamento di area senese delle *Collazioni dei SS. Padri* di Giovanni Cassiano.⁸²

Tra i materiali inorganici, particolare attenzione merita il *porporino* (102v 1, 24), detto anche *oro musivo*, costituito da solfuro stannico⁸³ e utilizzato nella miniatura come sostituto dell’oro negli sfondi; la denominazione deriva probabilmente dal fatto che era adottato anche per la scrittura

prima attestazione si trova nel volgarizzamento risalente al XIII secolo dell’*Antidotarium Nicolai* (Fontanella 2000: 10.33).

⁸⁰ Il termine è ampiamente attestato nel linguaggio gastronomico con il significato di “torta confezionata con il sangue di maiale (o di altri animali), stemperato con farina, pangrattato, uova, latte e altri ingredienti (...); sanguinaccio” (cf. GDLI s. v. *migliaccio* § 1) oppure di torta a base di miglio (cf. TLIO s. v. *migliaccio* § 1) o di castagne (TLIO s. v. § 2); Frosini (1993: 150) distingue l’accezione appena citata dall’occorrenza di *migliaccio* come “torta di formaggio e uova fritta nel lardo (cf. GDLI s. v. § 2). In ambito metallurgico, il GDLI (s. v. § 4) segnala “massa metallica che non si miscela con gli altri componenti o che solidifica inopportunitamente (...)”, di cui anche Baldinucci 1681: 98: «far migliaccio, dicono i gettatori di metallo, quando per inavvertenza di chi opera, il metallo già fuso viensi a raffreddare, e si rappiglia, per la similitudine che allora egli à con tal vivanda».

⁸¹ Del Savio 2020: 32-35. Del Savio dimostra la sostanziale somiglianza contenutistica e la grande affinità testuale tra la ricetta dell’indaco presentata negli scritti di Leonardo (n. 72 in *ibi*: 66-7), nel *Manoscritto bolognese* (Muzio: 77), nel memoriale di Francesco Bentaccordi (Brambilla–Hayez 2016: c. 135r), nel ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, pal. 916 (c. 71v), nel ms. Genova, Biblioteca Universitaria, F VI 4 (c. 179v). Oltre a questa serie di ricette, evidentemente connesse tra di loro, non è stato possibile riscontrare la presenza di questa accezione del termine in altri ricettari artistici o in altri glossari specialistici noti. Muzio riporta in nota ‘Migliaccio, farinata. Voce toscana’ (*Manoscritto bolognese* (Muzio): 77).

⁸² Cf. TLIO s. v. *sarmento*.

⁸³ Per l’analisi chimica del materiale rimando a Frezzato 2003 s. v. *Porporina (oro musivo)*; cf. anche Ricotta 2013: 78.

su rilegature purpuree.⁸⁴ Cennino dedica al porporino l'intera ricetta CLIX, sconsigliandone l'uso per la pittura su tavola (Ricotta 2019: 244). Il termine compare nei dizionari⁸⁵ riferito all'utilizzo della porpora e al colore rosso violaceo tipico di questo materiale: è attestato con il significato di *oro musivo* nei lessici artistici di Frezzato 2003, Pasqualetti 2011, Ricotta 2019,⁸⁶ prova significativa dell'esclusivo uso artistico di questa accezione.

Il *risalgallo* (102r 19, 104r 8), denominato in altri ricettari *sandracca*, è solfuro di arsenico scarsamente considerato da Cennino a causa della sua elevata tossicità:⁸⁷ la sostanza era comunque utilizzata anche come rimedio medico.⁸⁸ Dalla macinazione del risalgallo si otteneva una polvere di colore rosso aranciato (Pasqualetti 2011: 233); Cennino lo inserisce invece tra i gialli (Ricotta 2019: 178: «Della natura d'un giallo ch'è chiamato risalgallo»). Il termine deriva dal latino medievale *resalgarum* (cf. TLIO s. v. *risalgallo*).

