



HAL
open science

NOTE SULL' APOGRAFO' DEL LIBRO DI PITTURA DI LEONARDO DA VINCI A CASA LEOPARDI

Anna Sconza

► **To cite this version:**

Anna Sconza. NOTE SULL' APOGRAFO' DEL LIBRO DI PITTURA DI LEONARDO DA VINCI A CASA LEOPARDI. Raccolta Vinciana, 2010, XXXII, pp.367-396. hal-01584858

HAL Id: hal-01584858

<https://hal.science/hal-01584858>

Submitted on 10 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.

NOTE SULL'‘APOGRAFO’ DEL *LIBRO DI PITTURA* DI LEONARDO DA VINCI A CASA LEOPARDI

ANNA SCONZA

Introduzione

A Recanati, nella biblioteca di casa Leopardi, è conservata una copia abbreviata del *Libro di pittura*⁽¹⁾ di Leonardo da Vinci

⁽¹⁾ Il *Codice Urbinate Latino 1270* (edizione critica a cura di Carlo Pedretti-CarloVecce, *Libro di pittura*, Firenze, Giunti, 1995) è notoriamente un'opera di compilazione realizzata da Francesco Melzi, allievo di Leonardo da Vinci, a partire dagli originali del maestro. Sull'abbreviazione del *Libro di pittura* si vedano in particolare KATE TRAUMAN STEINITZ, *Leonardo da Vinci's Trattato della Pittura, Treatise on Painting. A Bibliography of the Printed Edition*, Copenhagen, 1958 e C. PEDRETTI, «Commentary», *The literary works of Leonardo da Vinci, compiled and edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter*, Berkeley, Los Angeles, University of California press, 1977, vol. I, pp. 14-21. Per una panoramica sull'argomento rimando agli articoli di 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 e MAURO PAVESI, *Cassiano dal Pozzo, Nicolas Poussin e la prima edizione a stampa del 'Trattato della pittura' di Leonardo tra Roma, Milano e Parigi*, in ALESSANDRO ROVETTA, *Tracce di letteratura artistica in Lombardia*, Bari, Edizioni di Pagina, 2004. Estese ricerche sui manoscritti che precedono la prima edizione del *Trattato della pittura* sono in corso di preparazione da parte di Francesca Fiorani (l'archivio digitale degli 'apografi' del *Libro di pittura* è attualmente in costruzione, <http://www.iath.virginia.edu/leo->

all'interno di un codice miscelaneo attinente all'architettura. La segnalazione di questo 'testimone' leonardesco all'attenzione degli specialisti si deve a Kate Trauman Steinitz⁽²⁾ che inserisce il codice, che chiameremo d'ora innanzi *re1*⁽³⁾, nel «gruppo B» del suo repertorio, ovvero tra gli 'apografi' più antichi della versione abbreviata del *Libro di pittura*. Non avendo potuto consultare il codice di persona, Steinitz fornisce una schedatura essenziale del manoscritto. Gli indicatori che la studiosa americana considera per definire il codice come precedente all'edizione a stampa sono essenzialmente due: il titolo, *Opinione di Leonardo da Vinci...*⁽⁴⁾, e il cosiddetto 'test dell'uovo'⁽⁵⁾. Recentemente il

nardo/) e sono stati recentemente discusse da Claire Farago (*Leonardo da Vinci's 'Treatise on Painting' in its Cultural Context*, conferenza del 20 maggio 2005, Londra, Courtauld Institute, Leonardo da Vinci Society Annual Lecture) e da chi scrive (ANNA SCONZA, *La réception du 'Libro di pittura' de Léonard de Vinci: de la mort de l'auteur jusqu'à la premier publication du 'Trattato della pittura' (Paris, 1651)*, tesi di dottorato discussa all'Université de la Sorbonne, Paris III, 29/11/2007).

⁽²⁾ KATE TRAUMAN STEINITZ, *Trattato Studies*, in «Raccolta Vinciana», XIX, 1962, pp. 225-227, riporta la scheda del manoscritto redatta da Lina Mirabella, allora direttrice della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

⁽³⁾ Il codice conservato nella biblioteca di Casa Leopardi a Recanati porta la seguente segnatura 3.VI.B.2 e titolo (sul dorso della coperta) *Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci Pittore*. Misura cm 33,7 x 24; c. I + 99 +I, c. 41-77 (due fascicoli) *Opinione di Leonardo da Vinci, modo di dipingere prospettive, ombre, lontananze, altezze, bassezze da presso, da discosto, et altro. E precetti di pittura*, cap. 365, Inc.: «Il Giovane deve in prima imparare prospettiva», Expl.: «insieme misto col colore dell'altre cose che son dopo te. / Il fine». Per la descrizione dell'intera miscelanea, si veda più avanti (nota 15).

