



HAL
open science

La prima trasmissione manoscritta del "Libro di pittura"

Anna Sconza

► **To cite this version:**

Anna Sconza. La prima trasmissione manoscritta del "Libro di pittura". Raccolta Vinciana, 2010, XXXII, pp.309-366. hal-01584856

HAL Id: hal-01584856

<https://hal.science/hal-01584856>

Submitted on 20 Sep 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA PRIMA TRASMISSIONE MANOSCRITTA
DEL *LIBRO DI PITTURA*

ANNA SCONZA

Un'ipotesi fiorentina

Il presente contributo s'incentra sulla prima ricezione del *Libro di pittura* (*Codice Urbinate Latino 1270*, che d'ora in avanti chiameremo *V*) di Leonardo da Vinci, opera di compilazione, realizzata verso il 1540 da Francesco Melzi, allievo prediletto di Leonardo da Vinci. Benché non autografa, questa raccolta di fondamenti teorici sulla pittura è stata la principale fonte di conoscenza del pensiero dell'artista fino all'età moderna, ovvero fino allo studio di Giambattista Venturi⁽¹⁾ sui *Carnets* di Leonardo e alla loro pubblicazione integrale, avvenuta a fine Ottocento.

S'ignora a tutt'oggi in che modo il *Libro di pittura* sia giunto ad Urbino, nella biblioteca degli ultimi duchi Della Rovere. Melzi prepara lo scritto vinciario, entro il 1540, lavorando sui *carnets* autografi del maestro conservati nella sua villa di Vaprio d'Adda, e affida in seguito il codice ad un «pittore milanese», affinché

⁽¹⁾ GIAMBATTISTA VENTURI, *Essai sur les ouvrages physifico-mathématiques de Léonard de Vinci, avec des fragments tirés de ses manuscrits*, Parigi, Duprat, 1797.

entri in contatto con l'ambiente editoriale e lo faccia pubblicare. Vasari registra questa informazione nella seconda edizione delle *Vite* (1568), senza precisare il nome del pittore che, di passaggio a Firenze⁽²⁾, gli chiede un'opinione sulla pubblicazione di alcuni testi di Leonardo, «scritti con la mancina a rovescio»⁽³⁾. Si potrebbe trattare del cosiddetto *Codice Sforza*, ma non è escluso che questo «pittore milanese» (identificabile con Gian Paolo Lomazzo)⁽⁴⁾ porti con sé anche il *Libro di pittura*, che Melzi doveva avergli affidato in vista della pubblicazione.

(²) Anche R. BORGHINI ne dà testimonianza, in *Il Riposo di Raffaello BORGHINI in cui della Pittura e della Scultura si favella, dei più illustri Pittori e Scultori e delle più famose opere loro si fa menzioni; e le cose principali appartenenti a dette arti si insegnano*, Firenze, Marescotti, 1584, pp. 371-372: «[...] e [Leonardo] scrisse alcuni bellissimoi precetti dell'arte della pittura, i quali scritti non si sono ancora veduti stampati ch'io sappia » (Al riguardo, si veda inoltre C. PEDRETTI, *Commentary...*, p. 32).

(³) GIORGIO VASARI, «*Vita di Lionardo da Vinci*» [1568], *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, Rosanna Bettarini et Paola Barocchi (éd.), Florence, Studio per Edizioni Scelte, 1976, IV, p. 28.

(⁴) Concordiamo con l'identificazione proposta da C. Pedretti («Introduzione», *Libro di pittura...*, p. 49-55) sulla base di elementi finora trascurati dalla critica. È G.P. Lomazzo stesso, in un discorso d'impronta vinciana (*Idea del tempio della pittura*, cap. 7, pp. 18-19), a dare conferma di aver incontrato Vasari a Firenze e di averne potuto ammirare la collezione del *Libro dei disegni: De gli effetti et dell'utilità della pittura* «[...] rappresentando [la pittura] à gli occhi nostri tutte le forme delle cose, di che è ripieno, et adorno questo mondo à guisa d'un'altra natura, o almeno come imitatrice con ragione, et emula di lei, viene con tante parti à farci conoscere co'l più bello è dilettevol modo, la diversità d'esse forme, c'insegna come ella nel meglio si convengono insieme, e con che sottile, et ingegnoso artificio per la forma de i corpi perfetti, si congiungono, et collocano insieme regolatamente le linee instituite da occhio introdotto con ragione. In che si vede benissimo espresso in una raccolta di diversi esempli, che non si è mai mostrata in stampa, dove con molta fatica de gli autori di quella, che sono stati huomini peritissimi dell'arte [del disegno] si vedono gli scorti, i lumi, l'ombre, i colori, e tutti i suoi maravigliosi, et utili effetti, col mezzo de i quali, la pittura arriva alla perfetta imitation della natura, il che si fa per due vie, una è in imitar le membra de i corpi naturali simili al

E così il *Codice Urbinate* rimane forse a Firenze, in attesa della pubblicazione⁽⁵⁾, se è vero che il matematico marchigiano Guidobaldo del Monte (1545-1607)⁽⁶⁾, fratello del cardinale Francesco Maria del Monte (1549-1626)⁽⁷⁾, lo acquista in questa

vero, l'altra che questa tiene per niente, e quella che imita col mezzo delle *inventioni*, li moti, affetti, gesti, atti, et collocazioni che la natura puo' fare, inventare » (corsivo nostro). Sul viaggio di Lomazzo a Roma, si veda inoltre ROBERTO PAOLO CIARDI, *Giovanni Paolo Lomazzo. Scritti sulle arti*, Firenze, Centro Di, 1974, I, p. VIII, p. 9.

⁽⁵⁾ La revisione ortografica del testo, interrotta al f. 34r, e il progetto editoriale stesso dovevano essere già stati interrotti quando Guidobaldo Del Monte si interessa al codice leonardesco (si veda C. VECCE, «Nota al testo», *Libro di pittura...*, pp. 88-89, 104-107).

⁽⁶⁾ ALFONSO ALVARO, *Bourbon Del Monte, Guidubaldo*, "Dizionario biografico degli italiani", Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, XIII, 1971, pp. 524-526.

⁽⁷⁾ I due fratelli, educati nell'ambiente delle corti marchigiane insieme al futuro duca Francesco Maria II della Rovere (1549-1631), sono strettamente legati alla famiglia ducale di Urbino e, a partire dagli anni 1580, anche al granduca di Firenze Ferdinando de' Medici. Francesco Maria del Monte soggiorna a Firenze negli anni 1587-1589 (in qualità di abate), poi da cardinale, nel 1598-1599 (ZYGMUNT WAZBINSKI, *Il cardinale Francesco Maria del Monte (1549-1626)*, Firenze, Olschki, 1994, II, pp. 84-99) e partecipa alle attività delle società letterarie più prestigiose della città, quale membro dell'Accademia della Crusca e degli Alterati. Tale ambiente culturale incita il cardinal Del Monte ad allinearsi al gusto del collezionismo fiorentino orientandosi, nelle proprie acquisizioni, verso la pittura di tipo naturalista, e imitando i principali collezionisti della città. Tra questi ultimi spiccano appassionati 'leonardeschi' quali Giovanni Berti, che fa illustrare (nel 1582) la sua copia abbreviata del *Libro di pittura* da Gregorio Pagani (vedi *infra*), e don Antonio de' Medici, che acquisisce (nel 1600 circa) l'*Adorazione dei Magi*, celebre opera che Leonardo lasciò incompiuta presso la famiglia Benci quando partì per Milano nel 1482 (*ibidem*, p. 98). Il forte interesse per l'opera di Leonardo è testimoniato dalla presenza di disegni allora attribuiti all'artista (e riconosciuti oggi d'ambito leonardesco, vd. «Indice dell'inventario del 1627», *ibidem*, II, p. 579, 613) nelle collezioni Del Monte. Nei primi anni del Seicento, a Roma, il cardinal Del Monte e Cassiano dal Pozzo (vd. *ibidem*, I, pp. 207-210; II, pp. 409-412) coltivano l'interesse per l'opera teorica e artistica di Leonardo da Vinci; sulla relazione tra i due, si veda: ANNA NICOLÒ, *Il carteggio di Cassiano Dal Pozzo*, Firenze, Olschki, 1991, in particolare lettera XIX, p. 195, c. 133; F. SOLINAS, *Ferrante Carlo, Simon Vouet et*

città nel 1580, come sostiene Zygmunt Wazbinski⁽⁸⁾. Guidobaldo doveva aver letto e riconosciuto l'importanza del *Libro di pittura* (di fatto l'unico esemplare che diffondeva con una certa coerenza le teorie pittoriche dell'artista), grazie al pittore urbinato Federico Barocci⁽⁹⁾. È plausibile che, quando Guidobaldo acquisisce il codice, il testo sia già stato trascritto in una versione ridotta, che contiene solo un terzo del testo originale. In tal forma, e per un secolo, il *Libro di pittura* viene trasmesso tramite cinquanta copie manoscritte, prima dell'*editio princeps*, in italiano e in francese, intitolata *Trattato della pittura* (Parigi, 1651). Ci soffermeremo quindi, nel presente studio, su alcuni codici conservati a Firenze, anche perché l'alta concentrazione di copie manoscritte prodotte, e ancora oggi conservate, in questa città incita a vederla come il primo centro di diffusione del testo.

I – La prima ricezione di Leonardo a Firenze negli anni 1560-1580.

Si sviluppa in particolare nel capoluogo toscano un interesse precoce nei confronti dello scritto leonardesco, benché 'ridotto', negli anni 1570-1580, ovvero qualche decennio dopo che F. Melzi ne conclude la compilazione a Milano. L'archetipo della

Cassiano dal Pozzo. *Notes et documents inédits sur la période romaine*, in Simon Vouet, Atti del convegno, 1991 a cura di Stéphane LOIRE, Parigi, Grand Palais, Documentation Française, 1992, pp. 135-147.

⁽⁸⁾ Z. WAZBINSKI, *Il cardinale Francesco Maria del Monte...*, pp. 80-81.

⁽⁹⁾ Barocci, a sua volta, doveva aver letto a Firenze nel 1579 una versione abbreviata dello scritto, nel codice illustrato dall'amico Gregorio Pagani (1558-1605), allievo di Santi di Tito e attivo negli anni 1570-80. Il codice *Belt 35* (Los Angeles, Belt Library, = *l1*; C. PEDRETTI, *Commentary...*, p. 35), fu a sua volta l'antigrafo del codice conservato a Modena, biblioteca Estense, Inv. Y.5.3.28, illustrato da Francesco Furini (= *me*).

‘versione abbreviata’ del *Libro di pittura* è andato perduto: di conseguenza gli esordi di questa tradizione testuale sollevano questioni difficili da risolvere. L’identità del copista che operò la selezione dei brani del *Libro di pittura* rimane a tutt’oggi sconosciuta; focalizzare tuttavia l’attenzione sul primo ambito di diffusione dell’opera e interpretare il metodo di lavoro di questo anonimo trascrittore permette di comprendere le ragioni e lo scopo della riduzione del testo.

La nostra attenzione si focalizzerà quindi su alcune personalità di spicco del mondo letterario ed erudito della Firenze del secondo Cinquecento⁽¹⁰⁾ legate alla prima diffusione del *Libro leonardesco*, quali Niccolò Gaddi, Carlo Concini e Lorenzo Giacomini. Si tratta di letterati di fama e conoscitori d’arte attivi in ambito mediceo⁽¹¹⁾, presso le accademie Fiorentina e del Disegno, fondate rispettivamente nel 1542 e 1563. Il presente contributo tende a dimostrare come la riduzione stessa del testo provenga da tale contesto culturale e sia stata realizzata da letterati interessati a codificare i fondamenti teorici e pratici della pittura e fornire spunti iconografici agli artisti.

Osserviamo, innanzi tutto, che le copie prodotte a Firenze in piena età manierista associano il testo di Leonardo da Vinci ad altri scritti, per lo più di Vignola, Brunelleschi, Zuccari⁽¹²⁾, e arrivano così a comporre delle miscellanee di teoria artistica. Occorre pertanto chiedersi quale fosse la finalità di tali ‘antologie’, se fossero concepite per l’uso di artisti di bottega oppure in vista di pubblicazioni destinate ad un pubblico di eruditi e collezionisti d’arte. L’opinione che il *Libro di pittura* circolasse nel-

⁽¹⁰⁾ C. PEDRETTI, *Commentary...*, pp. 1431 ha studiato per primo i manoscritti della biblioteca Riccardiana (= *f2, f6*), e della nazionale (= *fm1*) che analizziamo nel presente studio.

⁽¹¹⁾ NIKOLAUS PEVSNER, «Introduction», *Les Académies d’art*, Parigi, Gérard Monfort, 1999, p. 36, n. 12.

⁽¹²⁾ In particolare i codici seguenti: *ba, ce, fl2, f2, l2, m3, r1* (cf. allegato).

l'ambito delle botteghe per la sua utilità nella pratica artistica⁽¹³⁾ è sostenuta da C. Pedretti⁽¹⁴⁾, che sottolinea la conoscenza di questo scritto da parte degli artisti più celebri, attivi tra Cinque e Seicento. Di contro, è stato osservato di recente che l'opera di Leonardo non era affatto conosciuta nell'ambito artistico dell'Accademia di San Luca di Roma, nei primi decenni del Seicento. Lo testimoniano lo stupore e l'entusiasmo del cardinal Barberini, protettore dell'Accademia dal 1626, e del suo segretario Cassiano dal Pozzo, che ne è membro onorario fin dalla sua fondazione⁽¹⁵⁾, per l'arrivo da Milano (1634) di un testo leonardesco, che Donatella Livia Sparti identifica in una copia del *Libro di pittura* offerta dal conte Galeazzo Arconati⁽¹⁶⁾. A

⁽¹³⁾ Tale ipotesi è avvalorata dal fatto che nella 'versione abbreviata' del testo viene omessa l'intera prima sezione teorica del *Libro di pittura*, il cosiddetto 'Paragone delle arti' (pubblicato a parte a cura di Irma A. Richter, *Paragone*, Londra, Oxford University Press, 1949; CLAIRE J. FARAGO, *Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*, Leida, Brill, 1992 e CLAUDIO SCARPATI, *Leonardo da Vinci. Il paragone delle arti*, Milano, Vita e pensiero, 1993; si veda inoltre la nota di CARLO VECCE, *Il Paragone di Leonardo da Vinci. Appunti su due recenti edizioni*, "Giornale Storico della Letteratura Italiana", CLXXI, 1994, pp. 435-449).

⁽¹⁴⁾ CARLO PEDRETTI, «Introduzione», *Libro di pittura*, Firenze, Giunti, 1995, pp. 43-44 e *Idem*, *Commentary, The literary works of Leonardo da Vinci compiled and edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter*, Berkeley/Los Angeles, Phaidon, 1977, pp. 31-36 (e in particolare p. 34) in cui lo studioso ricorda che Annibale Carracci (1560-1609) rimpiange di essere venuto a conoscenza della versione ridotta del *Libro di pittura* solo nel 1580, e che sia il Guercino (1591-1666) che Guido Reni (1575-1642) ne possiedono una copia, mentre Federico Zuccari (1540/1541-1606), presidente dell'Accademia di San Luca, conosce probabilmente il *Codice Huygens*.

⁽¹⁵⁾ Dal Pozzo frequenta assiduamente l'Accademia di San Luca dall'inizio degli anni 1620, secondo FRANCESCO SOLINAS, *Poussin et Cassiano dal Pozzo, Nicolas Poussin (1594-1665)*, Atti del convegno a cura di Alain Merot, Parigi, Musée du Louvre, 1994, La documentation française, 1996, pp. 289-336, in particolare p. 322, n. 42.

⁽¹⁶⁾ DONATELLA LIVIA SPARTI, *Cassiano dal Pozzo, Poussin, and the Making and Publication of Leonardo's Trattato...*, "Journal of the Courtauld and the Warburg Institutes", LXVI, 2003, pp. 145-146.

Milano e Firenze, invece, eruditi e teorici dell'arte quali Giampaolo Lomazzo, Girolamo Cardano e Raffaello Borghini mostrano nella loro opera una conoscenza approfondita di tale scritto, oltre che di altri autografi⁽¹⁷⁾ dell'artista, fin dalla fine del XVI secolo.

Se la soppressione, nella 'versione abbreviata', della prima parte teorica del *Libro di pittura* sembra invalidare l'ipotesi di un interesse al testo da parte di eruditi e teorici delle arti, occorre tuttavia tener presente che il «Paragone delle arti» era probabilmente già diffuso⁽¹⁸⁾ all'epoca della riduzione del testo, e doveva perciò sembrare superfluo trascriverlo. Nella 'versione abbreviata' vengono invece riportati numerosi passaggi 'tecnici' sulla pittura⁽¹⁹⁾ e sullo studio della figura umana, a detrimento dei capitoli 'scientifici'⁽²⁰⁾. Anche all'interno delle sezioni trascritte, l'anonimo copista tende ad eliminare⁽²¹⁾ i passaggi relativi al

⁽¹⁷⁾ Sulla ricezione degli scritti di Leonardo a fine Cinquecento, rinvio alla tesi di dottorato da cui è estratto il presente saggio: ANNA SCONZA, *La ricezione del 'Libro di pittura', dalla morte dell'autore alla pubblicazione del 'Trattato... della pittura'* (Parigi, 1651), direttori di ricerca Carlo Vecce e Danielle Boillet, Université de la Sorbonne nouvelle Paris III, 2007. Si veda inoltre C. VECCE, «L'eredità vinciana nel Cinquecento», *Lumière et vision dans les sciences et dans les arts, de l'antiquité au XVII^e siècle*, atti del convegno a cura di Michel Hochman, Parigi, Ecole pratique des Hautes Etudes, Institut national d'histoire de l'art, 2005, in corso di pubblicazione.

⁽¹⁸⁾ Secondo le ipotesi avanzate da ANNA MARIA BRIZIO, «Il Trattato... della pittura di Leonardo», *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, Roma, De Luca, 1956, p. 309 e PEDRETTI C., «Introduzione», *Libro di pittura...*, pp. 46-54.

⁽¹⁹⁾ Delle otto sezioni del *Libro di pittura*, ne vengono trascritte tre e soltanto in parte: la seconda *De' precetti del pittore*; la terza *Comincia dei vari accidenti e movimenti de l'uomo e proporzione di membra* e la quarta *De' panni*.

⁽²⁰⁾ Quali lo studio del chiaro-scuro a seconda della fonte di luce («Parte quinta» *D'ombra e lume*), l'osservazione della natura («Parte sesta» *D'alberi e verdure*) e del cielo («Parte septima» *De' nuvoli*; «Parte ottava» *De l'orizzonte*).

⁽²¹⁾ Alcuni capitoli di carattere generale vengono eliminati nella «Parte seconda» (V [139]; [122]–[124]; [125] sull'analisi dell'anatomia; [128]; [136] sulla prospettiva; [174]; V [125]), similmente nella «Parte terza» vengono sop-

chiaroscuro, all'anatomia, alla prospettiva, allo studio dell'occhio e della visibilità attraverso elementi trasparenti (come l'acqua o l'aria), ecc. È inoltre possibile che questo primo trascrittore tagli ben quattrocento capitoli dell'originale perché considera inattuale l'indagine senza fine⁽²²⁾ di Leonardo, rispetto alle esigenze didattiche dell'Accademia del Disegno.

L'anonimo copista attua così una scelta precisa dei contenuti da tramandare del *Libro* e privilegia testi che possano risultare utili al pittore e fornirgli spunti iconografici, come i passaggi, divenuti celebri, o i gesti adatti alla rappresentazione di donne, vecchie, bambini⁽²³⁾. Tale constatazione fornisce qualche indizio sulla personalità del copista o, più probabilmente, del committente della 'versione abbreviata' del *Libro di pittura*. Questa non dev'essere stata realizzata da un semplice artista di bottega, ma sotto la guida di un uomo di lettere, in grado di apprezzare i brani descrittivi di una certa elaborazione letteraria, si pensi ad esempio alle rappresentazioni di una battaglia o di una tempesta⁽²⁴⁾. Sul tema dell'imitazione, Leonardo stesso non era giunto ad una sistematizzazione chiara del suo pensiero, che risultava poco coerente nel *Libro di pittura* e ancor meno nella 'versione abbrevia-

pressi passaggi relativi ai moti del corpo (V [292-294], [299-301], [304], [358], [362], [363], [388-391]) e all'analogia tra membra umane e animali (V [334], [335], [338-340], [366]); della «Parte quarta» si eliminano brani consacrati ad una ricerca 'eccessiva' sull'occhio e la visione (V [511], [518 – 520]; V [459], [495], [496]; V [506-508], [521-525]; V [515], [516]) e della « quinta», sullo studio dei panni, solo alcuni capitoli sono trascritti nella 'versione abbreviata'.