Tra i contenitori, oltre alle comuni *ampolla* (102r 18 e ss.), *fiasco* (104v 15), *scodella* (*scudella*: 99r 26 e ss.), *teglia* (102v 17; 105r 9), *vaso* (104v 15, 105v 5), da rilevare la forma *citerna* per *cisterna* (104r 16; 105r 2): per Cella la «consistente presenza in testi documentari e statuari, l'esistenza di varie forme dialettali e di alcuni toponimi, presso Perugia, Campiglia e Parma, induce a ritenere *citerna* indigeno almeno in Toscana sudorientale e in Umbria: così il DEI, che parla di «forme dissimilate per 'ciserna', mentre Faré 1951 e il DELI chiamano in causa il fr. *citerne*».⁸⁹ Per *bossolino* (103v 15,

⁸⁴ *Ibi*: 265. I codici purpurei sono manoscritti in cui il testo è scritto in oro e argento su pergamena tinta di porpora con una miscela di carminio e azzurro: erano considerati codici di lusso a causa del considerevole costo che richiedeva la loro realizzazione (Enciclopedia dell'Arte Medievale s. v. *codici purpurei*, a c. di H. L. Kessler, 1994).

⁸⁵ Cf. TLIO s. v. *porporino* e GDLI s. v. *porporino*.

⁸⁶ Per l'elenco completo dei contesti in cui compare il termine cf. Pasqualetti 2011 s. v. *Oro musivo*.

⁸⁷ Frezzato 2003 s. v. *risalgallo* (*realgar*); GDLI s. v. *risigallo*.

⁸⁸ Cf. TLIO s. v. *risalgallo*: nella *Mascalcia* di Giordano Ruffo volgarizzata compare infatti «da pulviri di lu risalgaru si ponu curari killi glanduli in illu modu ki è dictu di supra» (De Gregorio 1905: 579.44).

⁸⁹ Cella 2003: 229-30. Cf. TLIO s. v. *cisterna*.

16), a indicare un piccolo vaso dotato di coperchio, il TLIO riporta un'unica attestazione, di area senese.⁹⁰ Il *nicchio* (99v 22, 102r 3) compare nel ricettario nel senso di recipiente in cui inserire e mescolare gli ingredienti per formare l'inchiostro rosso e stemperare con l'acqua i colori:⁹¹ in una occorrenza l'uso del *nicchio* appare alternativo a quello del *cornello* (99v 21-24: «dipoi pigliane um poco et metelo in uno cornello di vetro o nicchio»). *Cornello* non è attestato nell'accezione di recipiente nel corpus OVI, nei dizionari noti e nei lessici artistici finora citati: il termine è da ricondursi a *corno*, attestato invece dai dizionari nel senso di recipiente per contenere unguenti e sostanze ricavato dal corno degli animali.⁹²

Infine, tra gli strumenti, oltre a *canna* (104v 2), *mortaio* (102v 8), *pennello* (101v 27; 102r 1), *pietra da colore* o *colori*⁹³ (99r 22 e ss.), *spugna* (*spogna*: 99v 11 e ss.), *staccio* (100v 24), *stamina*⁹⁴ (104v 14), *stecca* (103v 8, 12), da rilevare la forma *çondado* (102r 25) per *zendado* a indicare una particolare stoffa sottile di cotone, lino o seta usata come supporto pittorico.⁹⁵

⁹⁰ *Capitoli della Compagnia dei Disciplinati di Siena* (Banchi 1866: 75.13).

⁹¹ Tra i dizionari, soltanto il GDLI riporta tale accezione del termine: «Recipiente o oggetto (destinato per lo più a contenere o avvolgere qualcosa) di forma più o meno simile a quella di una conchiglia» (cf. GDLI s. v. *nicchio*).

⁹² Cf. TLIO s. v. *corno* § 2 e GDLI s. v. *corno* § 24.

⁹³ Per *pietra da colori* si intende un mortaio per macinare i colori o un sasso o ciottolo usato come strumento di lavoro in luogo del pestello (cf. GDLI s. v. *pietra* § 4,14); la collocazione compare anche nel *Libro dell'arte*: «Sono di più ragioni pietre da macinare colori, sí come proferito, serpentina e marmo» (Ricotta 2019: 171).

⁹⁴ La *stamina* è un particolare tessuto di tela dalla trama piuttosto rada che veniva usato per setacciare i composti (cf. TLIO s. v. *stamina*). Era utilizzata anche per filtrare altre tipologie di preparazioni e infatti il termine è attestato in ricettari medici (*Thesaurus Pauperum* volgarizzato: Rapisarda 2001), culinari (*Ricette d'un libro di cucina*: Pregnotato 2019) e trattati di mascalcia (*Mascalcia di Lorenzo Rusio*: Aurigemma 1998). La prima attestazione in area senese compare nel *Libro di Mattasala di Spinello*: 17r.14, 1233-43, cf. TLIO s. v.