⁽⁴⁾ Numerosi 'apografi' antichi della versione abbreviata presentano un titolo analogo, ad esempio quelli conservati a Roma (*Barberini 4304* biblioteca Vaticana, *Casanatense 968*), Milano (*Raccolta Vinciana C III 43* e *H 228 inf.* biblioteca Ambrosiana), Cortona (*Ms 297* biblioteca Etrusca) e il codice leonardesco utilizzato da Matteo Zaccolini (K.T. STEINITZ, *A Bibliography...*, p. 35, 114).

⁽⁵⁾ Al posto del disegno dell'ovale riprodotto da Melzi (*Codice urbinato latino 1270*, f. 49v-50r, cap. [130]), il codice *re1* (c. 45v, cap. 59) presenta la let-

codice è stato esposto in mostra ad Ancona e schedato da Carlo Pedretti⁽⁶⁾, il quale conferma che il testo del manoscritto di Recanati precede l'*editio princeps* del *Trattato della pittura* e ne auspica uno studio sistematico. Si è potuta oggi approfondire tale ricerca grazie alla generosa disponibilità degli attuali possessori, i conti Anna e Vanni Leopardi di San Leonardo, che tengo a ringraziare.

Specificità della copia leonardesca di Recanati, l'‘Opinione di Leonardo da Vinci’.

L'‘apografo’ in questione presenta un testo di base piuttosto scorretto ma rivisto dallo stesso trascrittore in un secondo momento grazie al confronto con l'edizione a stampa. Tale osservazione complica le ipotesi di datazione del codice; ciononostante, la qualità delle scarse illustrazioni di tipo urbinate, all'in-

tera «è se tu vuoi fare...» (corsivo nostro), come nell'edizione del *Trattato*. Di contro la frase successiva, «a questa similitudine», è fedele al testo dell'*Urbinate* mentre la pubblicazione riporta: «a similitudine di un uovo» (cap. LIX, f. 13; si veda K.T. STEINITZ, *A Bibliography...*, p. 31-35). Indico di seguito altri *loci critici* del codice *re1* sulla scorta dei ‘test’ segnalati da C. PEDRETTI, *Commentary...*, p. 25-27: operare l'arte (*re1*, c. 41, cap. 1); grand'ombra (*re1*, c. 43v, cap. 35; *LDP* gratia d'ombre); imperadore (*re1*, c. 49v, cap. 98; *LDP* operatore); Qui si comincia de' veri accidenti et movimenti del'huomo et proporzioni di membra (*re1*, c. 56, cap. 166); canone (*re1*, c. 63v, cap. 262; *LDP* calmone); *AB* è la larghezza del *sito* (*re1*, c. 67 cap. 297; *LDP* viso; disegno qui riprodotto, fig. 1); *pq* li manda per il contrario si che *in* questa discrizione delle pieghe che circondano le braccia gambe o altro (*re1*, c. 76, cap. 362; *LDP* usa questa discrezione..., *om TDP*); ricordati che da te non *si sarà* veduto il colore dell'acque (*re1*, c. 76, cap. 365); i disegni ‘dei riflessi’ e di ‘Hercole e Anteo’ non sono riprodotti in *re1*.

⁽⁶⁾ *Leonardo, genio e visione in terra marchigiana*, catalogo della mostra, Ancona, Mole Vanvitelliana, a cura di C. Pedretti, con l'assistenza di Simona Cremante e Margherita Melani, Foligno, Cartei e Bianchi Editori, 2005, cat. 19-20, pp. 66-7.

terno del testo, e il rilievo dei *loci critici*⁽⁷⁾ consentono di confermare che la copia *re1* precede l'edizione a stampa. Il committente di questo manoscritto si dimostra tuttavia avvertito delle novità editoriali progettate a Roma, dal cardinale Barberini e dal suo segretario Dal Pozzo, come dimostra il fatto che fa correggere la propria copia manoscritta grazie al confronto con l'edizione a stampa. Le integrazioni e le modifiche⁽⁸⁾ sono riportate