⁽²²⁾ Si veda, ad esempio, la soppressione dei seguenti capitoli: V [58] *Discorso dei precetti del pittore*; V [73] *Come il pittore non è laudabile s'egli non è universale*.

⁽²³⁾ LEONARDO DA VINCI, *Trattato... della Pittura di Leonardo da Vinci, nuovamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta da Raffaello DU FRE-SNE. Si sono giunti i tre libri della pittura, & il Trattato... della statua di Leon Battista ALBERTI, con la vita del medesimo*, Parigi, Langlois, 1651, cap. LXI-LXIV.

⁽²⁴⁾ *Trattato.....*, cap. LXVI *Come si deve figurar una fortuna* e LXVII.

ta' di quest'ultimo. L'invito dell'artista a rifarsi a libere 'invenzioni' ispirate a ciò che le forme naturali suggeriscono alla fantasia è trascritto solo in parte⁽²⁵⁾ dal copista, che dimostra di fatto di allinearsi al nuovo orientamento del gusto del secondo Cinquecento, che tende ad una chiara codificazione dell'iconografia.

Con la riduzione del testo di Leonardo, diffuso per via manoscritta negli anni 1560-1580⁽²⁶⁾, si tentava dunque di colmare una vasta lacuna teorica, a profitto di artisti accademici e di amatori d'arte. I principali segni d'interesse nei confronti del *Libro* in questione si manifestano di fatto tra gli esperti in materia artistica; più precisamente, la provenienza delle prime copie del *Libro* alla fine del Cinquecento rimanda all'ambito delle accademie di Firenze. Considerare il legame esistente tra queste assemblee di eruditi e il potere granducale di Cosimo I serve dunque a precisare lo scopo a cui era destinata la selezione dei testi vinciani.

Patrocinata dal Granduca, che ne approva lo statuto il 13 gennaio 1563 (1562 secondo il calendario fiorentino), l'Accademia del Disegno è presieduta per due anni al massimo da un «luogotenente», non tanto un artista ma un esperto conoscitore delle arti. Senza aver la pretesa di sostituirsi all'apprendistato che gli artisti facevano autonomamente oppure nelle botteghe di Firenze⁽²⁷⁾, l'Accademia del Disegno svolge comunque un

⁽²⁵⁾ *Trattato.....*, cap. XVI trascrive solo in parte il capitolo [66] di V e l'analogo capitolo [189b] è interamente omissivo.

⁽²⁶⁾ Si veda N. PEVSNER, *Les Académies d'art...*, «De Léonard de Vinci à l'Accademia di San Luca. Le XVI^e siècle», pp. 51-81, in particolare p. 56: «C'est en effet sa théorie [de Léonard] qui est à l'origine de la fondation de tous les systèmes d'enseignement académiques jusqu'au XIX^e siècle».

⁽²⁷⁾ FILIPPO BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze, Batelli, 1681-1728, vol. 6, riedito a cura di Paola Barocchi, Firenze, S.P.E.S., 1974-1975, vol. II, p. 551 e ZYGMUNT WAZBINSKI, *L'Accademia medicea del disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e istituzione*, Firenze, Olschki, 1987, pp. 290-292.

ruolo pedagogico e, benché non siano previste lezioni pratiche, lo scopo principale di quest'associazione consiste nel completare l'educazione degli artisti dal punto di vista teorico, in continua collaborazione con altre istituzioni cittadine quali l'Accademia fiorentina, gli Studi universitari e la Scuola di anatomia presso l'Ospedale di Santa Maria Nuova⁽²⁸⁾. Puntando ad una formazione di tipo 'universale'⁽²⁹⁾, l'aspetto scientifico riveste un peso notevole nella formazione degli accademici del Disegno; meritano di essere ricordate le prime cattedre di matematica⁽³⁰⁾ attribuite ad alcuni artisti ispiratori di questo insegnamento, i fratelli Danti. Vincenzio è pittore e scultore, oltre che autore di un vasto trattato, rimasto inedito, che si fonda sul metodo matematico applicato alla pittura. Suo fratello Ignazio, artista e scienziato, è l'autore di importanti commenti al *Trattato sui cinque ordini dell'architettura* e al testo *Sulle regole di prospettiva* di Jacopo Barozzi da Vignola.

La mancanza di una chiara codificazione delle regole artistiche incentiva l'attività teorica di questi accademici; è significativo in tal senso il caso del pittore Agnolo Bronzino (1502-1572), accademico del Disegno ed eletto membro dell'Accademia Fiorentina nel 1566 per il suo talento poetico. Anche se quest'ultimo riconoscimento consolida la fama di Bronzino come artista-teorico, le sue riflessioni non sono conservate ed emergono, soltanto in maniera indiretta, nel *Dialogo sopra l'arte del dise-*

⁽²⁸⁾ *Ibidem*, p. 300.

⁽²⁹⁾ Secondo lo statuto del 1563, gli accademici dovevano obbligatoriamente studiare geometria e scienze matematiche (cf. PEVSNER N., *Les Académies d'art...*, "statuto del 1563", articolo XXII, p. 229) ed erano tenuti ad intervenire inoltre nei progetti d'ingegneria civile (come la canalizzazione dei fiumi, il controllo delle rete fognaria, la costruzione di ponti, ecc.) per la città (*Ibidem*, art. XXXVIII, p. 230).

⁽³⁰⁾ LEO OLSCHKI (« *L'Accademia Fiorentina del disegno...* », pp. 476-478) sottolinea l'importanza che ebbe la frequentazione dei corsi di matematica tenuti da Ostilio Ricci all'Accademia del disegno da parte di Galileo.

gnar le figure, redatto dal suo allievo Alessandro Allori, verso il 1565. Quest'opera, che doveva servire da manuale accademico, resta incompiuta, a riprova delle difficoltà insite nel formulare delle regole precise sulla pittura, in grado di sistematizzare con chiarezza il vasto repertorio teorico e figurativo della tradizione.

1.1. – Gli apografi leonardeschi di Carlo Concini, Niccolò Gaddi, Lorenzo Giacomini, Antonio d'Orazio d'Antonio da Sangallo (f6, fm1, f2, fl2).

La provenienza dei codici più antichi della 'versione abbreviata' del *Libro di pittura* rimanda all'ambito delle accademie fiorentine e, più precisamente, allo stretto *entourage* del granduca Cosimo I (1519-1574). Alcuni di queste copie figurano infatti nelle biblioteche di letterati ed eruditi appassionati d'arte, tra cui spicca il letterato Carlo Concini, fratello del più celebre segretario granducale, Bartolomeo Concini (1507-1578). Disponiamo di documenti scarsi sulla figura del «cavaliere [Carlo] Choncini», un collezionista d'arte erudito che acquisì, al prezzo di quattordici lire, i cinque quadri messi a concorso il giorno della festa di san Luca del 1578⁽³¹⁾. Carlo Concini si occupa di arricchire la sua collezione di opere d'arte e, contemporaneamente, di approfondire le proprie conoscenze teoriche in materia di pittura: ottiene così una copia del *Discorso sopra il disegno di Lionardo da Vinci. Parte seconda* (= f6).

Alcune osservazioni sulla struttura del codice aiutano a capire lo scopo per cui fu realizzato. Innanzi tutto, le illustrazioni collocate fuori dal campo scrittoio, inquadrato con regolarità con inchiostro rosso, dimostrano come il copista del codice f6

⁽³¹⁾ Z. WAZBINSKI, *L'Accademia medicea del disegno...*, pp. 292-298, in particolare p. 297. Tra gli artisti in gara c'era Gregorio Pagani, già menzionato come illustratore dell'apografo leonardesco *l1*.

accordasse un'importanza maggiore al contenuto, trascritto con cura, piuttosto che all'illustrazione. Le pagine di guardia all'inizio e alla fine del codice e la presenza sul frontespizio del ritratto di Leonardo⁽³²⁾ con iscrizione, tratto dalla seconda edizione delle *Vite* di Vasari⁽³³⁾, inducono gli specialisti a credere che si trattasse di una copia da presentare⁽³⁴⁾ al granduca Cosimo I per ottenere il sostegno finanziario necessario alla pubblicazione del libro.

Tale ipotesi è avvalorata dal ruolo politico del fratello di Carlo, Bartolomeo Concini, che fu al servizio di Cosimo I a partire dal 1540 circa e suo uomo di fiducia⁽³⁵⁾. La sua influenza comincia a declinare con la morte del granduca, quando il figlio Giovanni Battista prende il suo posto alla corte di Francesco I (1541-1587). Ai fini del nostro discorso, è importante ricordare le competenze in materia artistica di Bartolomeo Concini, che fu anche il protettore di Giorgio Vasari (1511-1574) presso la corte

⁽³²⁾ FEDERICO TOGNONI, *Ritratto di profilo di Leonardo*, in ROBERTO PAOLO CIARDI, CARLO SISI, *L'immagine di Leonardo. Testimonianze figurative dal XVI al XIX secolo*, catalogo della mostra, Vinci, 1997, Firenze, Giunti, 1997, cat. 1.6, pp. 78-79.

⁽³³⁾ GIOVANNA LAZZI, *Leonardo genio e cartografo. La rappresentazione del territorio tra scienza e arte*, catalogo della mostra a cura di Andrea Cantile, Arezzo, 2003, Firenze, Istituto Geografico Militare, cat. IV.1, p. 342.

⁽³⁴⁾ C. PEDRETTI, *Commentary...*, pp. 22-25 e CLAIRE FARAGO, *Leonardo da Vinci's 'Treatise on Painting' in its Cultural Context*, conferenza del 20/05/2005, Londra, Courtauld Institute (Leonardo da Vinci Society Annual Lecture); testo gentilmente comunicato dall'autrice, che insiste sull'ipotesi di un lavoro d'équipe da parte degli umanisti fiorentini Concini, Giacomini, Gaddi e Danti.

⁽³⁵⁾ Per citare solo qualche esempio, ricordiamo che quando Bartolomeo Concini, «uno de' primi» secondo Cellini, viene inviato in missione a Roma presso Pio V (che fu papa tra il 1566 e il 1572), ottiene un nuovo successo poiché torna a Firenze col titolo di granduca per il suo protettore (nel 1569), dopo aver in precedenza ottenuto la porpora cardinalizia per i figli di questi, Giovanni (nel 1560) e Ferdinando de' Medici (nel 1563). Cf. PAOLO MALANIMA, *Concini, Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1982, vol. 27, pp. 722-725.

granducale⁽³⁶⁾. Vasari testimonia della stretta relazione con il Concini immortalandolo nella decorazione pittorica della sala dei Cinquecento a Palazzo Vecchio⁽³⁷⁾, tra le personalità più influenti della cerchia del duca. I legami di familiarità tra G. Vasari e B. Concini sono inoltre evidenziati dal fatto che quest'ultimo fosse a conoscenza della preziosa raccolta grafica dell'artista, il *Libro dei disegni*, che lo storico delle *Vite* raccolse con cura come per illustrare le biografie di artisti toscani con alcuni esempi della loro produzione. Quando Pietro Vasari, fratello del pittore, annuncia la morte di quest'ultimo a corte, nel 1574, i suoi eredi ricevono l'onore delle condoglianza ufficiali e B. Concini suggerisce loro di offrire in quest'occasione al granduca uno dei volumi *in folio* dell'imponente collezione dell'artista-biografo, per garantirsi i favori del granduca in memoria dello zio⁽³⁸⁾. In tal modo B. Concini riesce a procurare alle collezioni ducali una parte dell'importante raccolta di disegni raccolti dal Vasari, collezionista d'eccezione. Sembra plausibile che Carlo Concini abbia pensato di approfittare dell'influenza del fratello nel mecenatismo granducale, nonché del favore di cui Vasari godeva a quel tempo, per presentare a Cosimo I un'opera d'impronta vasariana (*f6*), nella speranza che venisse pubblicata. Tale ipotesi aiuta a precisare, seppure in maniera provvisoria, i limiti cronologici della preparazione del manoscritto Concini. Questo sarebbe dunque stato preparato dopo il 1568, anno della secon-

⁽³⁶⁾ Cf. PEDRETTI C., *Commentary...*, p. 22.

⁽³⁷⁾ Il programma iconografico che adorna il soffitto è fornito da Vincenzio Borghini e Giorgio Vasari e realizzato tra il 1563 e il 1565, in quarantadue tavole, dallo stesso Vasari, con l'aiuto di numerosi artisti fiorentini. Sull'iconografia, si veda in particolare G. VASARI, *Ragionamento unico sul salone dei Cinquecento* [1588], in UMBERTO BALDINI, *Giorgio Vasari pittore*, Firenze, Il Fiorino, 1994, pp. 197220; P. BAROCCHI, *Vasari pittore*, Firenze, Olschki, 1964 [1956], pp. 5361.

⁽³⁸⁾ LUCIANO BERTI, *Il Principe dello Studiolo. Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Pistoia, Maschietto, 2002 [1957], pp. 126-127.

da edizione delle *Vite* di Vasari a cui s'ispira il ritratto di Leonardo sul frontespizio del codice, ed entro il 1578, data della morte di Bartolomeo Concini, ovvero qualche anno prima, nel 1576, quando l'autorità di quest'ultimo comincia a diminuire⁽³⁹⁾, durante il governo di Francesco I de' Medici.

Nella stessa cerchia politica s'incontra inoltre la figura di un altro intellettuale interessato al trattato di Leonardo da Vinci. Si tratta dell'uomo di lettere Niccolò Gaddi (1537-1591), nipote del cardinale omonimo, che fu al servizio di Cosimo I e, in seguito, di Francesco I de' Medici. Niccolò Gaddi possiede una ricca biblioteca⁽⁴⁰⁾ ed eredita un gusto notevole per le belle arti dalla famiglia, che annovera tra i suoi membri i celebri pittori giotteschi Gaddo e Taddeo Gaddi⁽⁴¹⁾. Collezionista d'arte e mecenate di primo rango, è nominato «luogotenente» dell'Accademia del Disegno per due anni di seguito, nel 1579-1580⁽⁴²⁾. Svolge l'incarico con una certa apertura, come dimostra dando il proprio sostegno a Federico Zuccari, pittore di Urbino, incaricato di realizzare gli affreschi della cupola del duomo di Firenze, quando la maggior parte degli artisti accademici si schiera contro questo 'straniero'. Seguendo l'esempio di Vincenzio Borghini, arbitro della vita artistica di Firenze⁽⁴³⁾, Gaddi si avvicina alla corte

⁽³⁹⁾ Si veda PAOLO MALANIMA, *Concini, Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Rome, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1982, p. 724.

⁽⁴⁰⁾ Secondo la descrizione di Giambattista Doni (1594-1647) in Teresa LODI, « *Il Catalogus Scriptorum Florentinum* di Gianbattista Doni », *La Bibliofilia*, LXIII, 1961, II, p. 126-150.

⁽⁴¹⁾ Si veda lo studio di CHRISTIAN BEC, *La biblioteca di un alto borghese fiorentino : Francesco Gaddi* (1496), *Cultura e società a Firenze nell'età della Rinascenza*, Rome, Salerno, 1981, pp. 197-207.

⁽⁴²⁾ CRISTINA ACIDINI LUCHINAT, *Niccolò Gaddi collezionista e dilettante del Cinquecento*, "Paragone", 359-361, 1980, pp. 141-175.

⁽⁴³⁾ Z. WAZBINSKI, *Artisti e pubblico nella Firenze del Cinquecento*, "Paragone", 327, 1977, pp. 3-24.

medicea al punto di diventare il favorito⁽⁴⁴⁾ di Francesco I e non è un caso se, alla morte di Borghini (1580), viene considerato come il suo successore naturale. Con il ruolo di negoziatore per le acquisizioni di opere d'arte per il granduca⁽⁴⁵⁾, Gaddi sembra quasi competere col suo signore nella passione per costruire studioli⁽⁴⁶⁾ e collezionare oggetti d'arte e opere grafiche⁽⁴⁷⁾. Come ringraziamento per tali servizi, Gaddi ottiene dal granduca⁽⁴⁸⁾ di poter acquisire una parte importante del *Libro dei disegni* vasariano, di cui un volume è offerto in omaggio a Francesco I dagli eredi dello storico delle *Vite*, come già ricordato.

Il mecenatismo artistico di Gaddi si esprime in ambito architettonico, nelle committenze della villa di Camerata e dell'elegante cappella funeraria di famiglia⁽⁴⁹⁾ nella chiesa di Santa

⁽⁴⁴⁾ C. ACIDINI LUCHINAT, *Niccolò Gaddi collezionista e dilettante del Cinquecento...*, pp. 174-175.

⁽⁴⁵⁾ Cf. le lettere di Gaddi in GIOVANNI GAETANO BOTTARI, STEFANO TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architettura...*, vol. III, p. 273, CXX; p. 270, CXIV e CXV, p. 262, CVI. Gaddi tenta, in particolare, di procurare al granduca dei disegni da Venezia, ma l'impresa è complicata dal fatto che i pittori veneziani danno maggior rilievo alla pittura che al disegno preparatorio (*ibidem*, p. 273, CXX).

⁽⁴⁶⁾ JACOPO GADDI, *Trattato... storico della Famiglia de' Gaddi. Dedicato all'Eminentissimo Signor Cardinale Monti*, Padova, Frambotto, 1642, p. 45 e R. BORGHINI, *Il Riposo...*, p. 635.

⁽⁴⁷⁾ L'imponente collezione grafica di Gaddi è composta da millecinquecento disegni di architettura, antica e moderna, e comprendente piante di chiese, palazzi, ville e fortezze, dettagli decorativi come capitelli e portali, oltre che progetti di macchine ingegneristiche e strumenti meccanici. Vd. CAROLYN VALONE, *A Note on the Collection of Niccolò Gaddi*, "Critica d'Arte", 151, 1977, pp. 205-207.

⁽⁴⁸⁾ Secondo l'ipotesi emessa da LUCIANO BERTI, *Il Principe dello Studiolo...*, p. 130 sulla base di documenti forniti da OTTO KURZ, *Giorgio Vasari's Libro dei disegni*, "Old Masters Drawings", 45, 1937, pp. 4-5.

⁽⁴⁹⁾ Incarica di questo progetto (realizzato nel biennio 1575-76) il brillante architetto Giovanni Antonio Dosio (1533-1609) il quale, di ritorno da Roma, fornisce con questa cappella uno dei primi esempi di classicismo antiquario. Su Dosio, si veda anche R. BORGHINI, *Il Riposo...*, pp. 601-604.

Maria Novella, che è descritta dai letterati dell'epoca, quali il Lasca e Giuliano de' Ricci⁽⁵⁰⁾, come un gioiello incrostato di pietre preziose. Nella sua dimora fiorentina, nel quartiere di san Lorenzo, fa inoltre realizzare due gallerie 'alla francese', ove espone gli oggetti di valore della sua collezione⁽⁵¹⁾ in un ampio salone ornato di pitture e sculture ; al piano superiore, alcuni restauratori⁽⁵²⁾ copiano questi oggetti in modo che il cavalier Gaddi possa offrirli agli amici e forse anche venderli, secondo l'esempio dei più celebri collezionisti⁽⁵³⁾. Tra diverse 'rarità' quali gioielli e medaglie, la collezione Gaddi annovera anche

⁽⁵⁰⁾ ANTON FRANCESCO GRAZZINI, *Le rime burlesche*, a cura di Carlo Verzone, Firenze, Sansoni, 1882, p. 449; GIULIANO DE RICCI, *Il priorista*, Florence, 1595.

⁽⁵¹⁾ SCIPIONE AMMIRATO, *Opuscoli*, Firenze, Massi e Landi, 1637-1642, pp. 506-507 in una lettera cardinale Ferdinando de' Medici parla del 'casino' di proprietà Gaddi: « venti braccia discosto dalla sua abitazione, ha un'altra casa con orto [...] Nell'una della faccie di detto orto è una Galleria lunga parecchie braccia, da ciascun lato della quale sono sopra i loro piedistalli poste nobilissime statue di marmo, e sopra le statue collocati quadri di pittura di buoni maestri con tanto ordine e in tanto numero che veramente dico a V.S. esser cosa molto meravigliosa, e molto degna di lode, non solo in un Cavaliere privato, ma in qualsivoglia Principe [...] questa [Galleria] è una sala con due camere e due studioli, con altri studioletti piccioli, e con alcune soffitte piene di *tanti ornamenti, di marmi, di getti, di bronzi, di dipinture, con tanti riposti di cose rarissime, d'Arme, di misure, di pesi, e d'altre particolarità*, che certo lo dico, come sono cose di grandissimo diletto à vederle, così sono di grandissima meraviglia che huomo privato, benché ricchissimo, che è ancor molto giovane l'abbia potuto accozzare & mettere insieme, ma se à questo volessi anco aggiungere i botteghini che tiene nella parte superiore della Casa di *diversi Artefici*, ma soprattutto di segatori, & di pulitori di pietre nobilissime, e di gioie, Io non so se forse incominciassi à tor fede alle cose che ho detto, ma un altro di forse sarà questa mia materia particolare, poiché fra le altre cose, onde per la cognizione delle cose antiche si può imparare » (corsivo nostro).