⁹⁵ Cf. GDLI s. v. *zendado*. Il termine è usato da Cennino (Ricotta 2019: 388) e compare in Baldinucci 1681 nella voce *pannaggiare*: «Secondo la diversità de' panni o drappi, diverse anche sono le piegature o increspature loro [...] e nella drapperia di seta, vi corre una gran differenza fra 'l dommasco velluto, o zendado». L'etimo è incerto: il DEI riporta l'attestazione a Padova nell'829 del lat. *çendatum* 'trapunto e ricamato' e segnala il contatto con il greco *sindón* 'mussolina' di origine orientale, venuto per tramite dell'arabo (cf. DEI

Di particolare rilevanza anche le forme verbali che indicano le operazioni da compiere e che sono spesso oggetto di un processo di risemantizzazione o specializzazione del significato in senso tecnico: *brunire* (103r 15; 105v 13, 16), ovvero levigare l'oro con una pietra dura, secondo Cella derivato dal fr. antico *brunir*,⁹⁶ *stemperare* (99r 9 e ss.) e *temperare* (99r 1 e ss.), ovvero diluire una sostanza con un liquido o un solido;⁹⁷ *struggere* (*struggiare*: 102v 3), ovvero far fondere una sostanza con il calore.⁹⁸ Altri esempi sono: *colare* (99v 20 e ss.) – da cui deriva la forma sostantivata *cola* (99v 7), il prodotto della colatura; *macinare* (99r 7 e ss.), *mescolare* (99v 23 e ss.), *mestiare* (104v 8), *ridurre* (99r 26), *rimenare* (99v 9 e ss.), *rimpastare* (105v 20), *sopressare* (105r 10), *spiccare* (100r 2), *stacciare* (100v 25), *tritare* (105v 23).

Eleonora Colla
(Scuola Normale Superiore di Pisa)
Margherita Quaglino
(Università degli Studi di Torino)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Altissimi 2022 = Elisa Altissimi, *Il trattato de' colori de gl'occhi di Giovan Battista Gelli*, Firenze, Accademia della Crusca, 2022.
Aurigemma 1998 = Luisa Aurigemma, *La «Mascalcia» di Lorenzo Rusio nel volgarizzamento del codice Angelicano V.3.14*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998.
Baraldi *et alii* 2002 = Pietro Baraldi, Roberta Baroni Fornasiero, Cecilia Baraldi,

s. v. zendado e GDLI *s. v. zendado*). La prima attestazione segnalata dal GDLI *s. v.* compare nei *Nuovi testi fiorentini* (Castellani 1952: 293): «È de dare Caniccio per gendado».

⁹⁶ Cella 2003: 353; cf. Ricotta 2013: 47.

⁹⁷ Ricotta 2019 *s. v. stemperare*; cf. Ricotta 2013: 83.

⁹⁸ TLIO *s. v. struggere*.

- Elisabetta Sgarbi, *Antico ricettario modenese di mano femminile per miniare e dorare*, in «Atti della Società Naturalisti e Matematici di Modena», 133 (2002): 101-37.
- Baraldi on-line (a) = <<http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/cat/i-mo-beu-stru-archo-gamma.r.5.17.pdf>>.
- Baraldi on-line (b) = <<http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/cat/i-mo-beu-stru-archo-gamma.s.6.3.pdf>>.
- Brambilla–Hayez 2016 = Simona Brambilla, Jérôme Hayez (a c. di), *Il tesoro di un povero. Il Memoriale di Francesco Bentaccordi, fiorentino in Provenza (1400 ca)*, Roma, Viella, 2016.
- Cornagliotti 2008 = Soledad Mamani Cornagliotti, *Un anonimo trattato dei colori. Yale University Library, ms. Beinecke 986*, «La parola del testo» 12/1 (2008): 165-92.
- De Pictura* (Bertolini) = Leon Battista Alberti, *De pictura (redazione volgare)*, ed. critica a c. di Lucia Bertolini, Firenze, Edizioni Polistampa, 2011.
- Del Savio 2020 = Michela Del Savio, *Le ricette tecniche per l'arte negli autografi di Leonardo da Vinci: raccolta e edizione dei testi*, «Carte Romanze» 8/2 (2020): 29-93.
- Frezzato 2003 = Fabio Frezzato, *Il «Libro dell'arte» di Cennino Cennini*, Vicenza, Neri Pozza, 2003.
- Laskaris 2008 = Caterina Zaira Laskaris, *Il ricettario Diotaiuti. Ricette di argomento tecnico-artistico in uno zibaldone marchigiano del Quattrocento*, Saonara, Il Prato, 2008.
- Manoscritto bolognese* (Muzio) = *Un trattato universale dei colori. Il Ms. 2861 della Biblioteca Universitaria di Bologna*, ed. a c. di Francesca Muzio, Firenze, Olschki, 2012.
- Pasqualetti 2011 = Cristiana Pasqualetti, *Il «Libellus ad faciendum colores» dell'Archivio di Stato dell'Aquila. Origine, contesto e restituzione del «De arte illuminandi»*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011.
- Rapisarda 2011 = Stefano Rapisarda (a c. di), *Il «Thesaurus pauperum» in volgare siciliano*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2001.
- Ricotta 2019 = *Il «Libro dell'arte» di Cennino Cennini*, ed. critica a c. di Veronica Ricotta, Milano, Franco Angeli, 2019.
- Thompson 1933 = Daniel V. Thompson, *The «Ricepte daffare più colori» of Ambrogio di Ser Pietro da Siena*, «Archeion» 15 (1933): 339-47.
- Tosatti 1991 = Silvia Bianca Tosatti, *Il manoscritto veneziano*, Milano, Acanthus, 1991.
- Torresi 1993 = Antonio P. Torresi, *Tecnica artistica a Siena. Alcuni trattati e ricettari del Rinascimento nella biblioteca degli Intronati*, Ferrara, Liberty House, 1993.