(7) Si vedranno più avanti (nota 11, 12) le varianti testuali che *re1* ha in comune con i codici *Urbinate* e *fl2*. Segnalo di seguito più specifici *loci critici* di *re1*: il nostro Botticello che di tale studio era vago e raro (cap. 9, c. 41v); *Dello studiare insino quando tu ci desti opera* (anziché *o prima* cap. 17, c. 42); *...che la proposta pratica* (anziché *presta pratica* cap. 18, c. 42); *...che non venga dal naturale* (anziché *vegga dal natuarale*, cap. 20, c. 42v); non persuaderò il provare (anziché *il pittore*) che vi faccia regola (cap. 22, c. 42v); nelle cose minute ferma (anziché *di minuta forma* cap. 52, c. 44v); volti posti a ponente laterali (anziché *posti (dentro) a parete*, cap. 74, c. 47v); luoghi oscuri di tutti (anziché *di tetti*, cap. 76, c. 48); et lunghi di civili (anziché *et vili LDP*, e languidi *TDP* cap. 94, c. 49v); varie l'età del giorno (anziché *le varietà del giorno*, cap. 103, c. 50); paresmo et tondo et occuto (anziché *pari, simo, tundo et accuto LDP*, cap. 190, c. 58); essendo cotanti (anziché *in stretti contatti LDP*, cap. 222, c. 60); l'altre parti all'altro vicine (anziché *all'ossa vicine*, cap. 236, c. 61v); i denti stretti da canto della bocca arcuto le ciglia (anziché *dui stremi da canto della bocca archati LDP*, cap. 255, c. 63); non vicinissima propinquità (anziché *lontanissima distanza TDP, vicina propinquità LDP*, cap. 308, c. 68v); *diverse osservazioni di pittura* (anziché *osservazioni diverse TDP, Pittura LDP*, cap. 308, c. 68v); si che in questa discrizione delle pieg[h]e che circondano le braccia gambe ò altro (Si che usa questa discrezione nelle pieghe... *LDP, om in TDP* cap. 362, c. 76).

(8) Il copista di *re1* integra le lacune e migliora la propria trascrizione servendosi della pubblicazione. Le modifiche apportate al testo sono sia di tipo formale, come l'aggiunta di alcune lettere per rendere più scorrevole la lettura del testo, che contenutistico. Quest'ultime integrazioni e modifiche (qui indicate tra parentesi uncinata) sono riconoscibili nel testo per l'impiego di un inchiostro diverso: cap. 5 *Precetto <al pittore>*; cap. 36 *l'incarnazione dell'<i volti e> ignudi*; cap. 53 et la ragione siè <questa>; cap. 57 <per tutti li gradi del eta sua et in tutti discriverai> le mutazioni delle membra; cap. 73 *Delle figure che son separate, <accio>ché non paiano congiunte*; cap. 83 il semplice *E (corr su D.N.E.)*, il riflesso semplice *ANOASO (corr su N.P.M.)*, Il duplicato *O (corr*

con precisione dalla stessa mano del copista, in interlinea o sul margine dei capitoli, e un'attenzione particolare è consacrata alla numerazione dei capitoli, allo scopo di riordinare la copia secondo la sequenza dell'*editio princeps*.

Inoltre, dal momento che la pubblicazione è considerata dai suoi stessi editori lacunosa in quanto al testo e deve il suo prestigio alla nuova veste illustrativa datale da Nicolas Poussin, il committente di *re1* fa copiare sette disegni del *Trattato della pittu-*