⁽⁵²⁾ Cf. Z. WAZBINSKI, *L'Accademia medicea del disegno...*, p. 348.

⁽⁵³⁾ JACOPO GADDI, *Trattato... istorico della Famiglia de' Gaddi...*, p. 45 : « Faceva competenza al Gran Duca Francesco nel far studioli [...] e nel tenere le maestranze continue, e huomini eccellenti in casa per lavorare nella Galleria».

numerosi manoscritti⁽⁵⁴⁾, relativi alla teoria artistica, come ad esempio quello di Dürer sulle fortificazioni, nella traduzione di Antonio da Sangallo il Vecchio⁽⁵⁵⁾. Lo scritto di Leonardo da Vinci (*fm1*) è invece inserito in una miscellanea, come indica il titolo del codice : *La prima opera in questo codice è la Regola seconda della Prospettiva del Vignola, e dipoi ne segue il Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci*.

Le due regole di prospettiva pratica di Vignola, scritte entro il 1559, sono pubblicate solo nel 1583 dal già citato Ignazio Danti, con un commento più imponente del testo stesso⁽⁵⁶⁾. Danti, cosmografo granducale alla corte di Cosimo I, sarebbe venuto a conoscenza del testo di Vignola proprio grazie al manoscritto che Gaddi gli presta nel 1571 circa⁽⁵⁷⁾, in vista della preparazione delle sue lezioni di matematica e prospettiva all'Accademia del disegno. Desideroso di pubblicare questo scritto, I. Danti entra in relazione col figlio di Jacopo Barozzi da Vignola, dopo la morte di questi (1573). Giacinto gli offre un manoscritto più corretto⁽⁵⁸⁾ rispetto al testo di Gaddi, insieme

⁽⁵⁴⁾ FRANCESCO INGHIRAMI, *Storia della Toscana, compilata ed in sette epoche distribuita*, Fiesole, Poligrafia Fiesolana, 1841-1844, vol. 13, pp. 107, 108 : « Niccolò Gaddi cavaliere di S. Iacopo, fu uomo di lettere, ed amante dell'antichità, il quale avendo ragguardevoli facoltà, potè mettere insieme molte medaglie, tronchi di statue, gioie rare, *libri scritti a penna*, ed altre simili rarità, ch'egli raccolse in una sua galleria, e perciò fu detto il conservatore di ogni più preziosa antichità [...] accrebbe la patria di splendide e magnifiche fabbriche, delle quali ebbe il primo posto la sua villa di Camerata e la ricca ed elegante cappella di santa Maria Novella [...] » (corsivo nostro).

⁽⁵⁵⁾ C. ACIDINI LUCHINAT, *Niccolò Gaddi collezionista e dilettante del Cinquecento...*, p. 142, n. 4 e GIOVANNI MARIA FARA, *Albrecht Dürer teorico dell'architettura. Una storia italiana*, Florence, Olschki, 1999, pp. 65-66.

⁽⁵⁶⁾ Cf. PIETRO ROCCASECCA, *Le due Regole della prospettiva pratica, Jacopo Barozzi da Vignola*, catalogo della mostra, Vignola, 2002, Milano, Electa, 2002, pp. 91-99.

⁽⁵⁷⁾ Z. WAZBINSKI, *L'Accademia medicea del disegno...*, p. 284 e n. 89.

⁽⁵⁸⁾ Lo afferma lo stesso Danti nella « Prefazione », *Le due Regole della Prospettiva pratica di M. Iacomo BAROZZI DA VIGNOLA, con i comentarij del*

alle matrici che ha preparato per incidere le tavole illustrative⁽⁵⁹⁾. È tuttavia il manoscritto di Gaddi⁽⁶⁰⁾, che contiene anche il trattato di pittura di Leonardo da Vinci, a stimolare Danti alla pubblicazione del testo di Vignola; se ne potrebbe concludere che I. Danti e N. Gaddi intessero collaborare per pubblicare i due testi. Danti tuttavia cade in disgrazia presso il granduca Francesco I e lascia quindi Firenze, ne consegue l'abbandono del progetto editoriale delle due opere⁽⁶¹⁾. Ciò nonostante, nella pubblicazione del 1583 (realizzata a Roma), Danti cita Leonardo tra i principali autori di geometria e prospettiva⁽⁶²⁾, considerando probabilmente il *Trattato* vinciano come un completamento al testo di Vignola.

Questo riferimento allo scritto leonardesco conservato a Firenze sembra suscitare la curiosità del letterato padovano Gian Vincenzo Pinelli che chiede all'amico fiorentino Lorenzo Giacomini di controllare il contenuto del testo di cui Danti gli ha fornito soltanto l'*incipit* e l'*explicit*. Più precisamente, si appren-

R.P.M. Egnatio DANTI dell'ordine de' Predicatori. *Matematico dello Studio di Bologna*, Roma, Stamperia Camerale, 1611, [c. 6] « [...] il presente testo, ch'a me da Iacinto suo figlio fù dato di poi che l'auttore l'hebbe l'ultima volta revisto, et riordinato, poco prima ch'egli passasse di questa vita; così doviamo credere, che questo testo, che al presente mando in luce, fia il più compito e il più perfetto di tutti [...] ».

⁽⁵⁹⁾ P. ROCCASECCA, *Per una storia del testo de Le due Regole della prospettiva pratica, Jacopo Barozzi da Vignola...*, pp. 367-368.

⁽⁶⁰⁾ A proposito dell'interesse per le arti d'Ignazio Danti, si rimanda alla nota di R. BORGHINI, *Il Riposo...*, p. 566: « [...] queste [due teste di Bartolomeo Passerotti] si trovan'hoggi in mano di Frate Ignatio Danti, matematico di S. Santità, il quale le ha accomodate in un libro di disegno, ch'egli fa di mano di tutti i vale[n]tuomini dell'arte. »

⁽⁶¹⁾ FARAGO C., *Leonardo da Vinci's 'Treatise on Painting' in its Cultural Context...*, intervento orale.

⁽⁶²⁾ DANTI I., « Prefazione », *Le due Regole della Prospettiva pratica...*, [c. 6]. Danti cita Da Vinci tra gli autori che hanno studiato la prospettiva e di cui si è servito nel suo commento, quali Piero della Francesca, Leon Battista Alberto, Alberto Duro [Dürer], Giovacchino Fortio, Viator, ecc.

de dalla lettera che Pinelli invia a Giacomini nell'agosto 1585 che il padovano sapeva dell'esistenza di una copia del *Libro di pittura* di proprietà di C. Concini, poiché chiedeva a Giacomini di fare alcune verifiche su quel testo. La corrispondenza tra Giacomini e Pinelli, parzialmente pubblicata da Carlo Pedretti⁽⁶³⁾, aiuta a ricostruire le relazioni tra umanisti che condividono una viva curiosità nei confronti del testo di Leonardo. Questa corrispondenza fornisce inoltre delle informazioni preziose a proposito della datazione di queste prime copie del testo. Giacomini informa Pinelli di possedere anch'egli un apografo (*f2*) del *Libro di pittura*, su cui potrà comodamente verificare i contenuti che interessano all'amico. Grazie alla lettera di ringraziamento di Pinelli, datata 13 dicembre 1585, e alla successiva, del 18 luglio 1586, è possibile dedurre gli accordi intercorsi. Il padovano rende a Giacomini il manoscritto leonardesco di proprietà del cavaliere Gaddi, che gliel'ha gentilmente prestato grazie alla mediazione di Giacomini. Apprendiamo così che anche Pinelli fa copiare il testimone *m1* di sua proprietà dal codice di Gaddi (*fm2*)⁽⁶⁴⁾.

In questa cerchia di eruditi, spicca in particolar modo la personalità di Lorenzo Giacomini, membro dell'Accademia Fiorentina e dell'Accademia degli Alterati⁽⁶⁵⁾. Egli manifesta la

⁽⁶³⁾ C. PEDRETTI, *Commentary...*, p. 29-31. Lo studioso ha pubblicato soltanto le lettere inviate da Pinelli a Giacomini conservate nel codice *Riccardiano 2438 bis*, poiché nessuna lettera di provenienza fiorentina (da Giacomini, Gaddi, Concini o Danti) è reperibile nel fondo Pinelli della biblioteca Ambrosiana. Questa parte della corrispondenza è andata forse perduta poco tempo dopo la morte di Pinelli, durante il trasferimento della sua biblioteca a Napoli (si veda al riguardo di ANNA MARIA RAUGEI, *Une correspondance entre deux humanistes: Gian Vincenzo Pinelli et Claude Dupuy*, Firenze, Olschki, 2001).

⁽⁶⁴⁾ A differenza di quanto deduce Pedretti, *ibidem*, p. 31.

⁽⁶⁵⁾ L'Accademia degli Alterati è un'assemblea ristretta e dal clima conviviale di nobili letterati, a cui partecipano anche don Giovanni de' Medici e Eleonora da Toledo, detta l'Ardente. Si veda MICHEL PLAISANCE, *Le Accademie*

propria adesione al programma di queste assemblee nel discorso inaugurale che pronuncia alla Fiorentina, quando è eletto Console, nel 1583, come riconoscimento del suo talento letterario⁽⁶⁶⁾ e del suo investimento personale nella diffusione del sapere⁽⁶⁷⁾. Durante la sua carriera di accademico, redige alcuni trattati di estetica letteraria⁽⁶⁸⁾, pronuncia orazioni solenni all'Accademia Fiorentina, viaggia molto e intrattiene relazioni con uomini illustri quali il senese Scipione Bargagli, detto lo 'Schietto' (15401612), presso l'Accademia degli Intronati di cui è membro, e il Tasso. Sfruttando questa rete di relazioni, Giacomini s'impegna nella diffusione delle novità letterarie provenienti dalla Toscana e un esempio della sua dedizione si verifica subito dopo la sua elezione a Console dell'Accademia Fiorentina, quando sceglie come suo segretario Giorgio Bartoli, autore di una grammatica della lingua toscana intitolata *Elementi*. Bartoli non ha il tempo di esercitare le sue funzioni

fiorentine negli Anni Ottanta del Cinquecento, in *L'Accademia e il suo Principe...*, pp. 364, 396.

⁽⁶⁶⁾ GIULIO NEGRI, *Istoria degli Scrittori Fiorentini...*, Ferrara, Pomatelli, 1722, pp. 367-368; FRANCESCO ZAMBRINI, *Cenni biografici intorno ai letterati illustri italiani, o Brevi memorie di quelli che co' loro scritti illustrarono l'italico idioma*, Faenza, Montanari e Marabini, 1886, I, p. 103: « [...] nell'Accademia Fiorentina, ed in quella degli Alterati [...] recitò diverse gravi ed erudite Orazioni e Lezioni riputate delle meglio che si ritrovino nella nostra volgare favella. Ci lasciò pure i *Ragionamenti della nobiltà delle lettere e delle armi*, il volgarizzamento tuttora inedito della *Locuzione di Demetrio Falareo*, e la *Esortazione alla vita cristiana e Confermazione della Fede*. Secondo il Colombo, gli Scrittori di Teologia ascetica troveranno di che giovare di questa operetta scritta come le altre del Giacomini con polizia di stile [...] ».

⁽⁶⁷⁾ Giacomini considera in effetti che la trasmissione intellettuale valorizzi contemporaneamente i cittadini e il Principe. Si veda, al riguardo, il discorso inaugurale di L. Giacomini all'Accademia Fiorentina (1583) in M. PLAISANCE, *Le Accademie fiorentine negli Anni Ottanta del Cinquecento...*, p. 336.

⁽⁶⁸⁾ LORENZO GIACOMINI TEBALDUCCI MALESPINI, « Purgazione della tragedia » [1586]; « Del furor poetico » [1587], *Orationi e discorsi*, Florence, Sermertelli, 1597.

perché muore l'anno della sua nomina, nel 1583; Giacomini incita allora il fratello di questi, Cosimo Bartoli, a pubblicare l'opera del defunto e la diffonde in seguito inviandola ad amici letterati, tra cui G.V.Pinelli⁽⁶⁹⁾. In maniera analoga, Giacomini trasmette a Pinelli il manoscritto sulla pittura di Gaddi, di cui conserva la copia che gli appartiene e che è stata trascritta prima del 1585, come suggerisce la corrispondenza coll'amico padovano.

Seguendo l'esempio di Gaddi, Giacomini completa il suo manoscritto aggiungendo al testo vinciano un estratto di Jacopo Vignola sull'architettura, in questo caso. I quattordici fogli lasciati vuoti alla fine del codice, dopo la *Seconda regola di architettura di Vignola*, indicano che Giacomini aveva l'intenzione di completare la compilazione di questa raccolta teorica sulle arti con un altro testo. Forse pensava di far trascrivere le regole della prospettiva pratica di Vignola, che aveva letto nel codice prestatogli da Gaddi e che sembra aver utilizzato come antigrafo per far copiare il suo testo leonardesco. Giacomini integra in seguito le lacune del codice Gaddi (= *fm2*) grazie alla versione appartenuta a Concini, più completa in quanto al testo.

Annota inoltre, sul margine dei fogli della sua copia personale, i passaggi che considera importanti e, ad esempio, a margine di un capitolo sulle componenti della pittura, appunta uno schema riassuntivo che doveva valergli da pro-memoria⁽⁷⁰⁾: «{linee / colori {proport[io]ne / mouimento {qualità / moto». Più interessanti sono le note relative all'espressione delle passioni, ad esempio, l'aggiunta del sostantivo «Dolore» sul margine del capitolo relativo alla descrizione di una battaglia⁽⁷¹⁾, degli

⁽⁶⁹⁾ GIORGIO BARTOLI, *Lettere a Lorenzo Giacomini*, par Anna Siekiera, Florence, Accademia della Crusca, 1997, p. 63 e n. 198.

⁽⁷⁰⁾ Cf. *codex f2*, f. 4v, cap. 47-49 con *Trattato.....*, cap. XLVII-XLIX, pp. 9-10.

⁽⁷¹⁾ *f2*, f. 7v, cap. 67.

aggettivi «Irato», «Disperato», «Piangente» e «cag[io]ni di pianto»⁽⁷²⁾ per segnalare i passaggi maggiormente descrittivi, che potevano servire come fonti iconografiche per i pittori. Con lo stesso fine didattico, Giacomini mette in evidenza alcuni passaggi tecnici relativi alla rappresentazione pittorica, come il chiaro-scuro, che segnala con la nota « modo di dare ombre »⁽⁷³⁾, oppure la descrizione di un corpo in ginocchio, rilevato con il termine « inginocchione »⁽⁷⁴⁾.

Un'altra raccolta contenente il testo di Leonardo appare a Firenze qualche decennio più tardi: si tratta di un testimone leonardesco (= *fl2*) studiato solo incidentalmente da Giuliano Tanturli⁽⁷⁵⁾ mentre recensiva gli apografi della *Vita di Brunelleschi* di Antonio Manetti. Questo codice contiene infatti un estratto della *Vita di Brunelleschi* di Manetti, relativo alla costruzione della cupola del Duomo di Firenze⁽⁷⁶⁾, insieme ad un apografo leonardesco : *Modo di dipignere prospettiuu ombre lontananze altezze bassezze da p[re]sso da discosto et altro di Lionardo da Vinci*.

Il nome del copista appare sul codice nella nota autografa: «d'Antonio d'Orazio d'Antonio da Sangallo» (c. 2). Il bibliofilo Antonio d'Orazio (1551-1636), parente del celebre architetto Antonio da Sangallo il giovane (1484-1586), fu un collezionista

⁽⁷²⁾ Cf. *fl2*, f. 32v, cap. 250-252 con *Trattato.....*, cap. CCLV- CCLVII, p. 58.

⁽⁷³⁾ Cf. *fl2*, f. 36v, cap. 279 con *Trattato.....*, cap. CCLXXXIV, p. 64.

⁽⁷⁴⁾ Cf. *fl2*, f. 30v, cap. 232 con *Trattato.....*, cap. CCXXXVII, p. 54, 55.

⁽⁷⁵⁾ Dopo la segnalazione di OSCAR KRISTELLER (*Iter italicum*, Londra, The Warburg Institute, Leiden, Brill, 1963-1992, II, p. 506 e V, p. 565), Tanturli ha studiato il codice (GIULIANO TANTURLI *Un nuovo manoscritto della Vita del Brunelleschi*, "Studi di filologia italiana. Bollettino annuale dell'Accademia della Crusca", LI, 1963, p. 133-139).

⁽⁷⁶⁾ Il codice *fl2* contiene (f. 185-f. 225) il testo : *Modo che tenne Filippo de S[er] Brunellesco nel fare il modello della cupola et ordine che tenne nella fabbrica et tutte le Misure molto distintame[n]te*.

di manoscritti, di cui era spesso anche il copista⁽⁷⁷⁾. Nel trascrivere lo scritto vinciano, si limita al testo e trascura di copiare le illustrazioni, con la sola eccezione del diagramma schematico del capitolo 50. L'attenzione esclusiva al testo, non gli impedisce tuttavia di mal interpretarne il senso e di introdurre numerosi errori e varianti atipiche, come si vedrà in dettaglio.

Numerose informazioni sulle letture di Antonio d'Orazio d'Antonio da Sangallo emergono dal catalogo della sua biblioteca (1613)⁽⁷⁸⁾, in cui prevalgono documenti di valore storico (come arringhe, resoconti di ambasciate e conclavi, storia di città e stati d'Italia, vita di uomini illustri, lettere e avvisi)⁽⁷⁹⁾. La scelta stessa di raccogliere gli scritti di due artisti contemporanei, Da Vinci e Brunelleschi, sembra rispondere al desiderio di riunire documenti di una stessa epoca storica, il primo rinascimento fiorentino, più che ad una vera curiosità per la teoria artistica.

Dopo essersi conquistato il favore di Ferdinando I al momento della sua elezione a granduca (nel 1574), grazie al dono di una raccolta di disegni dello zio architetto, il Da Sangallo ottiene nel 1605 l'incarico di archivista al servizio delle «Suppliche», e l'anno successivo gli viene concesso il diritto di prelazione sull'acquisto di manoscritti, ovvero la priorità nell'acquisto di manoscritti che giudica interessanti. Questo privilegio

⁽⁷⁷⁾ MICHELE BARBI, *Per una nuova edizione delle novelle del Sacchetti*, in *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1938, pp. 87-124, in particolare pp. 90-91: «Antonio da Sangallo [...] infaticato e farraginoso raccoglitore e trascrittore di memorie patrie».

⁽⁷⁸⁾ Firenze, biblioteca Riccardiana, *Manoscritto 2244*, catalogo autografo di 424 opere a stampa e 140 manoscritti (c. 1-57v), per lo più *memorie* storiche e opere letterarie in volgare (Dante, Petrarca, Boccaccio, Lasca, Gherardo da Cremona, ecc.) e in latino (Savonarola, Sallustio, Cicerone, Livio, commedie di Plauto e Terenzio in latino e in volgare).

⁽⁷⁹⁾ Il nucleo centrale di questa collezione è conservato alla BNCF, Fondo Rinuccini, e contiene opere firmate da BENEDETTO VARCHI, *Istoria fiorentina* (BNCF, *Misc. II, 55, 215*), FRANCESCO GUICCIARDINI, *Istorie*, libro III; *Lettera di Scipione Ammirato a Virginio Orsini* (*Misc. II.II. 216*), ecc.

unico garantisce la salvaguardia di manoscritti importanti, tra cui quello di Leonardo da Vinci. È inoltre possibile indovinare le strette relazioni che legano Da Sangallo alla corte di Ferdinando I e alla sua cerchia di eruditi, grazie al fatto che è autorizzato a protestare direttamente con il granduca qualora il suo diritto di prelazione non venga rispettato. Il principato di Cosimo II (1590-1621), con la prigionia dell'archivista, segna invece la fine della sua carriera.