LETTERATURA SECONDARIA

- Alba–Ricotta 2023 = Monica Alba, Veronica Ricotta, “Togli... Togli... E metti”: *ripetizione e variazione nei testi di cucina*, in D. Mastrantonio et alii (a c. di), *Repetita iuvant, perseverare diabolicum. Un approccio multidisciplinare alla ripetizione*, Siena, Edizioni dell’Università per Stranieri di Siena, 2023: 85-96.
- Artale 2023 = Elena Artale, *Per una lingua delle ricette, tra medicina e arte (secoli XIII-XV)*, «Studi di Memofonte» 30 (2023): 12-26.
- Astuti 1934 = Guido Astuti (a c. di), *Libro dell’entrata e dell’uscita di una Compagnia mercantile senese del secolo XIII*, Torino, Lattes, 1934.
- Baldinucci 1681 = Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell’arte del disegno*, Firenze, per Santi Franchi, 1681.
- Banchi 1866 = Luciano Banchi (a c. di), *Capitoli della Compagnia dei Disciplinati di Siena*, Siena, Gati, 1866: 73-7.
- Banchi 1871 = Luciano Banchi (a c. di), *Statuti senesi scritti in volgare ne’ secoli XIII e XIV*, Bologna, Romagnoli, 1871, vol. II: 3-71.
- Baroni–Travaglio 2016 = Sandro Baroni, Paola Travaglio, *Considerazioni e proposte per una metodologia di analisi dei ricettari di tecniche dell’arte e dell’artigianato. Note per una lettura e interpretazione*, «Studi di Memofonte» 16 (2016): 25-74.
- Bensi 2011 = Paolo Bensi, *Le materie coloranti del «Libellus»*, in Cristiana Pasqualetti, *Il «Libellus ad faciendum colores» dell’Archivio di Stato dell’Aquila. Origine, contesto e restituzione del «De arte illuminandi»*, Firenze, SISMELE, 2011: 181-206.
- Biffi 1998 = Marco Biffi, *Osservazioni sulla lingua di Francesco di Giorgio Martini: la traduzione autografa di Vitruvio*, «Studi di grammatica italiana» 37 (1998): 37-116.
- Cagliaritano 1975 = Ubaldo Cagliaritano, *Vocabolario senese*, Firenze, Barbera, 1975.
- Canova 2020 = Giordana Mariani Canova, *I corali miniati di Santa Maria di Monte Oliveto: nuovi documenti e nuove considerazioni*, in Giancarlo Andenna (a c. di), *Bernardo Tolomei e le origini di Monte Oliveto*. Atti del Convegno di studi per il VII centenario di fondazione dell’abbazia, Monte Oliveto Maggiore, 9-10 maggio 2019, Cesena, Badia di santa Maria del Monte, 2020: 323-96.
- Caprotti 2008 = Gaia Caprotti, «*Liber de coloribus qui ponuntur in carta*»: *un trattato inedito di miniatura del XIII secolo*, «Quaderni dell’Abbazia. Fondazione Abbazia Sancte Marie de Morimundo e Museo dell’Abbazia di Morimondo» 15 (2008): 67-101.
- Castellani 1952 = Arrigo Castellani, *Nuovi testi fiorentini del Dugento*, Firenze, Sansoni, 1952, 2 voll.
- Castellani 1980 = Arrigo Castellani, *La diphtongaison des E et O ouverts en italien* (1962), in Id., *Saggi di linguistica e di filologia italiana e romanza (1946-1976)*,