su N.P.M.) si compone dall'alluminato *B D* (*corr su* B.R.), il lume riflesso *NOSO* (*corr su* N.P.); cap. 85 alluminato dall'aria o dal sole (*corr su* colore); cap. 93 la mente occupata à te, la quale <harà abbandonata la ferocità del suo atto, à la qual>; cap. 97 alcuna parte che in essa fatta <sia>; cap. 104 egli è necess[ari]o <che quella parte della superficie bianca partecipi> del colore dell'aria suo obietto; cap. 118 ricordati di mostrare la <verità> dei colori; cap. 123 vuoi dire che è <privato di qualunque colore, et essendo egli alluminato di colore di> qualunque luminoso; cap. 127 *di preparar <le carte per questo>*; cap. 147 chiarezza dell'azzurro <del aria>; cap. 151 esser più bello azzurro <nele lu[n]ghe dista[n]tie e così dove e più alluminato mostran più il colore del Monte che dell'azzurro> appiccato gli dall'aria; cap. 159 Spesse volte accade <l'ombre> ne' corpi ombrosi non esser compagne ne' colori de' lumi, alluminerà l'obbietto <del colore del suo splendore, e da occid[en]te sarà un altro obietto> del medesimo lume, p[er]cuote <nella parte del p° obietto a lui volto et si tagliano i suoi razzi>; cap. 163 *si dimandono seconde specie*; cap. 164 <Infra' corpi di eguale bia[n]chezza et dista[n]tie dagl'occhi, quello si dimostrerà più candido ch'è circondato da maggior oscurità et p[er] contr[ari]o quell'oscurità si mostrerà più tenebrosa, che fia veduta in più ca[n]dida bianchezza.>; cap. 174 di poi <habbi> intera notitia; cap. 175 tanto più diminuisce (*corr su* cresce); cap. 179 dalla giuntura delle spalle alle gomita (*corr su* dalle braccia alle gomita) cap. 186 L'accrescimento <raccortamento> del braccio; cap. 194 havendo volto <li piedi> à esso aspetto; cap. 183 sieno intenti à esso caso < con atti > che mostrino ammiratione; cap. 222 fa maggior <varietà nella sua> estensione et attrazione; cap. 223 et <è> larga circa tre dita; cap. 249 cioè <se la materia è persuasiva, fa che gl'atti sieno à proposito, et se> la materia; cap. 288 Tu hai à mettere la tua figura in campo chiaro, <se sarà oscura>, e se ella è chiara <e scura>; cap. 293 son l'ombre principali, e rimane (*corr su* minore) nell'ultimo; cap. 297 *Perché misurando un <viso>* (*corr in interl su corpo*); cap. 307 un <dito> vicino all'occhio; cap. 334 *De' campi* (*corr su Della pittura*); cap. 337 <*Varii precetti di*> *pittura*.

ra⁽⁹⁾, allo scopo d'impresiosire il codice di sua proprietà. Questi disegni, aggiunti alla fine del testo (Figg. 2a, b) in due fogli lasciati vuoti, illustrano esclusivamente scene di paesaggio e le teorie di Leonardo sulla prospettiva aerea. Le illustrazioni copiate da Poussin (Figg. 2 a, b) risultano incomplete rispetto alla pubblicazione e, all'interno del testo, i rimandi corretti a queste nuove immagini, tramite lettere dell'alfabeto, non corrispondono più alle piccole figure e ai diagrammi di 'tipo urbinato' che si trovano al margine dei capitoli (Fig. 1), poiché non contengono tutte le lettere corrette nel testo. Con la scelta di includere queste immagini, il committente intende senza dubbio aumentare il pregio del proprio codice senza tener conto che, così facendo, complica ulteriormente il legame, già compromesso, tra il testo e l'immagine. Questo doppio linguaggio⁽¹⁰⁾ era strumento indispensabile a Leonardo per esprimere il proprio pensiero ed era stato conservato, per quanto possibile, dall'allievo Francesco Melzi nella sua opera di compilazione. Successivamente, nella trasmissione manoscritta del testo abbreviato si verificano notevoli sfasature tra i capitoli e le illustrazioni, i rimandi si fanno sempre più imprecisi e il nesso tra disegno e parola si perde progressivamente.

Tornando all'analisi testuale di *re1*, si nota che numerose

⁽⁹⁾ Il codice *re1* alle c. 76v-77r presenta sette illustrazioni tratte dai seguenti capitoli della prima edizione del *Trattato della pittura*: cap. CCCLXV, CCCXXXII, CCXCIV, CCCIX, CCCXII, CCCXXVIII.

⁽¹⁰⁾ A questo proposito si vedano gli studi di PIETRO C. MARANI, «*Invenzione e rappresentazione in Leonardo*», *I mondi di Leonardo. Arte, scienza e filosofia*, a cura di C. Vecce, Milano, IULM, 2003, pp. 171-202; P.C. MARANI, «*Dessin et texte dans les manuscrits de Léonard de Vinci*», *Dessins et Manuscrits de Léonard de Vinci*, catalogo della mostra a cura di Françoise Viatte e Varena Forcione, Parigi, Musée du Louvre, 2003, pp. 27-39; C. VECCE, «*Word and Image in Leonardo's Writings*», *Leonardo da Vinci Master Draftsman*, catalogo della mostra a cura di Carmen C. Bambach, New York, Metropolitan Museum, 2003, pp. 59-77.