Analisi dei quattro codici fiorentini: questioni filologiche.

Dopo aver commentato la provenienza delle quattro copie conservate a Firenze, andremo ora a verificare le informazioni raccolte grazie all'analisi specifica di questi codici. In uno dei principali studi sulla tradizione del *Libro* leonardesco, Carlo Pedretti ha classificato i testimoni procedendo ad un'analisi basata su un ridotto campionario di varianti critiche. Questo lavoro gli ha permesso di tracciare una genealogia ipotetica dei manoscritti che precedono la pubblicazione del 1651⁽⁸⁰⁾, individuando due ramificazioni principali, caratterizzate l'una dalla correttezza del testo («type ii»), l'altra dalla precisione nell'illustrazione («type A»). Tale ripartizione in due grandi famiglie di manoscritti appare oggi artificiale e superata, data l'impossibilità di distinguere sempre in maniera netta tra l'una e l'altra caratteristica, all'interno di uno stesso manoscritto. Fino ad oggi, la tendenza dei ricercatori è stata quella di mettere a confronto i codici sulla base di alcuni *loci critici* (i cosiddetti 'tests' di C. Pedretti). Tale indagine comparativa si fonda dunque su alcuni *exempla* prestabiliti, e riduce inevitabilmente la complessità e la ricchezza dell'analisi che ciascun manoscritto può contribuire a formare. Lo studio dei 'tests' andrebbe ormai sostituito con

⁽⁸⁰⁾ Cf. PEDRETTI C., *Commentary...*, p. 28.

un'analisi filologica approfondita dei cinquanta testimoni esistenti del *Libro di pittura*, qualora si voglia ritracciare l'esatta discendenza tra un manoscritto e l'altro. Solo lo studio integrale del testo di ciascun codice può permettere di stabilire le contaminazioni eventuali tra le diverse ramificazioni nella tradizione manoscritta del *Libro di pittura*, che copre un secolo intero della storia culturale d'Italia. Cionostante la mappa dei codici stabilita da C. Pedretti resta uno strumento indispensabile per orientarsi in questo tipo di ricerca.

Un primo discrimine per orientarsi nella classificazione dei testimoni del *Libro* è il titolo dell'opera, che i copisti modificano da una copia all'altra nel tentativo di rendere esplicito lo scopo del loro lavoro di trascrizione⁽⁸¹⁾, il carattere normativo⁽⁸²⁾ del metodo proposto dall'autore oppure l'aspetto disorganico e frammentario dell'opera⁽⁸³⁾. Fin dal titolo, i quattro codici di Firenze qui analizzati dimostrano la loro vicinanza cronologica all'archetipo della tradizione del testo ridotto poiché riportano l'indicazione «Parte seconda»⁽⁸⁴⁾, che non è presente nelle copie successive del *Libro di pittura*. Questa caratteristica di tipo 'conservativo'⁽⁸⁵⁾, comune ai codici in esame, testimonia ancora della

⁽⁸¹⁾ Il titolo del testo di Leonardo si trasforma infatti da *Libro* (= *p1*), titolo ancora vicino all'originale melziano, a *Opinione* (codici *ce*, *m3*, *mv1*, *rc1*, *vb*)

⁽⁸²⁾ Come indicherebbe varianti quali *Regole* (codici *n*, *rl*, *vm2*) e *Precetti* (apografi *f4*, *fm1*, *fm2*). Alcune copie più tarde, e ormai prossime alla pubblicazione, adottano la forma *Trattato...* (*fn2*, *fn3*, *fp1*, *m2*).

⁽⁸³⁾ Con titoli quali *Aforismi*, *Scritti*, *Discorsi*, *Avvertimento*. Rispettivamente nei codici *rc2*, *vo*; *ba*, *vn1*; *ll*, *m1*; *me*.

⁽⁸⁴⁾ L'indicazione «Parte seconda» nel titolo sopravvive in un gruppo piuttosto ristretto di copie, i codici *Ottob. 2984* (= *vo*, biblioteca Apostolica Vaticana) e *D 467* (= *m1*, Milano, biblioteca Ambrosiana) come nei manoscritti di Giacomini (= *f2*, Firenze, biblioteca Riccardiana, *Ricc. 2136*), Concini (= *f6*, *Ricc. 3208*), Gaddi (= *fm1*, Firenze, biblioteca nazionale centrale, *Magliab. XVII.18*), Antonio d'Orazio d'Antonio da Sangallo (= *Acquisto-Doni 457*, Firenze, biblioteca Mediceo-Laurenziana) qui rpesi in esame.

⁽⁸⁵⁾ Si veda anche G. TANTURLI, *Un nuovo manoscritto della Vita del Brunelleschi...*, p. 135.

soppressione volontaria della prima parte della compilazione di Melzi (il «Paragone delle arti») da parte del primo copista che ridusse il testo.

Nell'impossibilità di stabilire quale fosse il più antico tra i codici in esame, la trascrizione integrale di uno di essi ci è valsa come 'versione di servizio', cioè come testo su cui studiare gli altri apografi, isolandone le varianti testuali e sottolineando le specificità di ciascun codice. La trasmissione manoscritta del *Libro di pittura* solleva in effetti problematiche differenti rispetto alla consueta edizione critica di un testo: nel nostro caso, sono noti infatti sia il risultato della tradizione testuale, che consiste nel *Trattato della pittura* pubblicato nel 1651, che la sua fonte 'ideale', ovvero il *Codice Urbinate latino 1270*. La fase 'iniziale' e 'finale' del testo valgono dunque come parametri per individuare le specificità linguistiche di questi apografi, come si vede, in allegato, nella 'Tavola di confronto dei primi apografi fiorentini', contenente i risultati essenziali dell'analisi da noi condotta. Vi abbiamo segnalato le sole varianti critiche, ovvero le lezioni che modificano il senso dei passaggi in questione: valgano come indicatori del livello di comprensione dei copisti ed esempi del fraintendimento del pensiero dell'autore. Sono indicati, a modo d'esempio, casi significativi di omissione parziale del testo (lacune), casi d'inversione dell'ordine della frase o d'interi capitoli. Il confronto tra i *loci critici* così rilevati, ovvero le varianti responsabili della deformazione del senso originale del testo leonardiano, permette due tipi di considerazioni utili per ricostruire la genealogia dei codici del *Libro di pittura*. Da un lato osserveremo il caso di 'errori separativi'⁽⁸⁶⁾, che non hanno cioè un'origine comune né legami con altri testimoni, dall'altro il caso inverso di 'errori guida', utili a ricondurre due apografi ad uno stesso 'sub-archetipo', ovvero a una copia della prima versione ridotta,

⁽⁸⁶⁾ PAUL MAAS, *La critica del testo*, con nota introduttiva di Luciano Canfora, Firenze, Le Monnier, 1972, p. 53.

detta 'archetipo', che si colloca all'origine di una famiglia di manoscritti. Anche a questo stadio provvisorio della ricerca, le osservazioni sulle varianti comuni e sugli 'errori separativi' di questi quattro codici permettono di congetturare le relazioni di dipendenza tra loro. L'analisi testuale dimostra che nessuno di questi esemplari è servito da 'antigrafo' unico per una delle altre copie, eppure il rilievo di alcune varianti comuni lascia supporre delle possibili relazioni di dipendenza tra una copia e l'altra. Tale 'contaminazione' asistemica sarebbe stata facilitata dalla familiarità e dallo scambio tra i proprietari di questi manoscritti, intenzionati per l'appunto a confrontare e migliorare le proprie versioni testuali. Benché siamo lontani dal poter tirare delle conclusioni definitive, possiamo fin d'ora confermare che le copie fiorentine presentano un testo globalmente corretto rispetto a V. Databili agli anni 1570/1580, come si vedrà nel prossimo §, questi quattro testimoni fiorentini lasciano in effetti supporre che i loro copisti abbiano lavorato a stretto contatto, nello spazio e nel tempo, rispetto all'archetipo della versione abbreviata del compilazione melziana.

È del tutto evidente che il nostro studio comparativo è soltanto parziale; esso vale come proposta metodologica applicabile a tutti gli apografi della tradizione manoscritta, per mettere a fuoco le specificità linguistiche di ciascuno ed arrivare alla rappresentazione dello *stemma codicum* nella sua interezza o, in ultima analisi, alla ricomposizione per ipotesi dell'archetipo perduto della 'versione abbreviata'. Ci sembra tuttavia altrettanto proficuo ricostruire con esattezza il contesto culturale in cui circolavano le prime 'versioni abbreviate' dell'opera, per definire la sfera d'incidenza dei precetti sulla pittura di Leonardo sul gusto artistico di un'epoca.

2.1. – Particolarità linguistiche delle quattro copie in esame (fl2, fm1, f2, f6).

Consideriamo per prima la copia conservata nella biblioteca Laurenziana di Firenze (manoscritto *Acquisti e Doni 457*, già indicato come *fl2*) e preparata da Antonio d’Orazio d’Antonio da Sangallo (1551-1636). In quanto alla punteggiatura, il copista mostra una timida adesione alle regole grammaticali più aggiornate⁽⁸⁷⁾: utilizza il punto e virgola in maniera sporadica e continua ad adoperare la virgola in maniera scorretta, davanti alla congiunzione *et*⁽⁸⁸⁾, oppure in sostituzione del punto finale. Di contro, il copista utilizza correttamente l’apostrofo, soprattutto nei casi di apocope o di cesura di una vocale a fine parola⁽⁸⁹⁾. Seguendo l’esempio degli *Asolani* di Bembo (1505) e dei grammatici contemporanei⁽⁹⁰⁾, Da Sangallo introduce inoltre l’accento grave sulla lettera *-o*, nelle parole tronche e, trascrivendo il codice *fl2* utilizza, a livello ortografico, la dittongazione sulle sillabe accentuate⁽⁹¹⁾, secondo l’uso toscano. Tra i fenomeni di

⁽⁸⁷⁾ Secondo la grammatica di LUDOVICO DOLCE, *Le osservazioni del Dolce, dal medesimo ricorrette et ampliate*, IV^e ed., Venezia, Giolito de Ferrari, 1566, pp. 169-172. Il punto e virgola era stato impiegato per la prima volta nella pubblicazione de *Le cose volgari di Messer Francesco Petrarca* presso Aldo Manuzio (1501) a cura di Pietro Bembo; su questo segni d’interpunzione si veda BRUNO MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, introduzione di Ghino Ghinassi, Florence, Bompiani, 1997 [1958], p. 347, 349-350.

⁽⁸⁸⁾ La congiunzione *e* è spesso sostituita dalla *è* accentuata, che indica la terza persona del verbo essere, come nel caso dei capitoli *fl2* 80, 82, 115, ecc.

⁽⁸⁹⁾ Pietro Bembo e Aldo Manuzio introducono l’apostrofo, per maggior chiarezza ortografica, nella prima pubblicazione del *Canzoniere* di PETRARCA, cf. B. MIGLIORINI, *Storia della lingua...*, p. 349.

⁽⁹⁰⁾ Cf. DOLCE L., *Le osservazioni del Dolce...*, pp. 154, 155.

⁽⁹¹⁾ Si vedano ad esempio i seguenti casi, nell’apografo *fl2*: «scuopri» (cap. 13); «scuoprino» (cap. 53, 63); «Figliuolo» (cap. 23); «puoi, fuora» (cap. 26); «tuoi, vuoi, buona» (cap. 30); «cuoprono» (cap. 34); «mostruosa» (cap. 42, 49); «facciuola» (cap. 51); «fuoco» (cap. 61, 128, 150, 155); «fuor, trovanoo» (cap. 62); «o’ vuoi dire» (cap. 89, 95, 96, 101, 115, 155); «duoi» (cap. 91, 101,

vocalismo, sono frequenti, in questa trascrizione, i casi di prostesi, del tipo «istorie»⁽⁹²⁾, che Antonio d'Orazio trascrive solo una volta nella forma opposta, con aferesi, nel verbo «storiare» (capitolo 35). Nell'impiego di consonanti sono presenti numerose oscillazioni⁽⁹³⁾: dal caso di raddoppiamento fonosintattico proprio della lingua parlata⁽⁹⁴⁾, a fenomeni di assimilazione, come «simulacchi» per «simulacri»⁽⁹⁵⁾. Seguendo l'influenza della grafia latina⁽⁹⁶⁾, il copista mantiene l'-*b* detta etimologica⁽⁹⁷⁾, secondo l'uso della maggior parte degli scrittori ed eruditi prima che

151, 155); «si rimuove» (cap. 122); «perquote» (cap. 152); «suoi» (cap. 159, 163); ecc. Sul fenomeno di dittongazione, si vedano le osservazioni di B. MIGLIORINI, *Storia della lingua...*, pp. 350-353.

⁽⁹²⁾ Altre occorrenze della parola «istoria» si trovano ai capitoli 41, 51, 85, 92, 93 di *fl2*; al contrario, i casi di aferesi sono meno frequenti, si veda ad esempio «storia» ai cap. 12, 86, 89, 92 e «stremi» al cap. 87.

⁽⁹³⁾ La grafia oscilla tra l'impiego delle consonanti semplici o doppie talvolta anche nel corsp delle stesso brano; si vedano i casi di *fl2*: «imitatrici» (cap. 2) / «imitatore» (cap. 26); «assuefarsi» (cap. 11) / «asuefarsi»; «publicare», «publichi» (cap. 13); «del'altro» (cap. 23); «spolverizzandola» (cap. 30); «mezzi» (cap. 31); «mutti» (cap. 47); «immutabili» (cap. 52 bis); «ditti marini» (cap. 62); «inanzi» (cap. 63); «reflete» (cap. 80); «refletano» (cap. 105); «billico» (87); «Fuga» (al posto di «fugga», cap. 93); «Dimostrerrà» (cap. 105); «Vellatione» (cap. 107) / «vellassi» (cap. 114); ecc. Segnaliamo, in particolare, la trascrizione con doppia consonante dei termini d'origine latina: «attioni» (cap. 92) e «mixti» (cap. 93); «suttilità» (cap. 63); ecc.

⁽⁹⁴⁾ Tale fenomeno avviene, per esempio, ai capitoli 13 «Ricordo attè Pittore»; 16 «l'addietro», ecc. Si vedano sulla questione le osservazioni di B. MIGLIORINI, *Note sulla grafia italiana del Rinascimento, Saggi linguistici*, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. 217-220.

⁽⁹⁵⁾ *fl2*, cap. 62 e 140.

⁽⁹⁶⁾ La difficoltà nell'adattare parole d'origine latina è evidente, per esempio, nell'oscillazione tra «iudicij» (cap. 9), «iudicio» (cap. 13 e 14), «varij iudicij» (cap. 74) e «giudicio» (dei cap. 10, 40, 42, 49), «giuditio» (cap. 11), ecc.

⁽⁹⁷⁾ Si tratta di un fenomeno persistente fino alla pubblicazione parigina del 1651. Si veda nella copia *fl2*, cap. 13 e 155 «filosophi»; cap. 26 «honore», «habitatione» (oltre che nei cap. 33, 34, 141); cap. 33 «haumentatione» / «aumentatione»; cap. 62 e 126 «herbe»; cap. 63 «mischiato»; cap. 65 «humori»; cap. 83 «huomini»; cap. 86, 88, 89, 90, 94 «historia»; cap. 90 «habiti»; cap.

l'Accademia della Crusca decidesse per l'abolizione di questa lettera qualora inutile⁽⁹⁸⁾. Quando l'-*h* assume invece una funzione diacritica⁽⁹⁹⁾, il suo impiego non è univoco da parte del copista che esita tra la grafia colta «schiuma» e la forma triviale «stiuma»⁽¹⁰⁰⁾, come si vedrà anche in altri apografi del *Libro di pittura* di poco precedenti. Tra le parole d'origine latina, il copista preferisce spesso la grafia moderna -*z* alla latina -*ti*⁽¹⁰¹⁾.

A livello morfologico, oscilla tra l'articolo *el*, il cui uso era particolarmente esteso a Firenze nella prima metà del secolo, e le forme *il* e *li*, introdotte più di recente dai grammatici⁽¹⁰²⁾; una certa confusione sull'impiego dei pronomi personali⁽¹⁰³⁾ altera talvolta il senso della frase. Sul piano sintattico, Da Sangallo

95 e 101 «hora»; cap. 99 «trahente»; cap. 102 «all'hora»; cap. 113 «Humido»; cap. 145 «Humidità», ecc.

⁽⁹⁸⁾ B. MIGLIORINI, *Note sulla grafia...*, pp. 203-205.

⁽⁹⁹⁾ Sulla questione, si veda NICOLETTA MARASCHIO, *Grafia e ortografia: evoluzione e codificazione*, a cura di Luca Serianni e Pietro Trifone, "Storia della lingua italiana. I luoghi della codificazione", I, Torino, Einaudi, 1993, pp. 177-203. L'impiego di -*i* diacritico, che LEONARDO SALVIATI (negli *Avvertimenti*, pp. 171, 285) chiama «mezza lettera» (cf. B. MIGLIORINI, *Note sulla grafia...*, p. 204) è poco frequente in *fl2*: cap. 3 «comincerai»; cap. 115 «ricomincerò»; cap. 40, 52, 76, 117 «riscieva», «riscievere». Anche il fenomeno inverso è attestato ai capitoli 10 e 77 «Finisce», «impedisce».

⁽¹⁰⁰⁾ Si veda inoltre il caso di *fl2*, cap. 63: «si mistia».

⁽¹⁰¹⁾ *fl2*, cap. 2 e 7 «scienze»; 3 «notizia»; 4 «diligenza»; 6 «circostanze» e 71 «semi denza superficie». Alcune occorrenze di grafia latineggiante si presentano ai capitoli 49 «diminutione»; 82 e 98 «distantia»; 93 «abbondantia»; 101 «suffittente»; ecc.

⁽¹⁰²⁾ Salviati e Bembo, in particolare, ma sugli articoli la regola non ottenne un consenso unanime tra i grammatici; cf. MIGLIORINI B., *Note sulla grafia...*, in particolare p. 354 e notes. Nella copia *fl2* in questione, cf. cap. 34 «li ritratti»; 52 «nelli lumi»; 57 «li putti»; 62 «nelli scogli»; 67 «in el vetro»; 70 «è fatto scudo delli [...]»; 81 «li riflette [adosso]»; 83 «inel parlare, o inel contendere»; ecc.

⁽¹⁰³⁾ Cf. *fl2*, cap. 8 «uno non li piace»; 14 «più ci inganni...più ti varranno»; «si può sé col tuo giuditio»; 47 «perché si ponga» (anziché «ti proponga»); ecc.

rispetta l'usanza di accordare il numero dei sostantivi all'articolo⁽¹⁰⁴⁾ e coniuga spesso al congiuntivo i verbi all'indicativo⁽¹⁰⁵⁾ della frase principale; l'inverso avviene di rado⁽¹⁰⁶⁾. La trascrizione di Antonio d'Orazio d'Antonio da Sangallo introduce *ex novo* errori di concordanza tra il soggetto della frase e la forma verbale⁽¹⁰⁷⁾ e soltanto di rado tenta di migliorare il testo del suo 'antigrafo'⁽¹⁰⁸⁾. Segnaliamo, in questa esemplare, l'impiego frequente di lettere maiuscole, non solo nel caso di un titolo onorifico⁽¹⁰⁹⁾ ma anche per parole che rinviano al campo semantico della natura⁽¹¹⁰⁾. L'impiego della maiuscola, frequente all'epoca

⁽¹⁰⁴⁾ Cf. i casi di *fl2*, cap. 63 «le fauce», «le narice»; ma anche la concordanza corretta «le narici» con altri esempi analoghi citati da B. MIGLIORINI, *Storia della lingua...*, p. 353 e seguenti, con note.

⁽¹⁰⁵⁾ Cf. i cap. 49 «diminuisca»; 50 «perché non la cognoscano»; 13 «perché no li impedischino»; 21 «dove si vadino»; 25 «Che ogni corpo facci»; 26 «elle *sieno cinte*», «che tu non le *facci*»; 34 «quando li nugoli *cuop[r]ano*», «si *faccino*»; 48 «Cioé che non *faccia*» (al posto dell'imperativo); 53 «si *scuoprino* ò si *nascondino*»; 69 «sia tale che non *paino*»; 77 «le quali corrompano»; 81 «dove si *co[n]giungano*»; 82 «Li quali *refletasi*»; 83 «tu *sia vago*» (al posto dell'imperativo); 91 «senza che essi si *avvedino*», «Li quali *muovino*»; 98 «Li colorì delle cose si *perdano*»; 103 «Possibile è [...] che *paino*»; 141 «*babbi*»; 151 «Quando due lumi *mettano*»; ecc.