- Roma, Salerno Editrice, 1980, 3 voll., vol. I: 123-38.
- Castellani 1982 = Arrigo Castellani, *La prosa italiana delle origini*. I. *Testi toscani di carattere pratico*, Bologna, Pàtron, 1982, 2 voll.
- Castellani 2000 = Arrigo Castellani, *Grammatica storica della lingua italiana*, I. *Introduzione*, Bologna, il Mulino, 2000.
- Castellani 2009a = Arrigo Castellani, *Gli statuti dell'arte dei merciai, pizzicaioli e speziali di Colle di Valdelsa* (1994), in Id., *Nuovi saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1976-2004)*, a c. di Valeria Della Valle *et alii*, Roma, Salerno Editrice, 2009, 2 voll., vol. II: 809-42.
- Castellani 2009b = Arrigo Castellani, *Il monottongamento di uo a Firenze* (1993), in Id., *Nuovi saggi cit.*, vol. I: 247-86.
- Castellani 2009c = Arrigo Castellani, *Osservazioni sulla lingua di S. Bernardino da Siena* (1982), in Id., *Nuovi saggi cit.*, vol. II: 611-22.
- Castellani 2009d = Arrigo Castellani, *Sugo, succhio, suco, e il misterioso succo* (2003), in Id., *Nuovi saggi cit.*, vol. I: 596-609.
- Castellani 2009e = Arrigo Castellani, *I piú antichi ricordi del primo libro di memorie dei frati di penitenza di Firenze, 1281-7*, in Id., *Nuovi saggi cit.*, vol. II: 924-48.
- Castiglione *et alii* 2023 = Julia Castiglione, Margherita Quaglino, Simona Rinaldi, Anna Sconza, *Introduzione*, «Studi di Memofonte» 30 (2023): 6-11.
- Cella 2003 = Roberta Cella, *I gallicismi nei testi dell'italiano antico (dalle origini alla fine del sec. XIV)*, Firenze, Accademia della Crusca, 2003.
- Cella 2009 = Roberta Cella, *La documentazione Gallerani-Fini nell'Archivio di Stato di (1304-1309)*, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2009.
- Cella 2023 = Roberta Cella, *Frammenti contabili senesi (Parigi, 1332 circa)*, in Barbara Fanini (a c. di), «*La sua chiarezza seguita l'ardore*». *Studi di linguistica e filologia offerti a Paola Manni*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2023: 145-64.
- Cerasuolo 2022 = Angela Cerasuolo, *I procedimenti della pittura negli scritti di Leonardo: per una storia del lessico tecnico*, in Anna Sconza, Margherita Quaglino (a c. di), *Leonardo da Vinci e la lingua della pittura in Europa (secoli XIV-XVII)*, Firenze, Olschki, 2022: 223-40.
- Clarke 2001 = Mark Clarke, *The Art of All Colours: Mediaeval Recipe Books for Painters and Illuminators*, London, Archetype, 2001.
- Clarke 2012 = Mark Clarke, *Transmission of artists' technical texts: status quaestionis*, in Id. *et alii* (a c. di), *Transmission of artists' knowledge*, Bruxelles, Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, 2012: 19-24.
- Clarke 2013 = Mark Clarke, *Late medieval artists' recipes books (14th-15th centuries)*, in Ricardo Córdoba (ed. by), *Craft Treatises and Handbooks: The Dissemination of Technical Knowledge in the Middle Ages*, Turnhout, Brepols Publishers, 2013: 33-53.