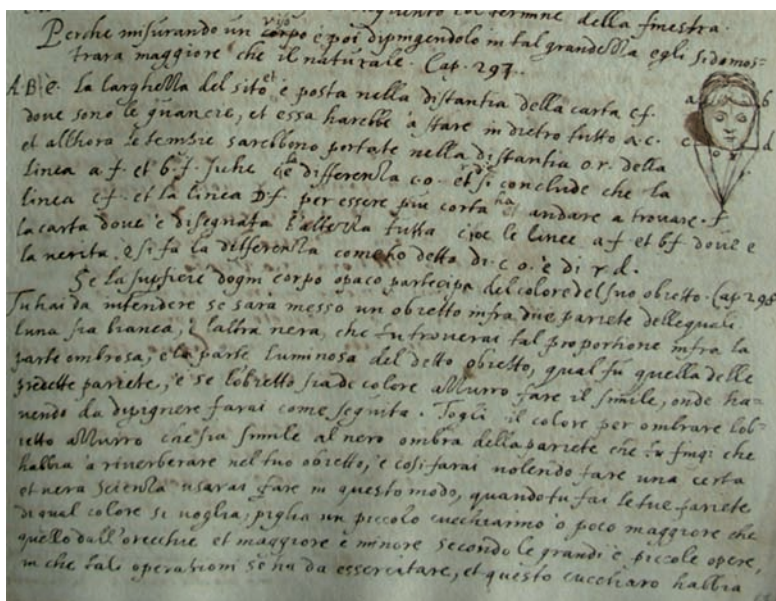


Fig. 1.

'lezioni', identiche alla compilazione di Melzi⁽¹¹⁾, collocano il

⁽¹¹⁾ Dal confronto testuale emerge infatti che la sequenza dei capitoli di *re1* rispetta quella del *Codice Urbinatense Latino 1270* (si vedano, ad esempio, i cap. 88-91) e le varianti formali di *re1* che seguono il testo dell'*Urbinatense* sono almeno 507. Segnalo di seguito le varianti significative in cui il testo di *re1* segue l'*Urbinatense*, o piuttosto l'archetipo (perduto) della versione abbreviata, indicando tra parentesi il confronto con le relative 'lezioni' del *Trattato della Pittura*: cap. 1 operare l'arte (*TDP* operare le cose imparate), cap. 10 Dell'essere universale (*TDP* Come il pittore dev'essere universale), cap. 11 Precetto (*TDP* Precetto al pittore), cap. 14 E se tu ti scuserai [...] di non haver tempo a studiare, e farti vero nobile (*TDP* e farti vero pittore), cap. 16 Modo d'augmentare l'ingegno (*TDP* Modo di destar l'ingegno), cap. 23 ne' casi di pittura (*TDP* come in ogn'altra professione), cap. 35 visi di quelli che siedono sulle porte di quelle habitationi (*TDP* visi di quelli che seggono nella parte di quelle habitationi), cap. 43 racorciano (*TDP* ravolgono), cap. 44 volti di panni (*TDP* pieghe



Fig. 2a.