⁽¹⁰⁶⁾ In effetti, il solo caso rilevato riguarda il cap. 50: «è impossibile è che la cosa dipinta apparisca di tal' rilievo che si *assomiglia* alle cose dello specchio».

⁽¹⁰⁷⁾ Registriamo in *fl2* i casi di accordi erronei nei seguenti capitoli: 71 «[Il balzo della palla] lo ripercossero»; 98 «l'ar in lunga distante scambiano»; 72 «quelle parti del corpo che fia volta»; 12 «membra, i quali»; 27 «termini dell'ombra con quelle [coi termini] de' lumi», 50 «delle cose visto»; 94 «li moti delle membra appropriate [moti]»; 64 «capelli et altre cose legg[er]i»; ecc.

⁽¹⁰⁸⁾ Le miglìorie apportate dal trascrittore di *fl2* sono visibili nei seguenti capitoli: 2 «a quale studio [...] debba»; 26 «il qual rossore di nugoli insieme con il rossore del sole *fa* rossegiare»; 46 «la proportione [...] si divide», «movimenti [...] non siano».

⁽¹⁰⁹⁾ Come nel caso di «Principe» (*fl2*, cap. 93); e anche, curiosamente, di «Pittori», «Miniatori» (cap. 67), ecc.

⁽¹¹⁰⁾ Si veda ad esempio *fl2*: «Animali» (cap. 5), «Naturale» (cap. 24), «Alberi» (cap. 31, 64, 125, ma anche «arbori», cap. 51), «Rami» (cap. 62), ecc.

per nomi comuni⁽¹¹¹⁾, aggettivi ed avverbi⁽¹¹²⁾, sembra mettere l'accento, in questa trascrizione, su alcuni termini relativi alla pratica pittorica⁽¹¹³⁾ (come «Angoli», «Riflessi», «Colori», «Raggi luminosi», «Ruggine», «Rame», etc.). Da Sangallo cercava forse di nobilitare la disciplina della pittura, benché questa fosse inevitabilmente legata all'aspetto tecnico della pratica artistica.

Le specificità linguistiche appena osservate si presentano, con qualche variante, negli apografi, di qualche decennio prima, del *Libro di pittura*. Focalizzando l'attenzione sulla copia appartenuta a Niccolò Gaddi (= *fm1*), constatiamo indizi della cultura umanistica del copista fiorentino che lavora per questo committente. La regola diffusa di rappresentare graficamente le sillabe toniche con un dittongo⁽¹¹⁴⁾ e le atone con vocali semplici è rispettata in tutto il manoscritto; una *-i* diacritica viene aggiunta

⁽¹¹¹⁾ In *fl2*: «Nipote» (cap. 23), «Navilio» (cap. 62), «Nimico» (cap. 63), «Giovane» (cap. 98), ecc. L'impiego frequente delle maiuscole, secondo l'uso comune all'epoca, si verifica nei casi di «Angeli» (cap. 51) e per nozioni astratte quali «Infinito» (cap. 85 e 115), «Tutto» (cap. 89), «Intero» (cap. 115), «Historia» (cap. 94; ma sono presenti anche le varianti «istoria» e «storia» ai cap. 51) e «Concetto» (cap. 91)

⁽¹¹²⁾ Sottolineamo l'uso di maiuscole in *fl2* per «Abbracciati» (cap. 62); «Alquanto» (cap. 63); «Anteposti», «Contraposti», «Converso» (cap. 82); «Ridenti» (cap. 93); «Minore» (cap. 98); «Retto», «Pallido» (cap. 157); ecc.

⁽¹¹³⁾ I casi di parole in maiuscolo in *fl2*, per segnalare forse dei passaggi che si riferiscono a questioni tecniche sull'arte, sono i seguenti: l'incarnato dei volti, l'«Incarnazione [delli volti]» (*fl2*, cap. 34 e 77); «Nervi» (cap. 40); «Aria» (cap. 34, 64, 68, 88, 101, 129); «Razzi» (cap. 65); «Angulo / Angoli» (cap. 67 e 76); «Regola» (cap. 67, 95); «Rilievi» (cap. 70); *De Riverberatione* (cap. 71); «Reflessi» (cap. 73-75, 79); «Corpi», «Colore» (cap. 82 e «Colori», cap. 96); «Carbone» (cap. 94); «Ruggine», «Rame» (cap. 113); «Mistione» (cap. 115), «Rilievo» (cap. 121); ecc.

⁽¹¹⁴⁾ Cf. B. MIGLIORINI, *Storia della lingua ...*, p. 351. Nel codice *fm1* rileviamo: «cuopriti» (cap. 35); «percuotino» (cap. 36); «ripercuoteno» (cap. 75); «monstruosa» (cap. 45); «si scuoprono» (cap. 57); «duoi» (cap. 95, 106, 223, 229, 249, 256); «infocato» (cap. 158), ecc.

di frequente ai gruppi di consonanti *-sc*, *-gn*⁽¹¹⁵⁾. A più riprese nel testo, il copista dimostra una propensione per una grafia latineggiante⁽¹¹⁶⁾; dissociandosi dalla tendenza più moderna dei letterati a ridurre gli arcaismi troppo marcati, questo copista ha fiducia invece in un tipo di grafia tradizionale, come dimostrano la presenza frequente di *-h* 'etimologica'⁽¹¹⁷⁾ e l'impiego del gruppo *-ti*⁽¹¹⁸⁾ che predomina sulla grafia più moderna *-z*. L'introduzione di un *-h* fonetica serve, al contrario, al copista per rappresentare graficamente la pronuncia aspirata delle consonanti semplici *-g*, *-c*, propriamente toscana⁽¹¹⁹⁾. A livello sin-

⁽¹¹⁵⁾ *fm1* «sopracrescìe, crescìe» (cap. 91), «crescìer» (cap. 180=) ma anche «cresce» (cap. 175); «campagnia» (cap. 129, 330); «si storcìe» (cap. 182), «torcìe» (cap. 142); «calcagnio» (cap. 182); «giuancìe» (cap. 183).

⁽¹¹⁶⁾ Cf. *fm1* «perfectione» (cap. 17, 92, 164); «maxime» (cap. 74); «actione» (cap. 95, 96); «disfacione» (cap. 182); «distructione» (cap. 203); «actioni» (cap. 225) / «ationi» (cap. 236). Sulla questione si veda B. MIGLIORINI, *Storia della lingua...*, p. 365-368.

⁽¹¹⁷⁾ In *fm1* il copista aggiunge *-h* a tutte le forme del verbo avere e ai termini variamente derivati dal latino: «historia» (cap. 54, 94, 97, 183); «herbe» (cap. 66, 76, 131); «all'hora» (cap. 71, 79, 88, 103, 106, 108, 120, 128, 138, 139, 142, 258, 261, 282, 292, 336); «trahente» (cap. 104, 137, 257); «humidità» (cap. 151, 297); «humorosa» (cap. 168); «huomo, humero» (cap. 169); «adherentia» (cap. 182, 257); «habitationi, habitatori, huomini» (cap. 285); ecc.

⁽¹¹⁸⁾ Seguono alcuni esempi di oscillazioni presenti nel codice *fm1*: «invenzione» (cap. 9); «giuditij» (cap. 10) / «giudizio», «abbondanza» (cap. 97); «testimonantia» (cap. 11, 14); «diligentia» (cap. 18), «scientia» (cap. 23); «distantia», «pronuntiatione» (cap. 86); «ingnorantia» (cap. 93); «muoveno» (cap. 95); «proporzione» (cap. 105) / «propotioni» (cap. 106); «diffinitioni» (cap. 107); «conscienza» (cap. 144); «elettione» (cap. 162); «alluminatione» (cap. 164); «edifitij» (cap. 166); «inventione», «pigrizia» (cap. 183); «divotione» (cap. 114); «pronunciatione» (cap. 219); «atrattione» (cap. 222); «augumenta» (cap. 255); «circustantie» (cap. 285); «residentia» (cap. 295).

⁽¹¹⁹⁾ Si vedano i casi di *fm1*: «pighri» (cap. 62); «fuoch / fuoco» (cap. 65); «luogho» (cap. 55, 84, 99, 142, 171); «pocho» (cap. 121, 267); «mancha, l'authore» (cap. 103); «biancha» (cap. 140, 310, 319, 331); «piegha» (cap. 182, 257); «morescha» (cap. 183); «boccha» (cap. 186); «archo» (cap. 255); «indischernibili» (cap. 277); «vengha» (cap. 332), «matematicha» (cap. 337).

tattico, la ricorrenza dei verbi al congiuntivo⁽¹²⁰⁾ si spiega con una regola ereditata dal latino del secolo precedente e ormai profondamente ancorata nella lingua parlata a Firenze nel Cinquecento.

Simili caratteristiche regionali si riscontrano anche nel manoscritto *f2*, appartenuto al letterato Lorenzo Giacomini, in cui sono rispettate, ancora una volta, le regole toscane dell'impiego dei dittonghi per segnalare le sillabe accentate⁽¹²¹⁾ e l'aggiunta di *-b* dopo le consonanti semplici *-c -g*⁽¹²²⁾. Anche in questo codice, è ricorrente l'uso sintattico del congiuntivo⁽¹²³⁾ al posto dell'indicativo, mentre il copista porta un'attenzione particolare all'accordo del soggetto e del verbo nella frase⁽¹²⁴⁾.

⁽¹²⁰⁾ In *fm1*: «la vegga di fuora» (cap. 28); «[tu] gli ritragghi» (cap. 30); «fussino» (cap. 73); «ripercuoteno» (cap. 75); «ti servino» (cap. 165); «si dogli-no» (cap. 114); «che uno la spignessi» (cap. 229).

⁽¹²¹⁾ In *f2*: «buon maestro», «buone membra» (cap. 1); «buona», «cuopriti» (cap. 32); «scuopri» (cap. 14); «cuoprono» (cap. 36); «cuopre» (cap. 310); «si scuoprono» (cap. 54); «scuoprino» (cap. 67); «ripercuotono» (cap. 74); «duoi» (cap. 96, 223, 249, 256, 258); «infocato» (cap. 158); «prouva» (cap. 273); ecc.

⁽¹²²⁾ La rappresentazione fonetica dell'aspirazione delle consonanti, tipicamente toscana, è molto frequente in *f2*: «mancha» (cap. 21); «in luogho» (cap. 54, 84, 170); «pieghabili» (cap. 56); «fuocho / fuoco» (cap. 65); «reghola» (cap. 107); «biancho» (cap. 112, 138, 292, 289, 310, 354); «mancha carte, dice l'authore» (cap. 121); «mancho» (cap. 166, 307, 313, 314); «pieghato» (cap. 167); «ò piegha» (cap. 189); «pieghature, pieghatura» (cap. 367); «si piegha, fiancho» (cap. 193); «ricerchate / ricercati» (cap. 221); «triangolo» (cap. 227); «archo» (cap. 256); «spicchate» (cap. 270, 272, 331); «fatica» (cap. 274); «ciaschuno» (cap. 284); «biaccha, alchun dubio» (cap. 293); «lunga» (cap. 310); «matematica» (cap. 337).

⁽¹²³⁾ Si vedano i casi di *f2*: «che si vedeno» (cap. 9); «che ogni corpo facci» (cap. 27); «fa che [...] gli ritragghi» (cap. 30); «[tu] non la possi muovere pu[n]to» (cap. 30); «non percuotino» (cap. 36); «si avveghino» (cap. 95); «[memoria] possi» (cap. 266); ecc.

⁽¹²⁴⁾ Cf. *f2*: «il qual rosso dei nuvoli [...] fa (*cancella n' di fan*) rosseggiare» (cap. 28); «che per questo [tu] sij vago» (cap. 95); «la linea centrale [...] mai diminuisce [V mai diminuiscono]»; «si perderan i termini» (cap. 331, aggiunto in *interlinea*).

La versione testuale di Giacomini sembra basarsi su quella di Gaddi (= *fm1*) ma, una volta che la trascrizione è completa, è probabile che il letterato Giacomini stesso l'abbia riveduta lui stesso, rettificandone la punteggiatura secondo le regole più moderne e impiegando la congiunzione *et* per evitare confusioni con la terza persona del verbo *essere*. Nel rileggere il testo, Giacomini normalizza l'uso degli apostrofi e dell'apocope, e migliora la sintassi eliminando i «che» dichiarativi superflui⁽¹²⁵⁾. Nel caso di una grafia latineggiante, sostituisce di rado il gruppo *ti*⁽¹²⁶⁾ con *-z* e più sovente il gruppo *-ct* e *-dv* con una consonante semplice o doppia, in base alla pronuncia della parola⁽¹²⁷⁾. Ma i tentativi di aggiornamento linguistico restano scarsi e la copia risulta piuttosto conservativa, come si nota nelle frequenti trascrizioni di parole caratterizzate da *-h* 'etimologica'⁽¹²⁸⁾, come

⁽¹²⁵⁾ Fenomeno che si verifica nel *codice f2*, ai f. 3v, 6, 9v, 13, ecc.

⁽¹²⁶⁾ Si vedano i casi rilevati ai seguenti capitoli di *f2*: «edefitio / edificio» (cap. 3); «circustantie» (cap. 6); «giuditij» (cap. 10) / «giudizio» (cap. 11); «inventione di speculatione» (cap. 16); «distantia» (cap. 52, 310); «risultatione» (cap. 60); «ignorantia» (cap. 78); «stantia» (cap. 151); «illuminatione» (cap. 164); «sgratiati» (cap. 221); «l'offitio» (cap. 351); «transparentia» (cap. 344, 356).

⁽¹²⁷⁾ Si veda *f2*: «intellecto» (cap. 169); «disfactione» (cap. 182); «admiratione» (cap. 183); «perfectione» (cap. 71) / «perfettione» (cap. 90); «actioni» (cap. 96); «affectione» (cap. 58); «distruttione» (cap. 103) e i casi più aggiornati del tipo: «vorai» (cap. 18); «difficultà, le pigi [V pigli]» (cap. 60); «corotto» (cap. 132); «labra» (cap. 67); «obedienti» (cap. 189); «doppo» (cap. 66, 305, 310); «prattica» (cap. 121); «sia fatta hà elezione (*corretto su* electione)» (cap. 338); «vennica» [caso di assimilazione per «vernicia»] (cap. 513); «fugga» (cap. 97); «avviene» (cap. 98); «si diffondano» (cap. 134); «pallida» (cap. 140).

⁽¹²⁸⁾ Seguono i numerosi casi di termini di origine latina caratterizzati dall'uso di *-h* etimologica, in *f2* «anchora» (cap. 3, 73), «haver» (cap. 3, 310), «habbi» (cap. 89, 206, 354); «harà» (cap. 105, 125); «haverà» (cap. 195); «historie» (cap. 13, 94, 97, 183); «habitationi» (cap. 35, 36); «dishabitato» (cap. 361); «huomo» (cap. 52); «hu[o]mini» (cap. 58); «herbe» (cap. 66, 76, 131); «humori» (cap. 69); «humido» (cap. 119); «humidità» (cap. 151, 297); «humero» (cap. 169); «all'hora» (cap. 71, 79, 88, 103, 106, 108, 138, 139, 142, 258,

già osservato a proposito della copia appartenuta a Gaddi e proveniente dallo stesso ambiente culturale.

In tale contesto, portiamo l'attenzione su un lemma presente in entrambi questi codici, a riprova di una 'contaminazione' tra i due, che è un 'errore separativo' rispetto alle altre copie della tradizione del testo. Si tratta del capitolo 236⁽¹²⁹⁾ relativo alle diverse rappresentazioni di un uomo che si sforza di sollevare una trave e di un altro che solleva una lieve bacchetta. Per quest'ultima parola, i codici di Gaddi e di Giacomini utilizzano il termine «camato»⁽¹³⁰⁾ anziché «bacchetta» e tale variante lessicale è attestata, per quanto ne sappiamo, solo in questi due apografi; tale *locus criticus* meriterebbe di essere verificato in tutta la tradizione manoscritta.

Consideriamo infine la copia preparata per Concini (= *f6*). Le osservazioni fatte finora tornano utili alla lettura di quest'ultimo manoscritto, che sembra legato alla copia di Giacomini, appena descritta, da alcune scelte lessicali comuni. I due testi presentano la stessa variante al capitolo 60 (di *f2*, dato che *f6* è privo di numerazione), in cui l'autore suggerisce di evitare la definizione di ombre dai contorni netti, per non rendere le figure troppo spigolose o rigide, come scolpite nel legno, o di «legnosa risultatione», secondo l'espressione dell'autore⁽¹³¹⁾. I termini utilizzati nell'archetipo della 'versione abbreviata' dovevano lasciare nel dubbio i copisti poiché la sola trascrizione di *fl2*, di Antonio d'Orazio d'Antonio da Sangallo, presenta la

261, 282); «hostia» (cap. 214); «trahe» (cap. 257); «Hercole» (cap. 258); «haste» (cap. 289, 303); «hora» (cap. 293); ecc.

⁽¹²⁹⁾ *Trattato.....*, cap. CCXLI.

⁽¹³⁰⁾ *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Firenze, Galileiana, 1866 e SALVATORE BATTAGLIA, *Grande Dizionario della lingua italiana*, Turin, UTET 1962: Camato (o scamato, volg.), ant.: «bacchetta per battere la lana, per estensione: bastone, verga; anche in senso fig. (Dante). Termine di provenienza settentrionale, forse deriva dal greco: kamax. Attestato in *Canti Carnascialeschi*, Machiavelli, Grazzini, S. Bernardino (*Lett. in volg*), *Novelle* di Sacchetti».

⁽¹³¹⁾ Cf. allegato, trascrizioni di V [135].

lezione conforme a V. Di fatto, i due codici in questione, *f2* e *f6*, trasformano allo stesso modo l'aggettivo «legnosa» in «mendosa», implicando cioè l'idea di una rappresentazione fallace, il che altera in maniera significativa il senso originale del brano.

Soffermiamoci ora sulle caratteristiche linguistiche e fonomorfologiche di *f6*: si rileva, più che negli altri codici fiorentini, un utilizzo frequente dei dittonghi⁽¹³²⁾ nelle sillabe toniche e sporadici fenomeni di prostesi e aferesi⁽¹³³⁾. Nell'utilizzo di consonanti⁽¹³⁴⁾ doppie e semplici, il copista di Concini si dimostra incerto, soprattutto nel caso di sillabe atone⁽¹³⁵⁾. Se nelle parole di origine latina, conserva la grafia di *ti*⁽¹³⁶⁾ e l'*-h*

⁽¹³²⁾ In *f6* (privo di numerazione, i rimandi sono pertanto a V, cioè al *Libro di pittura*): «scuopri» V [659]; «puossi» V [65 a]; «puote» V [78 a]; «di fuori» V [86] / «in fuori» V [88]; «cuoprono» V [95]; «non puol comprendere» V [177]; «facciuola» V [119]; «truovano» V [147]; «voi dire» V [177] / «vuoi dire» V [213]; «duoi» V [179-180, 200]; «ripercuotono» V [437]; «cuopre» V [452].

⁽¹³³⁾ Il caso di prostesi per «istorie» si presenta nei capitoli di *f6* che corrispondono a V [96, 108, 173, 181, 183, 187, 198, 285] accanto al più frequente «storie»; si verifica il caso inverso di aferesi «co[n] lo[ro] *stremi* più bassi», nel capitolo corrispondente a V [175].

⁽¹³⁴⁾ Si rilevano fenomeni di ipercorrezione delle consonanti nei casi seguenti di *f6*: «addoperarli» V [127]; «descriverrai» V [126]; «grosezza» V [444]; «obbietto» V [453]; «dimostrerra» V [434, 444, 445, 450, 463, 484]; «dimostreranno» [473]; «si scontrerra» V [475].

⁽¹³⁵⁾ Si veda al riguardo FRANCA BRAMBILLA AGENO, *L'edizione critica dei testi volgari*, Padova, Antenore, 1984, p. 124. Nel codice *f6* si rilevano i seguenti casi: «mezi» V [470]; «aviluppati» / «avvilupata» V [147]; «aveghino» V [178-179] e «avviene» V [189, 202]; «tene avedraj» V [70 a]; «avedendosene» V [179, 180]; «avertito» V [500]; etc.