- Corpus Ovi* = *Corpus dell'italiano antico* elaborato dall'Opera del Vocabolario Italiano, Istituto del CNR con sede a Firenze, consultabile in rete all'indirizzo <http://www.ovi.cnr.it/> [data di ultima consultazione 7.8.2023]
- D'Achille–Grossmann 2017 = Paolo D'Achille, Maria Grossmann, *I termini di colore nell'area AZZURRO-BLU in italiano: sincronia e diacronia*, «AION-Linguistica» 6 (2017): 109-43.
- Dal Poggetto 1984 = Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto, *La libreria di coro dell'Osservanza e la miniatura senese del Quattrocento*, in Cecilia Alessi, (a c. di), *L'Osservanza di Siena. La basilica e i suoi codici miniati*, Siena, Monte dei Paschi di Siena, 1984: 111-54.
- De Gregorio 1905 = Giacomo De Gregorio, *Il codice De Cruyllis-Spatafora in antico siciliano, del sec. XIV, contenente la Mascalcia di Giordano Ruffo*, «Zeitschrift für romanische Philologie» 29 (1905): 566-606.
- De Roberto 2022 = Elisa De Roberto, «Parlar come pittore». *Parametri sintattico-testuali per lo studio dei trattati di pittura del XV e XVI secolo*, in Anna Sconza, Margherita Quaglino (a c. di), *Leonardo da Vinci e la lingua della pittura in Europa (secoli XIV-XVII)*, Firenze, Olschki, 2022: 99-124.
- Delcorno 1974 = Giordano da Pisa, *Quaresimale fiorentino (1305-1306)*, ed. critica a c. di Carlo Delcorno, Firenze, Sansoni, 1974.
- Del Savio 2019 = Michela Del Savio, *Tecniche per la produzione di materiali pittorici tratte da alcuni ricettari italiani del XV secolo. Con descrizione dei manoscritti, traduzione delle ricette, note lessicali, indici*, Napoli, Douglas, 2019.
- Del Savio–Quaglino 2022 = Michela Del Savio, Margherita Quaglino, *Leonardo e la tradizione dei ricettari: note testuali e linguistiche*, in Anna Sconza, Margherita Quaglino (a c. di), *Leonardo da Vinci e la lingua della pittura in Europa (secoli XIV-XVII)*, Firenze, Olschki, 2022: 35-47
- D'Onghia 2014 = Luca D'Onghia, *Michelangelo in prosa: sulla lingua del Carteggio e dei Ricordi*, «Nuova rivista di Letteratura italiana» 17/2 (2014): 89-114.
- Dupré 2016 = Sven Dupré, *Early Modern Color Worlds*, Leiden, Brill, 2016.
- Eastlake 1847 = Charles Lock Eastlake, *Materials for a History of Oil Painting*, London, 1847.
- Fanini 2018 = Barbara Fanini, *Le liste lessicali del codice Trivulziano di Leonardo da Vinci. Trascrizione e analisi linguistica*, Firenze, Cesati, 2018.
- Felici 2020 = Andrea Felici (a c. di), «L'alitare di questa terestre machina». *Il codice Leicester di Leonardo da Vinci. Edizione e studio linguistico*, Firenze, Accademia della Crusca, 2020.
- Folena 1953 = Gianfranco Folena (a c. di), *Motti e facezie del piovano Arlotto*, Milano · Napoli, Ricciardi, 1953.
- Folena 1991 = Gianfranco Folena, *L'espressionismo epistolare di Paolo Giovio* (1985), in Id., *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati