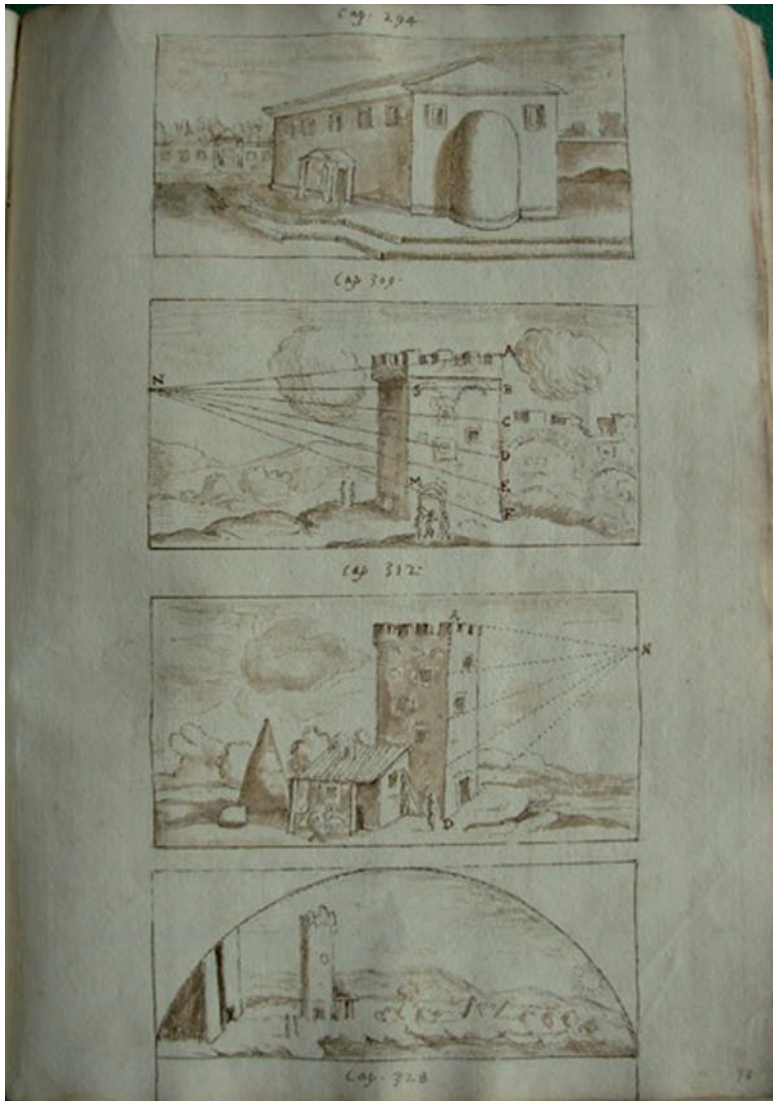


Fig. 2b.

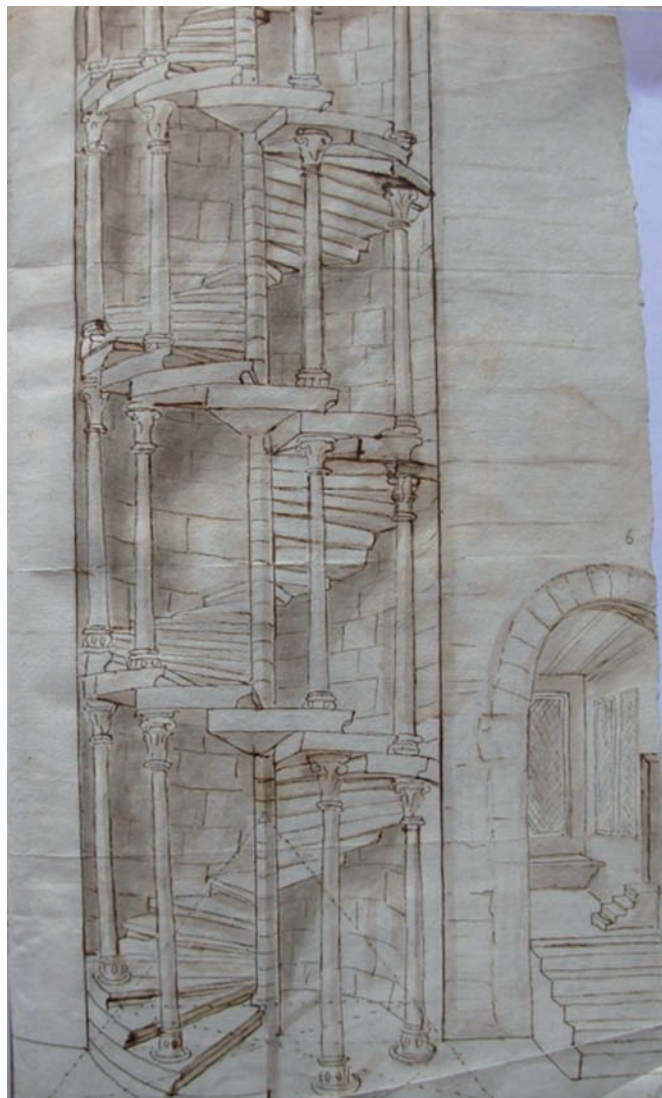


Fig. 3.



Fig. 4.