⁽¹³⁶⁾ Si vedano ad esempio le seguenti occorrenze di *f6*: «scientie» V [48b, 54b, 80 a, 433]; «operationi», «edifitio» V [49c]; «circustantie» V [53, 425]; «differentia» V [54b, 148, 248, 306, 424, 432]; «inventionj» V [60, 181, 254]; «attentione» V [64, 328]; «ignorantia» V [63, 159, 177]; «diligentia» V [70 a, 80 a, 117]; «abbondantia» V [81 b]; «evidentia» V [87, 163, 208, 336, 350, 417, 460, 472]; «potentia» V [147, 484]; «turbulentia» V [148, 505]; «distantia» V [77-78, 152, 154, 193-195, 198-200, 249, 257, 427, 432, 443, 452, 453, 455, 456,

‘etimologica’⁽¹³⁷⁾, oscilla tuttavia tra un’ortografia colta ed una familiare in termini quali «schiene» V [348] / «stiene» V [106]⁽¹³⁸⁾ o «schiuma» (che si presenta anche nelle forme «spiuma», V [147], e «stiuma», V [106]). Infine, seguendo la pronuncia fiorentina, l’ *-h* che segnala l’aspirazione delle consonanti⁽¹³⁹⁾ è spesso presente dopo le palatali *-c*, *-g* semplici, che figurano tra due vocali. Dal punto di vista sintattico, lo scrupolo di fedeltà nei confronti dell’‘antigrafo’ che il copista utilizza e della prosa irregolare di Leonardo, gli impedisce di apportare migliorie al testo quali l’accordo *ad sensum* tra il soggetto e il verbo della frase o di correggere l’erronea concordanza di numero tra sostantivo e aggettivo⁽¹⁴⁰⁾.

461, 465, 466, 474, 517]; «pronuntiatione» V [170, 333]; «pronuntiatu» V [277, 337]; «distintione» V [213, 433]; «eccellentia» V [258]; «infantia» V [263]; «consequentia», «disfazione di violentia» V [280]; «mentione» V [285]; «inanti» V [295, 316]; «intentione» V [412, 482]; «esperientia» V [461]; «transparentia», «circumferentiale» V [494].

⁽¹³⁷⁾ L’impiego di *-h* ‘etimologica’ in *f6* vale, come sempre, per le forme del verbo avere, e nei casi seguenti: «habito» V [47, 109, 377, 426, 538]; «habitatori» V [425]; «habitationi» V [93]; «humore» V [458]; «humidita» V [437, 490]; «honore» V [86]; «huomini» V [115, 148, 178, 261, 324-327, 356, 373, 378, 394, 440]; «huomo» V [170, 263-264, 268, 272, 278, 280, 283, 305, 307, 309-311, 313, 320, 330, 343, 344, 348, 354, 365, 375]; «humani» V [238, 271 a, 289, 316]; «historie» V [178, 183, 483]; «all’hora» V [220, 392, 432, 434-435, 517, 528]; «haste» V [492].

⁽¹³⁸⁾ Si presentano in *f6* dei casi analoghi a *f2*, già rilevati in questo stesso paragrafo.

⁽¹³⁹⁾ Su questo fenomeno, si veda F. BRAMBILLA AGENO, *L’edizione critica dei testi volgari...*, p. 124; e in *f6* gli esempi seguenti: «musicha», «schuserai» V [65]; «tenghino», «si mescholino» V [70 a, 254]; «giudichare» V [70 a, 210, 232]; «ricerchano» V [78]a; «ritragghi» V [88]; «cancellarescha» V [92]; «oschuro», «apparischa» V [120, 437]; «oschure» V [148, 229]; «oschurità» V [157, 164, 202]; «schuri» V [146]; «schura» V [150]; «fuocho», «ciaschun’» V [157, 199, 204, 284]; «lunga» V [218, 222]; «perchuote» V [250]; «praticha» V [261]; «manchare» V [282]; «moresche» V [370]; «biancha» V [452, 463, 512]; «mancho» V [456]; «piegha» V [537, 543-544].

⁽¹⁴⁰⁾ Si rilevano in *f6* i seguenti casi: «essa aste» V [429]; «nelle superficie

2.2. – Le varianti critiche delle copie fiorentine.

Una volta segnalate le particolarità linguistiche delle copie in esame, consideriamo le varianti critiche, ovvero le modifiche apportate al significato testuale nel tentativo di renderlo più esplicito. La 'Tavola' in allegato riporta, ad una lettura in verticale, una campionatura delle specificità critiche e linguistiche di ogni codice. Emergono invece, in orizzontale, i *loci critici* comuni tra le diverse copie, evidenziati in grassetto, che saranno utili a definire una famiglia di codici, all'interno della più vasta genealogia di manoscritti del *Libro di pittura*. Benché alcuni passaggi di queste copie fiorentine siano più simili alla versione di Melzi⁽¹⁴¹⁾ che alla pubblicazione del *Trattato della pittura*, a riprova della vicinanza all'archetipo della 'versione abbreviata', lo sforzo dei copisti di chiarificare il denso testo dell'autore si manifesta attraverso varianti quali l'inversione dell'ordine della frase⁽¹⁴²⁾ o lievi modifiche sintattiche⁽¹⁴³⁾. L'impiego di sinonimi, che non riescono mai a tradurre un contenuto identico⁽¹⁴⁴⁾, e il tentativo di

piane» V [422]; «le cose viste [...] si confonde» V [458]; «si habbia [...] i razzi» V [490]. Sulla questione si veda ARMANDO BALDUINO, *Manuale di filologia italiana*, Firenze, Sansoni, 1999 [1979], pp. 219-231, in particolare p. 229-230.

⁽¹⁴¹⁾ Si confrontino, le lezioni fedeli a V nei codici fiorentini con le varianti della pubblicazione: *Trattato.....*, capitoli CLXXIV, CCXCII, CCXCVI, CCCI, CCCVI, CCCXXIII.

⁽¹⁴²⁾ Si veda il cap. 162 (cf. allegato) dove il fatto di spostare la preposizione «sopra» e di aggiungerne un'altra («a») ha permesso ai copisti di chiarire il passaggio, già incompleto in V, tranne che nel caso di Antonio d'Orazio d'Antonio da Sangallo la cui trascrizione del passaggio dagli effetti cromatici legati all'impiego di vetri colorati resta inintelligibile.

⁽¹⁴³⁾ La frase dichiarativa, fatta pronunciare a Botticelli (V [60]), viene trasformata in apposizione nei capitoli 8 di *fl2* e 9 di *fm1*, *f6* (cf. allegato) tramite l'aggiunta della preposizione «di»: «[...] come disse il nostro boticella che che *[ripetizione sostituita da di]* tale studio era vano».

⁽¹⁴⁴⁾ Si veda al riguardo il cap. 308 (cf. allegato) in cui tutti i codici e il *Trattato...* presentano: «la radice bassa del monte» anziché «la *vicina* basa del monte». Lo sforzo di migliorare il testo dal punto di vista linguistico provoca

riformulare frasi incerte dell'antigrafo⁽¹⁴⁵⁾ sono testimonianze delle miglorie apportate al testo da questi primi copisti.

Consideriamo le particolarità di ciascuna trascrizione, grazie al confronto con la compilazione melziana (= *V*). Il codice trascritto da Antonio d'Orazio d'Antonio da Sangallo (= *fl2*) presenta qualche lezione simile⁽¹⁴⁶⁾ a *V*, ma si distingue dalle altre copie fiorentine per un numero consistente di varianti critiche che ne alterano il contenuto. Gli 'errori separativi'⁽¹⁴⁷⁾ di questa copia, rispetto agli altri manoscritti studiati, testimoniano delle difficoltà del bibliofilo ad interpretare le osservazioni dell'autore sulla luce e l'ombra, o sulla visibilità degli oggetti all'aria aperta⁽¹⁴⁸⁾. Tali argomenti risultano problematici anche per il copista del manoscritto Gaddi (= *fm1*), che si confonde sul tema della

la modifica del contenuto: l'idea che un oggetto vicino, nonostante la sua grandezza, non è visibile a causa della densità dell'atmosfera. Rileviamo alcune varianti interpretative di carattere simile in *f6* e *fl2* (cap. 90, cf. allegato) in cui la «statura» delle figure da rappresentare sostituisce il termine «età», da definire in pittura. Nello stesso passaggio la caratterizzazione delle azioni dei personaggi («movimenti pronti et vili») è malinterpretata e, di conseguenza, trascritta in maniera incerta da tutti i copisti.

⁽¹⁴⁵⁾ Come dimostrano gli sforzi interpretativi di tutti i copisti (cap. 168 di *fl2* e 172 di *fm1*, *f2*, *f6*, cf. allegato; si veda inoltre, in *Trattato...*, il cap. CLXII) a proposito della continuità del movimento e della rappresentazione delle membra (cf. il passaggio problematico della fine del cap. 205, cf. allegato).

⁽¹⁴⁶⁾ Per le affinità tra *fl2* e *V*, si veda l'allegato, capitoli 5, 56, 162, 264, 269, ecc.

⁽¹⁴⁷⁾ Alcuni esempi di varianti separative tra l'apografo *fl2* e gli altri manoscritti fiorentini sono visibili ai capitoli 1, 7, 15, 50, 53, 64, 70, 90, 95, 130, 151, 200, 202, 213, 214, 219, 261, 262, 276, 305, 315, 320. Le copie di Concini (*f6*) e Gaddi (*fm1*) presentano rispettivamente tre (f. 17, 56v e 73 di *f6*) e due (cap. 205, 273 di *fm1*) varianti uniche, che le differenziano dagli altri manoscritti. Al contrario, sulla copia di Giacomini (*f2*) non rileviamo alcuna variante separativa rispetto agli altri codici fiorentini.

⁽¹⁴⁸⁾ Segnaliamo soprattutto il fraintendimento del copista di *fl2* a proposito del tema della visione ai capitoli 7, 27 («Il lume tagliato dà l'ombre [...]»), 36, 50, 70 («[...] avendo il lume da i lati [...]»), 130, 137 e 151 (cf. allegato) in cui le varianti di *fl2* sono simili a quelle della copia *f6* (salvo che nella lacuna finale di quest'ultimo capitolo in *fl2*).

luce 'universale', cioè l'illuminazione diffusa del sole, che il pittore deve scegliere per rappresentare una figura in campagna⁽¹⁴⁹⁾. Analogamente, anche i copisti dei codici Concini (= *f6*) e Giacomini (= *f2*) trascrivono in maniera scorretta le osservazioni dell'autore sulle ombre sfumate dei volti⁽¹⁵⁰⁾ di figure sedute nella penombra, sull'uscio di casa⁽¹⁵¹⁾.

Tornando al primo capitolo del codice *f12*, relativo alle tappe dell'apprendistato artistico, si osserva che il copista modifica la lezione «operare l'arte» conservando la parola «arte» e sostituendo invece il verbo con «imparare», già presente in questo capitolo. Negli altri apografi il passo in questione è maggiormente alterato, poiché il termine «arte», probabilmente troppo astratto, viene trasformato in «le cose imparate». Tale scelta didattica non è l'unica in queste trascrizioni⁽¹⁵²⁾ e sembra mette-

⁽¹⁴⁹⁾ Le due copie attestano in effetti la variante «cinte da gran sommità di lume» (cap. 26 e 28, cf. allegato), che è attestata anche in *Trattato...*, cap. XXVIII. In questo passaggio, i codici appartenuti a Giacomini (*f2*) e a Concini (*f6*) si avvicinano maggiormente all'idea originale dell'autore: «cinte da gran soavità di lume». A proposito della visibilità a distanza, si vedano le lezioni erronee nelle trascrizioni di *V* [443], e lo stravolgimento del significato in *Trattato...*, cap. CCCVI.

⁽¹⁵⁰⁾ A proposito della rappresentazione di una testa vista di scorcio, nel cap. 292 (*Trattato.....*, cap. CCXCVII, cf. allegato), tutti i copisti trascrivono erroneamente «sito» al posto di «viso», salvo il copista che lavora per Concini (= *f6*). Tale errore si spiegherebbe per il fatto che alcuni capitoli prima (*Trattato.....*, cap. CCLXXXII), l'autore denominava «siti» le parti del volto in cui diminuisce la luce.

⁽¹⁵¹⁾ L'indicazione precisa dell'autore (*V* [93]: «la parte ombrosa di tal viso essere oscurata dalle ombre della predetta habitatione») è ignorata nei codici *f6*, *f12* e *f2* (rispettivamente, in questi ultimi due codici, cap. 33 e 35, cf. allegato: «la parte ombrosa del detto viso essere *senza* dell'ombre»). Si veda inoltre la trascrizione scorretta del titolo di questo stesso capitolo, «gran ombra et lumi», che solo il copista di Concini (*f6*) trascrive correttamente «gratia d'ombre e lumi»; quest'ultima lezione è pubblicata nel *Trattato.....*

⁽¹⁵²⁾ Gli aspetti didattici e normativi del testo riemergono in tutte le copie manoscritte (cap. 235) e in *Trattato...*, cap. CCXL, cf. allegato, a riprova del fatto che l'opera si indirizzava agli artisti dell'Accademia. La frase di *V* «adun-

re l'accento sull'importanza dell'apprendistato pittorico che gli artisti effettuano dapprima a bottega e rielaborano, in seguito, nella formazione teorica all'Accademia del disegno.

Le diverse trascrizione del *Libro di pittura* rivelano talvolta la cultura del copista, come avviene nel caso della variante unica di *fl2*, al capitolo 15, che riporta «trionphi di figure, statue, strane arie di volti» anziché «atti pronti di figure, strane arie di volti». In questo caso, la predilezione di Antonio d'Orazio d'Antonio da Sangallo per la storia antica finisce per deformare il testo vinciano a proposito delle figure da rappresentare in pittura; erronee interpretazioni del testo da parte del copista sono presenti anche nei capitoli sulla rappresentazione pittorica e la prospettiva⁽¹⁵³⁾.

Tra gli 'errori separativi', ne ricordiamo uno noto agli specialisti come 'test dell'uovo'. Allontanandosi dal testo di *V*, il copista che lavora per Concini (=f6)⁽¹⁵⁴⁾ riproduce due volte il disegno schematico di un ovale (detto «uovo» nella pubblicazione del 1651) per spiegare come rappresentare un corpo sferico in alto su una parete, grazie all'artificio dell'anamorfosi. Il secondo disegno di un uovo non è presente negli altri codici fiorentini; viene invece spiegato a parole nel *Trattato*: «a similitudine d'un uovo». La presenza nel testo di quest'ultima variante critica permette di determinare, secondo Kate Steinitz, se un testimone è precedente o successivo all'edizione a stampa⁽¹⁵⁵⁾.

que tu pittore fa li movimenti composti» è trascritta nelle prime copie come segue: «deve avertire il pittore à fare li movimenti composti». Similmente, il verbo «insegnare», al cap. 315 nei tre codici (corrispondente a *Trattato...*, cap. CCCXX), rimpiazza il più neutro «integrare» di *V* [458] (cf. allegato). Qualcosa di simile si presenta al cap. CLXXXIII di *Trattato...* in cui il verbo «insegnare» rimpiazza «ingegnare».

⁽¹⁵³⁾ Si vedano soprattutto le varianti di *fl2* ai capitoli 53, 64, 130, 202, 305 nell'allegato.

⁽¹⁵⁴⁾ Cf. allegato: *V* [130] e *f6*, f. 13 v.

⁽¹⁵⁵⁾ Voir K. TRAUMAN STEINITZ, *Leonardo da Vinci's Trattato... della Pittura, Treatise on Painting. A Bibliography of the Printed Edition*, Copenhagen, 1958,

Nel caso degli altri 'tests' rilevati da C. Pedretti, le lezioni attestate in queste copie fiorentine rispettano quasi sempre la versione di *V*, il che conferma la loro anzianità nella cronologia dei codici del *Libro di pittura*. Possiamo osservarlo, ad esempio, nella variante critica «calmone» (che in fiorentino antico significa 'trottola'), ripetuta senza alterazioni rispetto a *V* in tutte queste copie⁽¹⁵⁶⁾, mentre il termine si trasforma in «cannone» nella pubblicazione. Allo stesso modo, in un passaggio relativo a «lo scambiar del moto»⁽¹⁵⁷⁾, ovvero al coordinamento delle membra impegnate in una corsa, i quattro copisti fiorentini trascrivono correttamente il pensiero dell'autore sulla necessità di rispettare la naturalezza dei movimenti, soprattutto nella rappresentazione di un uomo solo. Nel caso di più specifiche informazioni relative all'osservazione⁽¹⁵⁸⁾ e alle proporzioni corporee⁽¹⁵⁹⁾, i copisti

p. 33, 34 e C. PEDRETTI, *Commentary...*, p. 25 che applica questo «test» a numerosi apografi del *Libro di pittura*.

⁽¹⁵⁶⁾ Cf. nell'allegato V[393] col capitolo 257 di *f2*, *fm1* e cap. 249 di *fl2*: è trascritto correttamente nelle quattro copie in esame (salvo la variante presente a fine capitolo in *f2*). Il «calmone» diventa «cannone» in *Trattato.....* (cap. CCLXII). Su questo 'test', si veda C. PEDRETTI, *Studi Vinciani. Documenti, analisi e inediti leonardeschi*, Ginevra, Droz, 1957, pp. 166-169.

⁽¹⁵⁷⁾ In questo capitolo, Leonardo osserva una persona che corre e una che la segue (*V* [321] e *Trattato.....*, Cap. CCXII, *D'una figura sola fuor dell'istoria*), se seguiamo la lezione ripresa in tutti i codici qui analizzati ed attestata nella pubblicazione: *Trattato...*, cap. CCXII: «[...] uno che lo seguiti [...]». Pedretti interpreta invece questo passaggio (C. PEDRETTI, *Studi Vinciani...*, pp. 154-162: «[...] et se sarà fatto *uno che segba*, che habbi una gamba che si gitti alquanto inanzi et fa che l'altra ritorni sotto la testa, e 'l braccio alla superiore scambi'l moto, e' vada inanti, e' cosi di questo si dira a' pieno nel libro de movimenti») come relativo all'azione di sedersi («uno che se<g>ga »).

⁽¹⁵⁸⁾ In *fl2* (cap. 160) e *f6* (cap. corrispondente), i copisti sono probabilmente indotti in errore dal titolo, relativo alla prospettiva del colore che diminuisce con la distanza. Di conseguenza interpretano in maniera scorretta il passaggio sull'impiego di un vetro per riprodurre fedelmente un oggetto (un albero) senza deformato e introducono la variante «scorta» al posto di «[...] di poi lo *scosta* tanto per traverso che 'l albero confini quasi col tuo disegno [...]» (*V* [261]).

⁽¹⁵⁹⁾ Si registrano alcune varianti erronee a tal proposito nei cap. 53 di *fl2*

mostrano invece una certa difficoltà a seguire il testo nel corso della trascrizione. La rappresentazione delle figure in movimento⁽¹⁶⁰⁾ oppure colte in un'attitudine che è spesso il riflesso degli interni 'moti dell'animo'⁽¹⁶¹⁾, è un tema non facile da interpretare per i copisti fiorentini. Le precisazioni dell'autore sull'ispessimento dei muscoli quando il corpo è in azione piuttosto che a riposo sono visibilmente ridotte⁽¹⁶²⁾ nella 'versione abbreviata' di questi codici. Mentre, a proposito dell'equilibrio dei corpi colti nella flessione o torsione delle membra⁽¹⁶³⁾, i copisti fiorentini rimangono fedeli a *V*, aiutandosi nell'interpretazione del testo con le illustrazioni, a differenza della pubblicazione del *Trattato*.

(= cap. 57 di *fm1, f2*) e nel cap. 181 di *fl2* (= 184 degli altri codici: «globo del naso», cf. allegato). Al cap. 271, la breve omissione di una parte del testo di *V* [411] («[...] un figliolino d'un anno la testa del quale entra cinque volte nella su'altezza [...] e' la larghezza delle spalli e' simile alla testa e' loro la fano subdupla a essa larghezza de spalli [...]») si ripete in tutti i manoscritti fiorentini fino alla pubblicazione indicando probabilmente una difficoltà di comprensione testuale da parte dei copisti. Quanto ai moti degli animali, che Leonardo studia spesso parallelamente ai moti umani (si veda l'omissione, in tutti i codici, del passaggio di *V* [305]: «Quando l'huomo *od altro animale* si move [...]», cf. allegato), rileviamo l'interpretazione erronea («mezzo della *residentia* delle sue ali») del cap. 295 in *fm1, f2* e in *Trattato*..... (cap. CCXCIX), che annulla il senso del brano.

⁽¹⁶⁰⁾ Si vedano a questo proposito le varianti comuni di *fm1, f2* (cap. 228) e *fl2* (cap. 222), in cui il termine «percuSSIONE» è trasformato in «persecuzione», il significato di «moto decomposto» viene annullato dalla variante «moto de[l] composto» (anche in *Trattato*....., cap. CCXXXIII).