- Boringhieri, 1991: 200-41.
- Fontanella 2000 = Lucia Fontanella, *Un volgarizzamento tardo duecentesco fiorentino dell'«Antidotarium Nicolai»*, Montréal, McGill University, Osler Library 7628, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.
- Forni 1866 = Ulisse Forni, *Manuale del pittore restauratore*, Firenze, Le Monnier, 1866.
- Frosini 1990 = Giovanna Frosini, *Appunti linguistici*, in Matteo Franco (a c. di), *Lettere*, Firenze, Accademia della Crusca, 1990: 155-236.
- Frosini 1993 = Giovanna Frosini, *Il cibo e i signori. La mensa dei priori di Firenze nel quinto decennio del sec. XIV*, Firenze, Accademia della Crusca, 1993.
- Frosini 2014 = Giovanna Frosini, *Lingua*, in *Enciclopedia machiavelliana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia, 2014, consultabile in rete all'indirizzo https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_machiavelliana/V [data di ultima consultazione 7.8.2023].
- Frosini 2021 = Giovanna Frosini, *La lingua di Machiavelli*, Bologna, il Mulino, 2021.
- Giovanardi 2022 = Claudio Giovanardi, *Sulla lingua della «Mandragola» di Machiavelli*, «Lingua e stile» 57/1 (2022): 39-70.
- Hendrie 1847 = Robert Hendrie, *An Essay Upon Various Arts in Three Books, called also Rugerus, Priest and Monk, Forming an Encyclopaedia of Christian Art of the Eleventh Century, translated with notes by Robert Hendrie*, London, Murray, 1847.
- Hoppeler 1921 = Carlo Hoppeler, *Appunti sulla lingua della Vita di Benvenuto Cellini*, Trento, Stabilimento tipografico-litografico tridentino, 1921.
- Labriola et alii 2003 = Ada Labriola, Cristina De Benedictis, Gaudenz Freuler, *La miniatura senese. 1270-1420*, Milano, Skira Editore, 2003.
- Maggiore 2018 = Marco Maggiore, *Glosse in volgare marchigiano in un codice di Prospero d'Aquitania (post 1425)*, «Studi di filologia italiana» 76 (2018): 161-312.
- Manni 1979 = Paola Manni, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, «Studi di grammatica italiana» 8 (1979): 115-71.
- Marchi 2010-2011 = Monica Marchi, *Le novelle dello Pseudo-Sermini: un novelliere senese? Il Marciano Italiano VIII.16*, «Studi di grammatica italiana» 29-30 (2010-2011): 53-90.
- Mattesini 2013 = Enzo Mattesini, *La lingua di due statuti trecenteschi di Borgo San Sepolcro*, in «Contributi di filologia dell'Italia mediana» 27 (2013): 5-100.
- Merrifield 1844 = Mary Philadelphia Merrifield, *A treatise written by Cennino Cennini in the year 1437; and first published in Italian in 1821, with an introduction by Signor Tambroni: containing practical directions for painting in Fresco, Secco, Oil and Distemper, with the Art of Gilding and Illuminating Manuscripts adopted by the Old Italian Masters*, London, 1844.
- Merrifield 1849 = Mary Philadelphia Merrifield, *Original treatises, dating from the*

- XIIth to XVIIIth centuries on the arts of painting in oil, miniature, mosaic and on glass; of gilding, dyeing, and the preparation of colours and artificial gems*, London, Murray, 1849.
- Milanesi 1854 = Gaetano Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena, Porri, 1854: 1-28.
- Papi 2016a = *Il Libro del governmento dei re e dei principi secondo il codice BNCF II. IV. 129*, ed. critica a c. di Fiammetta Papi., vol. I. *Introduzione e testo critico*, Pisa, ETS, 2016.
- Papi 2016b = *Il Libro del governmento dei re e dei principi secondo il codice BNCF II. IV. 129*, ed. critica a c. di Fiammetta Papi., vol. II, *Spoglio linguistico*, Pisa, ETS, 2016.
- Persiani 2004 = *Commedie rusticali senesi del Cinquecento*, testi e studio linguistico a c. di Bianca Persiani, Siena, Betti, 2004.
- Pregnotato 2019 = Simone Pregnotato, *Il «più antico» ricettario culinario italiano nel codice Riccardiano 1071. Appunti preliminari, nuova edizione del testo e Indice lessicale*, «StEFI. Studi di Erudizione e di Filologia Italiana» 8 (2019): 219-323.
- Quaglino 2022 = Margherita Quaglino, «*Con la parola viva vel dirò*». *La lingua delle lettere di Caterina da Siena nel codice 3514 della Biblioteca nazionale di Vienna*, «Buletto dell'Istituto storico italiano per il Medioevo» 124 (2022): 267-336.
- Quaglino 2023 = Margherita Quaglino, *Lettere senesi della metà del Cinquecento*, in Barbara Fanini (a c. di), «*La sua chiarezza séguita l'ardore*». *Studi di linguistica e filologia offerti a Paola Manni*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2023: 523-51.
- Ravaud 2022 = Élisabeth Ravaud, *Du texte à la peinture: des carnets aux techniques picturales*, in Anna Sconza, Margherita Quaglino (a c. di), *Leonardo da Vinci e la lingua della pittura in Europa (secoli XIV-XVII)*, Firenze, Olschki, 2022: 241-60.
- Ricotta 2013 = Veronica Ricotta, *Per il lessico artistico del Medioevo volgare*, «Studi di lessicografia italiana» 30 (2013): 27-92.
- Ricotta 2022 = Veronica Ricotta, *Dal «Libro dell'Arte» al «Libro di Pittura»: considerazioni linguistiche tra Cennino e Leonardo*, in Anna Sconza, Margherita Quaglino (a c. di), *Leonardo da Vinci e la lingua della pittura in Europa (secoli XIV-XVII)*, Firenze, Olschki, 2022: 17-34.
- Rinaldi 2016 = Simona Rinaldi, *Per una filologia dei trattati e ricettari di colori*, «Studi di Memofonte» 16 (2016): 1-15.
- Rinaldi 2023 = Simona Rinaldi, *I nomi dei colori. Identificazione ed etimologia nella letteratura artistica tra XIV e XVII secolo*, «Studi di Memofonte» 30 (2023): 28-53.
- Rohlf's 1966-1969 = Gerhard Rohlf's, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, I vol. 1966, II vol. 1968, III vol. 1969.
- Sanguineti 2013 = Ruggeri Apugliese, *Rime*, ed. a c. di Francesca Sanguineti,