codice ad un livello piuttosto alto nella tradizione del *Libro di*

di panni), cap. 49 qualità (*TDP* equalità), cap. 58 affettione de' loro effetti (*TDP* effectione de' loro affetti), cap. 59 scortando (*TDP* scorciando), cap. 60 di legnosa resolutione (*TDP* d'ingegnosa resolutione), cap. 65 appariscono fuori (*TDP* scure) nella chiarezza di detto fuoco, cap. 66 poni bene i suoi effetti (*TDP* pondera bene i suoi effetti), cap. 88 sarà causa che tal reflexo terminerà (*TDP* sarà causa che tale reflexo sarà insensibile: ma se tale reflexo terminerà), cap. 99 se tu vuoi fare un'eccellente oscurità, dagli per paragone un'eccellente bianchezza (*TDP* bellezza), cap. 105 maggior proporzione di varietà (*TDP* maggior propensione alla varietà), cap. 112 il nero termina col bianco e el bianco col nero (*TDP* il nero termina col bianco), cap. 113 diversa vellatione (*TDP* diversa relatione), cap. 137 Li campi che si convengono alli termini alluminati (*TDP* Li campi che convengono a l'ombre et a lumi, et alli termini alluminati), cap. 152 manco si tramuta (*TDP* si trasmutata), cap. 156 que]lla parte che non è del Sole resta ombrosa (*TDP* che non è vista del sole); cap. 165 Quella montagna distante (*om in TDP*) all'occhio; cap. 166 A voler mettere (*TDP* mettere in pratica) questa prospettiva; cap. 180 come si vede le giunture delle dita, braccia, spalle, sottili, et concavi e fussi (*TDP* concave, *LDP* con cavi busi); cap. 169 dal uno humero della spalla all'altro, due teste per pezzo (*TDP* per mezzo); cap. 175 fa lungo (*TDP* lungo tratto) dalla spalla al gomito; cap. 177 nello stringere della mano (*TDP om* della mano); cap. 194 che la figura dimostri ad un bisogno (*TDP om* ad un bisogno) la sua somma dispositione, quando *B.* (*TDP* quando *A.*) harà tratto il suo dardo; cap. 183 malinconia, paura, doglia di martiro (*TDP om* di martiro); cap. 219 come si dirà nel quarto libro de i moti (*TDP* nel libro de moti); cap. 220 sottili p[er] carestia (*TDP* la scarsità) di carne; cap. 231 nel dimostrarsi le calcagna in faccia (*TDP* in dietro); cap. 233 forza che à lui è possibile, la quale congiunge (*TDP* conduce); cap. 263 gambe ch' toccano terra, che innalzano la persona d'esso animale (*TDP* figura d'esso animale); cap. 299 fuori del mezzo della sua resistenza delle sue ali (*TDP* sua residenza fra le due ale); cap. 306 e questo è possibile in natura (*TDP* è impossibile in natura), perché nissuna potentissima vista è quella ch'in sì non vicinissima propinquità (*TDP* lontanissima distanza); cap. 322 e se la terza cosa sarà di pari grandezza alla seconda o terza inanzi a essa (*TDP* di pari distanza dalla seconda inanzi a essa), faranno sempre diminutione per metà della prima perché l'intervallo (*TDP* diminutione proportionata, pur che l'intervallo), perderà i 9/0 e poi 19/20 (*TDP* $\frac{3}{4}$ e poi $\frac{5}{6}$) in 60 braccia; cap. 329 come sono l'ugna delle dita delle formiche (*TDP* l'unghe delle dita, le formiche); cap. 330 nelle confuse nebbie (*TDP* ombre) parranno involte; cap. 332 quella che fia più remota dall'occhio parrà (*TDP* sarà) più bassa; cap. 334 li termini delle corpi naturali (*TDP* delle cose naturali); cap. 351 vuoi scolpirvi d'entro la figura (*TDP om* la figura).

pittura, che prende origine dall'archetipo (perduto) della prima versione abbreviata. Inoltre, numerose varianti significative di *re1* (sedici, per la precisione⁽¹²⁾) sono presenti anche in un altro ‘testimone’ leonardesco, il poco studiato codice della biblioteca medico-laurenziana di Firenze (d'ora in avanti *fl2*)⁽¹³⁾, trascritto dal bibliofilo Antonio d'Orazio d'Antonio da Sangallo (1551-1636). Gli errori di trascrizione comuni ai due ‘apografi’ collo-