⁽¹⁶¹⁾ Cf. allegato, cap. 189 di *fm1, f2* e *f6* (cap. corrispondente).

⁽¹⁶²⁾ Tutti i codici riassumono in poche linee due capitoli di *V* ([302]-[303]) sulla rappresentazione dei muscoli (cf. allegato, cap. 190 di *fm1, f2*, cap. corrispondenti di *fl2, f6* e *Trattato*....., cap. CLXXXIV). I passaggi tagliati sullo stesso argomento (*V* [344]), sono invece presenti in *Trattato*....., cap. CCXXX, il che dimostra che la pubblicazione del 1651 non discende direttamente dalla prima linea di trasmissione testuale studiata in questi codici.

⁽¹⁶³⁾ Cf. su quest'aspetto le lezioni erronee in *Trattato*..., capitoli CLXXXII, CCVIII, CCXXXI, CCCLXII, CCCLXIII, rispetto a quelle riportate nei codici (cf. allegato).

Le analogie rilevate nella trascrizione permettono di riunire a due a due questi codici, senza tuttavia poter concludere che si sia verificata una contaminazione sistematica tra queste coppie. Un primo binomio si può stabilire tra *fm1* e *f2*, dato che numerose varianti del codice Giacomini seguono la versione del Gaddi⁽¹⁶⁴⁾. Giacomini trascriverebbe da qui l'indice dei titoli⁽¹⁶⁵⁾, aggiunto come in Gaddi alla fine del codice, e la numerazione dei capitoli. Abbiamo già visto che un lettore colto (che è forse Giacomini stesso) interviene sul codice *f2* appuntando alcune parole sul margine di queste carte, per sottolineare i passaggi dubbi o interessanti in quanto all'iconografia. Questo secondo lettore rettifica il testo dal punto di vista formale e, almeno in un caso, ne modifica il contenuto⁽¹⁶⁶⁾. Integra, infine, in interlinea i passaggi lacunosi copiati da *fm1*, dopo averne controllato il contenuto sul codice *f6* di Concini⁽¹⁶⁷⁾. Giacomini invia pertanto al padovano Pinelli il codice di Gaddi e non quello di Concini, che stava utilizzando per il controllo del proprio

⁽¹⁶⁴⁾ Si contano tredici varianti in cui il testo di *f2* si avvicina a quello di *fm1* (cf. allegato): ai cap. 99, 157 e 302 (identiche lacune); cap. 184, 228, 292, 295 (stesso tipo di correzioni); cap. 148 (stesso tipo di migliorie formali al testo); cap. 236 (variante critica «camato»); cap. 216 e 301 (*f2* corregge lezioni erronee di *fm1*); cap. 366 e 301 (stesse varianti nel titolo); cap. 368 (*f2* corregge *fm1*, cf. C. PEDRETTI, «Commentary...», p. 26).

⁽¹⁶⁵⁾ A tal proposito, la numerazione erronea dell'indice di *fm1*, ai capitoli 174.175 e 179# fino a 182 183, è fedelmente riprodotta in *f2*. Osserviamo inoltre che l'indice di *f2* ricalca l'ordine dei capitoli di *fm1*, come appare dalla numerazione erronea del capitolo 168 (*Come i puttini hanno le giunture contrarie all'huomini nelle loro grossezze*) nell'indice di *f2*, identica alla numerazione interna al codice *fm1* (ma qui l'errore è corretto nell'indice).

⁽¹⁶⁶⁾ Rinviamo soprattutto alla soppressione operata da Giacomini (*f2*) della lettera «F», copiata per distrazione dal codice Gaddi (*fm1*), nell'ultimo capitolo 368 (cf. allegato).

⁽¹⁶⁷⁾ Si contano dodici varianti comuni tra *f2* e *f6* (ad esempio, ai cap. 28, 60, 246 «effigie», e cap. 350); alcune lezioni di *f6* giustificerebbe inoltre le correzioni apportate da Giacomini in *f2*, cf. in particolare i cap. 35, 94, 221, 257, 271, 273, 291.

testo. Tale ipotesi implica delle osservazioni importanti sulla datazione di queste prime copie: quella di Concini era già pronta prima del 1585⁽¹⁶⁸⁾, anno in cui Giacomini la utilizza per la propria verifica, e quella di Pinelli sarebbe databile anch'essa agli anni 1585-1586. La corrispondenza tra Giacomini e Pinelli, sopra citata, lascia intuire che i codici leonardeschi prodotti a Firenze negli anni 1570-1580 circolassero da una biblioteca all'altra per l'esigenza di verificare un testo su altre copie, a causa della frammentarietà dell'archetipo della 'versione abbreviata'. Non dobbiamo tuttavia credere che i copisti svolgessero tale operazione con meticolosità filologica, ciò avrebbe richiesto infatti il confronto tra numerosi apografi al momento della trascrizione del testo.

Qualche decennio più tardi, nuove copie del *Libro di pittura*, tra cui il codice *f2*, sono ormai disponibili in città. Il rilievo di alcune varianti testuali comuni tra questa copia e quella di Concini⁽¹⁶⁹⁾ fa pensare che questi due codici facciano parte di una stessa famiglia di apografi. Ciononostante, sono numerose le lacune⁽¹⁷⁰⁾ e le varianti critiche introdotte da Antonio d'Orazio d'Antonio da Sangallo in maniera autonoma rispetto a *f6*⁽¹⁷¹⁾. Non esiste dunque una dipendenza diretta tra questi due manoscritti e certamente altri testimoni si sono interposti tra i due all'interno della tradizione testuale negli ultimi due decenni del Cinquecento.

⁽¹⁶⁸⁾ Questa conclusione provvisoria conferma dunque la proposta, formulata nel primo paragrafo, di datare la preparazione del codice Concini a prima della morte di Bartolomeo Concini (1578).

⁽¹⁶⁹⁾ Cf. in allegato *f2*, capitoli 90, 94, 130, 151, 160, 162, 164, 168, 224, 229, 240, 263, 291 con i rispettivi capitoli di *f6*.

⁽¹⁷⁰⁾ Nel codice *f6*, ai f. 42v, 71, 82v i capitoli sono trascritti in maniera più completa che ai rispettivi cap. di *f2*, che presenta al contrario un testo più corretto al cap. 219 (= f. 57v di *f6*), cf. allegato.

2.3. – Specificità dell'illustrazione degli apografi fiorentini.

Per avviare infine l'analisi delle illustrazioni di questi codici, è indispensabile rimandare il lettore al minuzioso lavoro di classificazione avviato da Kate Trauman Steinitz nel 1958, che rimane a tutt'oggi un punto di partenza insostituibile per ogni studio della tradizione dello scritto vinciano. Nel suo repertorio, la studiosa raggruppava i manoscritti secondo il tipo d'illustrazione: di «tipo urbinato» (se il modello sono i disegni di *V*) o «barberini» (dalle illustrazioni maldestre e sommarie del codice *Barberiniano 4304* (= *vb*)⁽¹⁷²⁾, considerato a torto il più antico esemplare nella tradizione del testo 'ridotto'); di «tipo riccardiano» (dal codice *f4* con i disegni «vividi e delicati» di Stefano della Bella) o «poussiniano» (ove il modello siano i disegni dell'artista francese, copiati nell'atelier romano di Cassiano dal Pozzo)⁽¹⁷³⁾.

Soffermiamoci ora su alcune specificità dell'illustrazione dei manoscritti qui presi in esame, tentando di svolgere un'analisi delle varianti figurative altrettanto dettagliata quanto quella

⁽¹⁷¹⁾ Si rilevano alcune differenze significative tra il codice *fl2* e *f6* nei seguenti capitoli: 1, 5, 7, 8, 15, 16, 27, 33, 36, 37, 50, 53, 56, 63, 64, 95, 133, 137, 152, 169, 177, 181, 202, 242, 249, 261, 262, 264, 284, 286, 290, 304, 305, 319, 321, 322, 354.

⁽¹⁷²⁾ Recentemente D.L.SPARTI (*Cassiano dal Pozzo, Poussin, and the Making and Publication...*, in particolare pp. 148-149) ha fatto luce sulla provenienza di questo codice, che fu probabilmente il risultato della collaborazione tra appassionati leonardisti di Milano e Roma all'inizio del Seicento, in vista della pubblicazione del *Trattato... della pittura*. Il codice *vb*, sarebbe dunque una copia milanese del *Pinelliano* (= *m1*), che è a sua volta una copia del *Gaddi* (= *fm1*), e perviene a Roma nel 1634, nella biblioteca del cardinale Francesco Barberini.

⁽¹⁷³⁾ K. STEINITZ, *Treatise on Paintin...*, pp. 70-94. In questo gruppo figurano inoltre alcuni fogli staccati contenenti copie dei disegni di Poussin (conservati a Windsor) e due manoscritti (= *n* e *s*) la cui localizzazione è a tutt'oggi sconosciuta.

testuale⁽¹⁷⁴⁾. Questi primi copisti copiano disegni di tipo urbinatese, che sono essenzialmente di due tipi: i diagrammi geometrici che illustrano i capitoli scientifici (sulla prospettiva, la densità dell'ombra a seconda dell'inclinazione del raggio luminoso, ecc.) e i disegni di figure che illustrano il movimento, la torsione delle membra o il punto di equilibrio di un corpo umano. La presenza delle immagini in questi codici fiorentini conferma l'esistenza di illustrazioni nell'archetipo del testo 'ridotto', da cui queste copie derivano. Il primo anonimo copista aveva dunque compreso che la riflessione dell'autore prendeva forma indistintamente attraverso la parola e l'immagine, come avveniva nella compilazione melziana del *Libro di pittura*. Ciononostante, in questi primi apografi, constatiamo lo slittamento frequente di un'immagine di uno o più capitoli⁽¹⁷⁵⁾ o addirittura da un foglio all'altro⁽¹⁷⁶⁾, fattore che non contribuisce certo a semplificare la comprensione delle riflessioni dell'autore e finisce anzi per annullare la relazione logica tra il testo e l'illustrazione. Tali incoerenze fanno capire che il trascrittore e il disegnatore di questi apografi non lavoravano in parallelo. Il rapporto tra disegno e parola si annulla del tutto nella copia di Antonio d'Orazio d'Antonio da Sangallo, dove lo scrupolo di fedeltà al testo provoca nel trascrittore il disinteresse totale nei confronti delle illu-

⁽¹⁷⁴⁾ Un lavoro approfondito in questa direzione è attualmente diretto da Francesca Fiorani, professore all'Università di Charlottesville, Virginia (USA), in collaborazione con l'Institute for Advanced Technology in the Humanities (IATH).

⁽¹⁷⁵⁾ Si vedano, ad esempio, i seguenti casi: nel codice *fm1*, le illustrazioni dei cap. 117 e 204 sono anticipate di un capitolo; in *f2*, al contrario, le illustrazioni dei capitoli 178, 195, 228 sono riportate più in basso sullo stesso foglio; in *f6* la seconda figura del cap. V [318] è spostata sulla pagina seguente.

⁽¹⁷⁶⁾ Nel codice *fm1* le illustrazioni dei cap. 80, 107, 117 sono anticipate di una pagina; lo stesso avviene sul codice *f2* ai cap. 164, 108 e nel codice *f6*, nei capitoli corrispondenti a V [152], V [161], V [250], ecc. alcuni disegni sono talvolta posticipati di una pagina, come avviene ai cap. 199 e 200 di *fm1*; cap. 199 di *f2*, ecc.

strazioni. Un solo diagramma geometrico è copiato in questo manoscritto⁽¹⁷⁷⁾, probabilmente dal copista stesso. Data la difficoltà del doppio ruolo di copista e illustratore, Da Sangallo sopprime tutti i disegni, dando così prova di non cogliere l'importanza di questa seconda componente del linguaggio di Leonardo da Vinci.

Vale la pena di soffermarsi su alcune specificità comuni tra le illustrazioni degli altri codici in esame. Questi manoscritti contengono nove disegni di figura e tre diagrammi di tipo urbinate⁽¹⁷⁸⁾ che non sono presenti nella prima edizione del *Trattato della pittura*. Tale constatazione farebbe supporre che questi tre manoscritti riportino con fedeltà tutte le illustrazioni dell'archetipo della 'versione abbreviata'; ma l'ipotesi è negata dal fatto che la pubblicazione del 1651 contiene, a sua volta, due diagrammi e quattro disegni di figura di tipo urbinate⁽¹⁷⁹⁾ che sono assenti nei codici in esame⁽¹⁸⁰⁾. Data la presenza di queste sei

⁽¹⁷⁷⁾ Si tratta di un diagramma geometrico di piccole dimensioni posto ad illustrazione del cap. 50.

⁽¹⁷⁸⁾ La lista delle illustrazioni di *V* assenti nel *Trattato...* e presenti nei codici *fm1*, *f2*, *f6* è la seguente: *V* [175] diagramma sulla torsione del busto; *V* [227] diagramma del riflesso nell'acqua; *V* [278] la seconda figura d'uomo, colto dopo il lancio dell'asta; *V* [306] seconda figura con braccia tese verso il basso; *V* [313] corpo in torsione; *V* [314] piegamento di un dito; *V* [318] figura in torsione, con asse d'equilibrio; *V* [348] prima figura di uomo in torsione, con una clava, piegato verso il basso; *V* [394] le due figure che affiancano il gruppo di Ercole e Anteo; *V* [437] rappresentazione schematica di una figura su una volta; *V* [446] secondo schema di torre, con l'indicazione di quattro diversi spessori atmosferici; *V* [447] sole coperto da una nuvola.

⁽¹⁷⁹⁾ Vanno esclusi da questo conteggio i cinque disegni di figure d'invenzione poussiniana (*Trattato...*, cap. CCI, CCIII, CCCLX, CCCLXII, CCCLXIV) che non hanno un riscontro diretto nel *Codice urbinato* (= *V*) poiché sono 'aggiunte tardive', realizzate dall'artista negli anni 1630/1640.

⁽¹⁸⁰⁾ Le illustrazioni pubblicate nel 1651 e assenti nelle tre copie *fm1*, *f2*, *f6* sono le seguenti: *Trattato...*, cap. LXXXIV, LXXXV (= *V* [165, 166]) due diagrammi illustranti i riflessi colorati; cap. CCXXXIV con disegni delle ossa del braccio e di due figure che spingono e tirano una colonna; cap. CCLXXI

illustrazioni nella pubblicazione del *Trattato*, occorre ipotizzare l'esistenza di un'ulteriore ramificazione nella genealogia degli apografi del *Libro di pittura* che prende origine da un sub-archetipo oggi sconosciuto e più completo dei tre codici in esame, in quanto alle immagini.

Gli studiosi⁽¹⁸¹⁾ concordano sull'importanza del manoscritto appartenuto a Concini (= *f6*) non solo per la correttezza del testo, ma anche delle illustrazioni. Va innanzi tutto segnalata la presenza, in *f6*, di due illustrazioni in più rispetto agli altri codici in esame: si tratta di un diagramma e di un disegno con due figure umane⁽¹⁸²⁾ di tipo urbinato, che sono pubblicati nel *Trattato* e non figurano invece nelle copie appartenute a Gaddi e Giacomini.

I disegni di *f6* sorprendono per la somiglianza con quelli del *Libro di pittura*, ma sono di una qualità decisamente inferiore rispetto alle illustrazioni dei manoscritti di Giacomini (*f2*) e Gaddi (*fm1*), che sembrano tra l'altro realizzate dallo stesso disegnatore, benché la mano dei copisti sia diversa. Di conseguenza, il codice appartenuto a Concini non può essere considerato l'esemplare migliore dell'intera tradizione dell'opera leonardesca per quel che riguarda la qualità delle illustrazioni. La definizione anatomica dei disegni di figure in *f6* è spesso sproporzionata⁽¹⁸³⁾ (Fig. 1), la mano del disegnatore si rivela incerta e rigida nel

(= *V* [402] secondo disegno) schematizza gli infiniti punti toccati da una mano in rotazione; cap. CCCXLI (= *V* [494] terzo diagramma) illustrante la visione di un corpo più piccolo della pupilla; cap. CCCLXV (= *V* [943]) paesaggio montano, disegno finale.

⁽¹⁸¹⁾ Si rimanda, in particolare, a C. PEDRETTI, *Commentary...*, pp. 2231.

⁽¹⁸²⁾ Si tratta del diagramma che illustra i capitoli non numerati di *f6*, corrispondente a *V*[164] e *Trattato...*, cap. LXXXIII e delle due figure, con le braccia incrociate davanti e dietro la schiena, di *f6*, derivate da *V*[346] e presenti in *Trattato...*, cap. CCXXXII, p. 66.

⁽¹⁸³⁾ Disegni di *f6*, f. 58, = *V* [348]. Altri esempi di sproporzioni anatomiche si trovano nelle illustrazioni di *f6*, ai f. 47 (= *V* [278]), f. 51v (= *V* [306]), f. 52 (= *V* [313]), f. 52v (= *V* [318]).

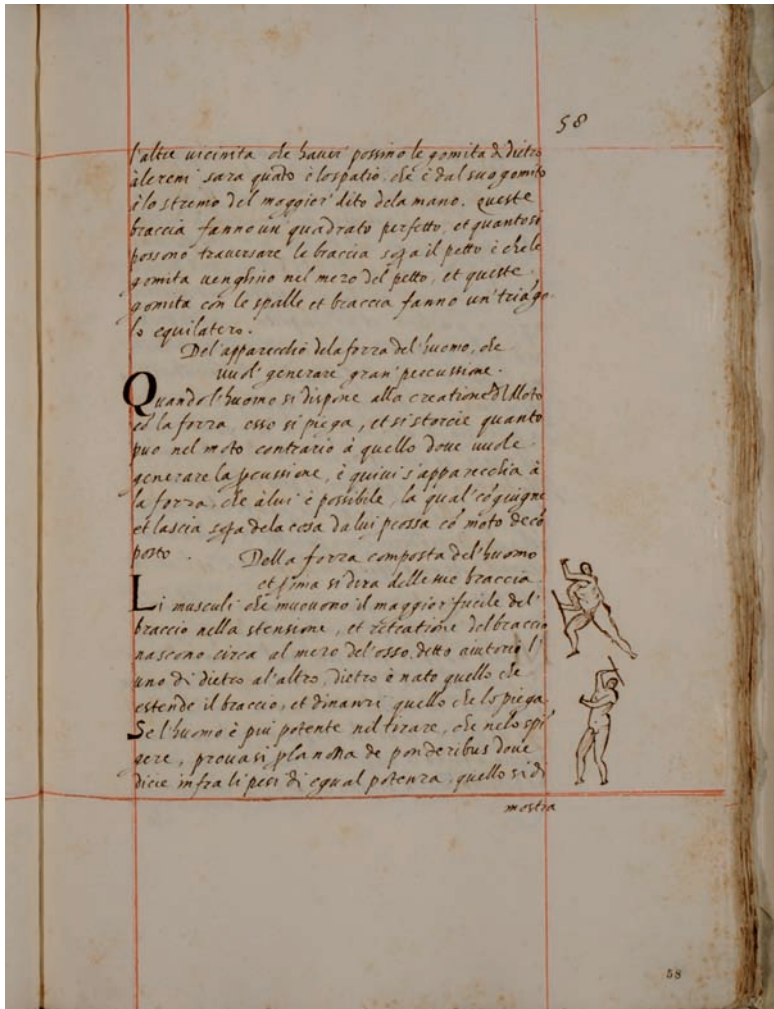


Fig. 1: Firenze, Biblioteca Riccardiana, codice Riccardiano 3208
(Concini, f6), f. 58.

Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali della Repubblica Italiana;
è vietata la riproduzione.