- Roma, Salerno Editrice, 2013.
- Scavuzzo 2003 = Carmelo Scavuzzo, *Machiavelli*, Roma, Carocci, 2003.
- Stussi 1967 = Alfredo Stussi, *Sette lettere mercantili fabrianesi (1400-1403)*, «L'Italia dialettale» 30 (1967): 118-37.
- Thompson 1935 = Daniel V. Thompson, *A trial index for medieval craftsmanship*, «Speculum» 10 (1935): 410-31.
- Tolaini 2001 = Francesca Tolaini, *Breve storia dello studio dei ricettari di tecniche artistiche medievali*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia» 6 (2001): 11-38.
- Tosatti 2007 = Silvia Bianca Tosatti, *Trattati medievali di tecniche artistiche*, Milano, Jaca Book, 2007.
- Travaglio 2016a = Paola Travaglio, «*Tractatus aliquorum colorum*». *Un esempio di trattato di rubricatura in un ricettario a interpolazione*, «Studi di Memofonte» 16 (2016): 341-82.
- Travaglio 2016b = Paola Travaglio, *Ad faciendum azurum: alcuni esempi di trattazioni sull'azzurro oltremare*, «Studi di Memofonte» 16 (2016): 232-56.
- Trovato 1994 = Paolo Trovato, *Sull'evoluzione del senese letterario*, in Luciano Gianelli *et alii* (a c. di), *Lingua e letteratura a Siena dal '500 al '700*. Atti del Convegno, Università di Siena, 12-13 giugno 1991, Siena, La Nuova Italia, 1994: 41-90.
- Wallert 1991 = Arie Wallert, *Kookboeken en koorboeken. Techniek en productie van boekvervluchting in koorboeken van het klooster Monte Oliveto Maggiore. Technische bronnen, archiefdocumenten, materieel onderzoek*, Groningen, 1991: 188-91.
- Wallert 2013 = Arie Wallert, *Recipes for iniziali filigranate in manuscripts: a separate tradition*, in Ricardo Córdoba, *Craft Treatises and Handbooks: the Dissemination of Technical Knowledge in the Middle Ages*, Turnhout, Brepols Publishers, 2013: 107-13.
- Zarra 2020 = Giuseppe Zarra, *Osservazioni linguistiche sull'autografo dell'«Itinerarium anni» di Bernardino da Siena*, «Studi linguistici italiani» 46 (2020): 201-25.

RIASSUNTO: Il contributo propone una delle prime edizioni critiche con commento linguistico di un ricettario artistico, la raccolta di *ricette da ffare piú colori* copiata da Ambrogio di Ser Pietro da Siena nel 1462 e conservata nel cod. I.II.19 della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena. Il testo è collocato nel contesto storico e artistico che ne ha promossa la copia; l'analisi linguistica non solo restituisce pienamente la patina senese originaria, ma fa emergere anche l'insieme delle caratteristiche proprie della tradizione dei ricettari in quanto testi pratici, valorizzandone il lessico tecnico e artigianale.

PAROLE-CHIAVE: lessicografia storica, lessici settoriali, pittura, ricettari.

ABSTRACT: The contribution proposes one of the first critical editions with linguistic commentary of an artistic recipe book, the collection of *ricette da ffare più colori*, copied by Ambrogio di Ser Pietro da Siena in 1462 and preserved in the cod. I.II.19 of the Biblioteca Comunale degli Intronati in Siena. The text is placed in the historical and artistic context that promoted its copying; the linguistic analysis not only fully restores the original Siennese patina, but it also brings out other characteristics typical of the recipe book tradition as practical texts and it enhances the technical and artisanal lexicon.