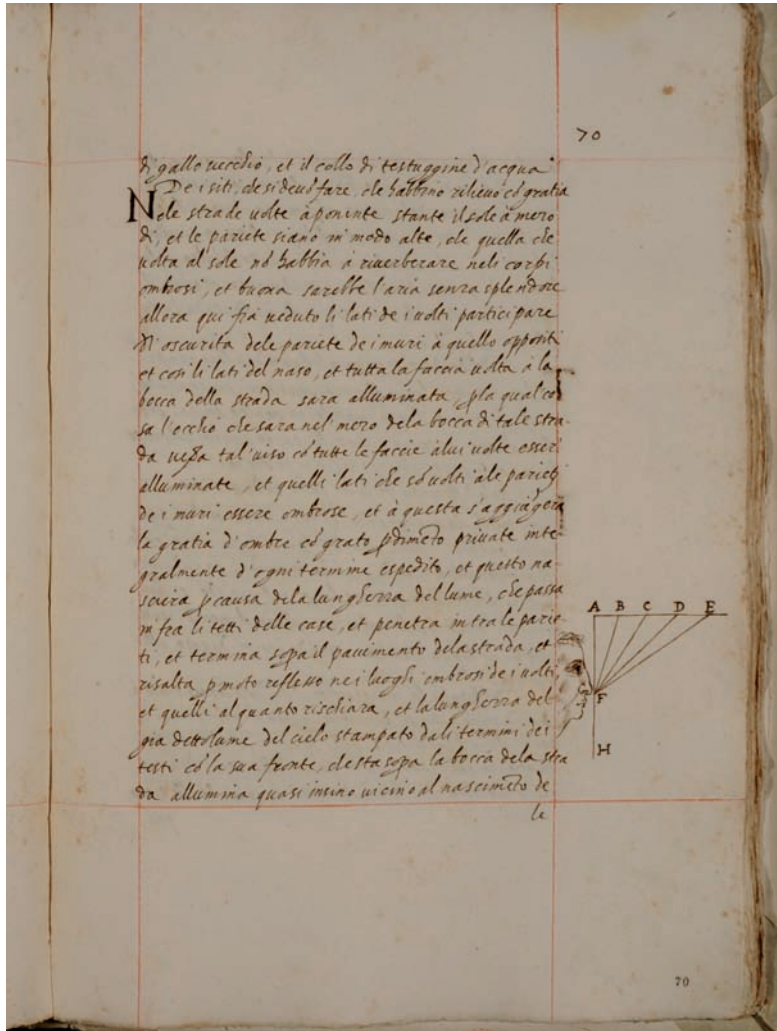


Fig. 2a: Firenze, Biblioteca Riccardiana, codice f6, f. 70.

Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali della Repubblica Italiana;
 è vietata la riproduzione.

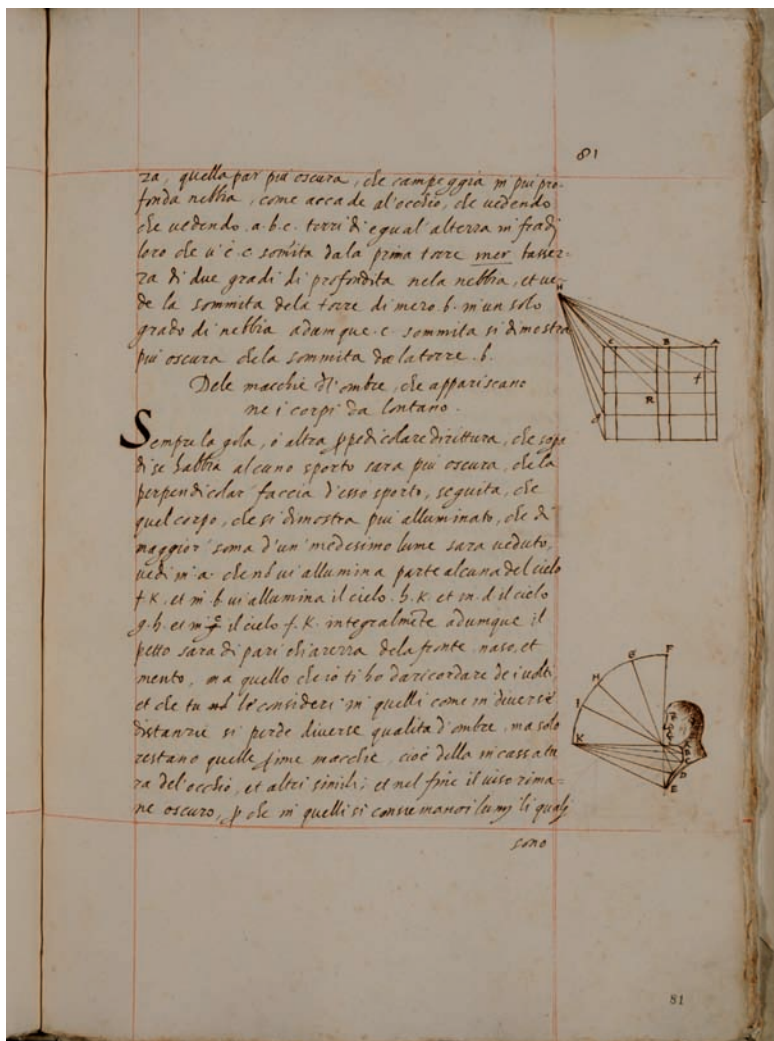


Fig. 2b: Firenze, Biblioteca Riccardiana, codice f6, f. 81.

Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali della Repubblica Italiana;
è vietata la riproduzione.

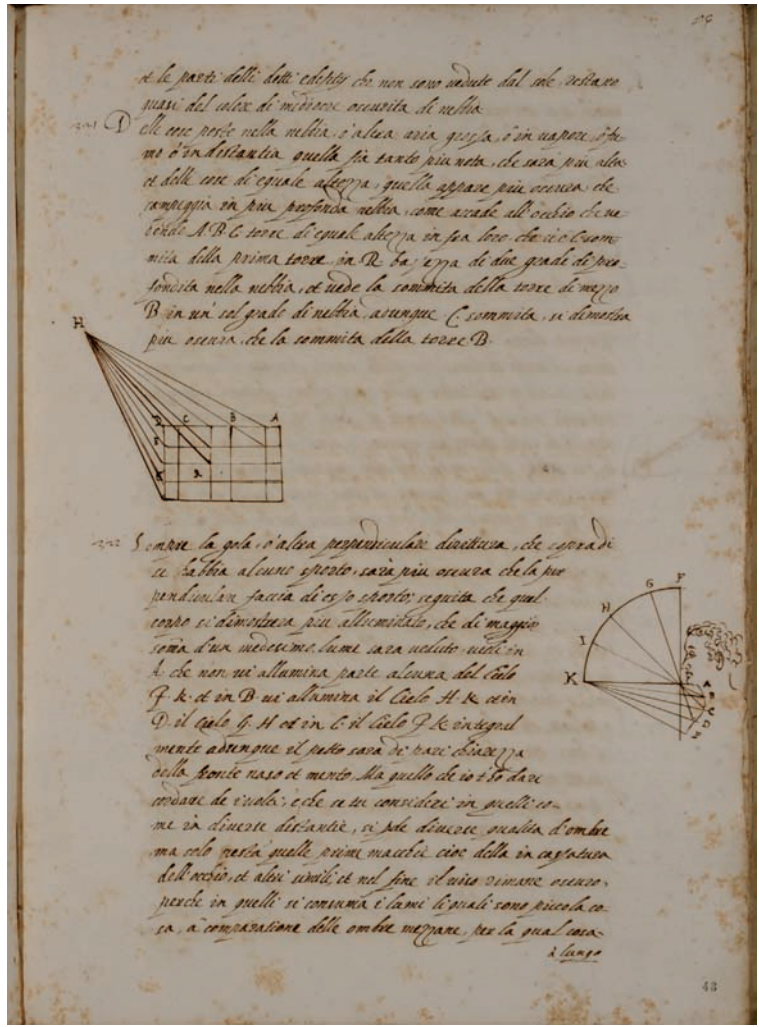


Fig. 3: Firenze, Biblioteca Riccardiana, codice Riccardiano 2136 (Giacomini, f2), f.43.

Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali della Repubblica Italiana; è vietata la riproduzione.

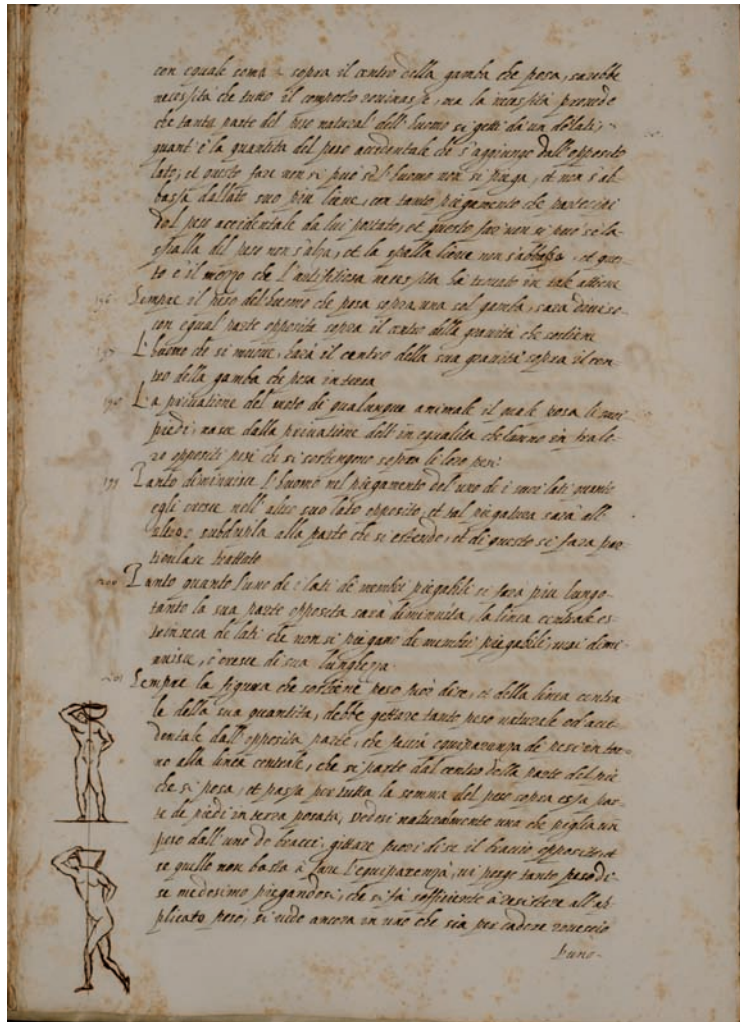


Fig. 4: Firenze, Biblioteca Riccardiana, codice f2, f. 51.

Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali della Repubblica Italiana;
 è vietata la riproduzione.

copiare da un modello. La rappresentazione delle figure in movimento manca di spontaneità⁽¹⁸⁴⁾ e i tratti ad inchiostro, ripetuti più volte, giungono a risultati grossolani⁽¹⁸⁵⁾ (Figg. 2 a, b).

L'impaginazione dei tre manoscritti presi in esame fornisce delle informazioni sulla modalità di lavoro di trascrittori e illustratori. Dagli spazi lasciati appositamente vuoti in mezzo alla pagina per le illustrazioni⁽¹⁸⁶⁾ e al margine dei capitoli, si comprende che il copista di Giacomini⁽¹⁸⁷⁾ (*f2*) attribuiva la stessa importanza al testo e all'immagine nel suo lavoro di trascrizione. In *f2*, la qualità dei disegni è ineguale: una testa ricciuta, al capitolo 322 (Fig. 3)⁽¹⁸⁸⁾, è riprodotta con una certa finezza nel tratto; mentre brevi tratti ad inchiostro si sovrappongono per tentare di definire i contorni di figure, piuttosto sproporzionate (Fig. 4)⁽¹⁸⁹⁾.

Infine, le illustrazioni della copia di Gaddi (*fm1*) si caratterizzano per l'attenzione accordata alla riproduzione delle figure in movimento (Fig. 5)⁽¹⁹⁰⁾ e, talvolta, alla resa anatomica dei corpi umani⁽¹⁹¹⁾. Il disegnatore tenta di rendere verosimili le pic-

⁽¹⁸⁴⁾ Si vedano le illustrazioni di *f6*, f. 48 (= V [279]), f. 53 (= V [318]), f. 64r (= V [394]), ecc.

⁽¹⁸⁵⁾ Si osserva, nelle illustrazioni, la bassa qualità delle teste di profilo in *f6*, f. 70 (= V [422]) e f. 81 (= V [466]) e il commento di GIOVANNA LAZZI, *Leonardo genio e cartografo, Leonardo genio e cartografo. La rappresentazione del territorio tra scienza e arte*, catalogo della mostra, Arezzo, 2003, a cura di Andrea Cantile, Firenze, Istituto Geografico Militare, cat. IV.1, p. 342.

⁽¹⁸⁶⁾ Spazi appositi per le immagini si trovano nei tre codici ai cap. corrispondenti a V [479-481] e V [436, 437].

⁽¹⁸⁷⁾ In *f2*, ai cap. 80, 322, 344 i disegni sul margine del foglio occupano talvolta lo specchio di scrittura.

⁽¹⁸⁸⁾ Si veda inoltre, nel codice *f2*, al cap. 282, la testa di profilo, con un'acconciatura 'all'antica' tracciata con finezza.

⁽¹⁸⁹⁾ Alcuni esempi di sproporzioni anatomiche sono visibili nel codice *f2* ai cap. 178, 183, 193, 199 (disegno spostato al cap. 201, qui riprodotto).

⁽¹⁹⁰⁾ Alcune illustrazioni di buona qualità si trovano in *fm1*, ai cap. 183, 193, 299 (qui riprodotto), ecc.

⁽¹⁹¹⁾ Cf., nel codice *fm1*, il disegno sproporzionato del cap. 226 con il più corretto del cap. 228.

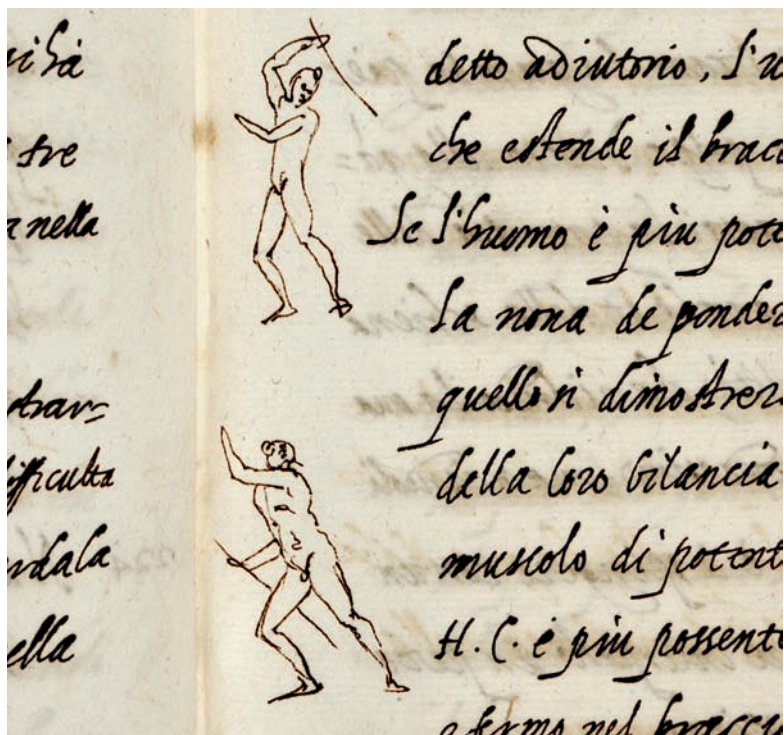


Fig. 5: Firenze, Biblioteca nazionale centrale di Firenze, codice Magliabechiano XVII-18 (Gaddi, fm1), f. 55r.

Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali della Repubblica Italiana; è vietata la riproduzione.

cole figure umane sul margine del foglio, tracciando una linea come base ideale su cui 'poggiano' le figure dai caratteristici piedi a punta. Tra queste illustrazioni, tuttavia, soltanto qualcuna appare vivida, il che avviene soprattutto per le teste di profilo (Figg. 6 a, b)⁽¹⁹²⁾.

⁽¹⁹²⁾ Si tratta delle illustrazioni dei cap. 282, 322 di *fm1*.



Fig. 6a: Firenze, BNCF, codice fm1, f. 64v.

Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali della Repubblica Italiana; è vietata la riproduzione.

Conclusioni.

La trasmissione manoscritta del *Libro di pittura* si sviluppa per quasi un secolo in Italia, prima che il progetto di pubblicazione passi alla Francia e venga infine realizzato nel 1651. Lo studio qui svolto ha cercato di mettere a fuoco un momento essen-

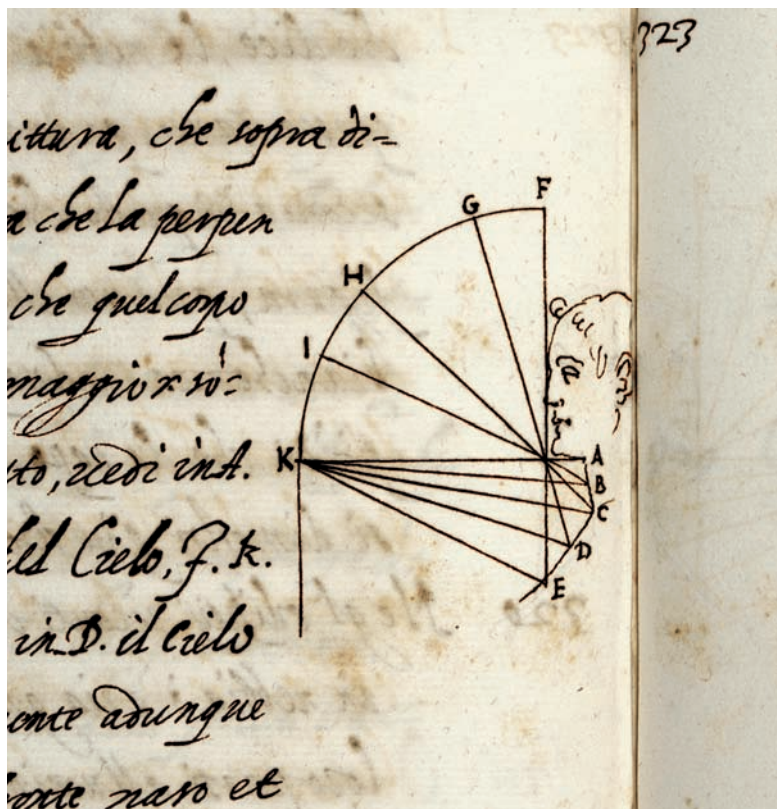


Fig. 6b: Firenze, BNCF, codice fm1, f. 73v.

Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali della Repubblica Italiana; è vietata la riproduzione.

ziale della diffusione dello scritto leonardesco, quella della sua prima ricezione a Firenze. L'analisi delle specificità linguistiche e dell'illustrazione di questi esemplari, ha fornito alcuni elementi per definire la loro datazione e l'ambito di provenienza. Tali informazioni non sono utili soltanto per arrivare un giorno a tracciare la genealogia completa dei codici che hanno trasmesso il

testo vinciano, ma soprattutto per definire il contesto culturale in cui il 'ridotto' *Libro di pittura* cominciò a circolare. Dato che lo scritto ha interessato artisti ed intellettuali legati al prestigioso ambito delle accademie di Firenze, gli apografi qui studiati sono strumenti privilegiati per definire l'apporto del pensiero vinciano al dibattito sulle arti in Italia nella seconda metà del Cinquecento. Se ne deduce, inoltre, che l'archetipo della versione abbreviata, a cui sono vicine almeno tre delle quattro copie prese in esame, daterebbe al 1570 circa, dato che la copia da cui provengono le notizie più antiche, quella appartenuta a Niccolò Gaddi (*fm1*) è già pronta nel 1571, quando Gaddi fa conoscere al cosmografo granduca Ignazio Danti il testo di Vignola, legato assieme allo scritto vinciano. Anche l'apografo di Carlo Concini risale probabilmente a quegli anni, se è vero che il proprietario contava di avvalersi del sostegno politico del fratello Bartolomeo presso il granduca Cosimo I (e quindi entro il 1574, anno della sua morte)⁽¹⁹³⁾, per presentare a quest'ultimo una 'copia' ufficiale del testo leonardesco, in vista della pubblicazione. Anche il letterato Giacomini dichiara all'amico padovano Gian Vincezo Pinelli di possedere una versione del testo leonardesco nel 1585, stabilendo così una data *ante quem* per la preparazione di quest'apografo, probabilmente trascritto dalla versione di Gaddi. Infine, un scarto cronologico e testuale separa questi primi apografi, piuttosto affini tra loro, dalla copia trascritta dal bibliofilo Antonio d'Orazio d'Antonio da Sangallo. Questi non include il manoscritto nel catalogo della sua biblioteca redatto nel 1613, suggerendo così di situarlo in un'epoca addirittura successiva a quella data, come le particolarità linguistiche e le varianti critiche presenti nel testo sembrerebbero confermare.

⁽¹⁹³⁾ Si veda inoltre la datazione proposta da C. PEDRETTI, *Commentary...*, p. 31, con cui sostanzialmente concordiamo.