⁽¹²⁾ Il codice *re1* presenta 16 *loci critici* e 3 lacune testuali in comune con *fl2* (indico tra parentesi il confronto con l'edizione a stampa, *TDP*, e col *Libro di pittura*, *LDP*, qualora la lezione di *re1* risulti incomprensibile): cap. 16 trionfi di figure, statue, strane arie di volti (*TDP* atti pronti di figure, strane arie di volti); cap. 18 quanta parte di essa (*TDP* torce) per l'uno ò l'altro verso; cap. 19 *Come il pittore deve essere vago d'udire nel fare* (*TDP* dell'opera) *il giudizio d'ognuno*; cap. 28 quando il sole cala al monte (*TDP* cala all'occidente); cap. 29 Il lume tagliato dà l'ombre (*TDP* dall'ombre); cap. 38 per poter vedere p[er] i secchi delle cose (*TDP* li scontri delle cose); cap. 53 *Perché la pittura non può mai parere spiccata, come le cose materiali* (*TDP* come le cose naturali); cap. 57 *Memoria che si fa all'autore* (*TDP* dall'autore); pittori e scultori, che fanno professione de mescolare (*TDP* de' muscoli, *LDP* de' maestri); cap. 67 le palette delle scopietti (*TDP* pallottole de gli scoppetieri); cap. 74 havendo il lume dai lati (*TDP* da alto); cap. 99 li quali colori si governano (*TDP* si generano); cap. 143 L'aria tinge piu gl'obietti che la ripara (*TDP* ch'ella separa); cap. 165 Quella lucidità che s'interpone infra l'occhio et il nero (*re1 om* che sarà più sottile nella gran sua cima farà nero) di più bell'azzurro et così di converso; cap. 224 le linee centrali intrinseche de' membri che si piegano stanno nella loro nostrale lunghezza (*TDP* lor natural lunghezza); cap. 225 gl'oppositi muscoli tirano, et quelli che si allentano (*TDP* si allentano); cap. 261 *trabendo il ferro in terra* (*TDP* tirando il ferro); cap. 274 e spesso riguardar dentro lo specchio tuo il quale sia veduto per il contrario (*TDP* spesso riguarderai dentro l'opere tue, la quale vi fia veduta per lo contrario); cap. 322 La prospettiva lineale s'estende nell'ufficio della linea universale (*TDP* ufficio delle linee visuali); cap. 335 seminamento, ovvero capitulatione delle figure (*TDP* compartitione delle figure).

⁽¹³⁾ Il *Codice 457 Acquisti e Doni (fl2)* di Firenze, Biblioteca medico-laurenziana, contiene (c. [I]): *Modo di dipignere prospettiva ombre lontananze altezze bassezze da p[re]sso da discosto et altro di Lionardo da Vinci*. La nota di possesso di trova a c. 2: *D'Ant[onio] d'Oratio d'Ant[onio] da Sangallo, n. 39. Modo del dipingere di Lionardo da Vinci. Modo che tenne Filippo Brunellesco nel fare la Cupola*.

cherebbero quindi *fl2* e *re1* sulla stessa linea di discendenza, sebbene non in un rapporto di dipendenza diretta, e permetterebbero di datare il codice *re1* al secondo-terzo decennio del Seicento, dato che il testo di *fl2* è stato copiato dopo il 1613⁽¹⁴⁾.

La miscellanea di testi sull'architettura.

Allo stato attuale degli studi, il committente del manoscritto *re1* rimane sconosciuto e, per far luce sui suoi interessi culturali, occorre analizzare il codice nel suo insieme. L'anonimo copista trascrive infatti una versione abbreviata del *Libro di pittura* di Leonardo da Vinci all'interno di una più ampia miscellanea⁽¹⁵⁾, dedicata essenzialmente all'architettura e concepita nel suo insieme, dato che la carta utilizzata per il codice intero è di uno stesso tipo⁽¹⁶⁾ e reca, dal secondo all'ultimo foglio, lo stesso tipo di filigrana, di provenienza veneta⁽¹⁷⁾. Nel selezionare i testi da tra-

⁽¹⁴⁾ Nel 1613 il bibliofilo fiorentino Da Sangallo registra i manoscritti in suo possesso senza menzionare il codice '*fl2*', che egli trascrive probabilmente in seguito. Questo 'apografo' è stato scoperto e segnalato da GIULIANO TANTURLI, «Un nuovo manoscritto della Vita del Brunelleschi», *Studi di filologia italiana. Bollettino annuale dell'Accademia della Crusca*, LI, 1963, p. 133-139. Per lo studio testuale di questo codice rimando al secondo capitolo della tesi di dottorato sopra citata (nota 1).

⁽¹⁵⁾ Oltre ai due fascicoli col testo leonardesco, il codice *re1* contiene: c. 1-10 fascicolo con disegni di architettura di vario formato; c. 11-40 due fascicoli con capitoli relativi all'architettura, alle proporzioni del corpo umano, le *Dichiarazioni della Sfera*, estratti da Ovidio, ecc.; c. 78v a 93v un fascicolo contenente un anonimo *Libro de Geometria* (datato 1636) e un fascicolo sciolto, contenente una copia frammentaria di *re1*, di cui si dirà più avanti (nota 48).

⁽¹⁶⁾ Il disegno della filigrana della carta, una croce affiancata dalle lettere *I H S* entro un cerchio, è simile al numero 9467 di CHARLES M. BRIQUET (*Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier*, Hildesheim New York, 1973, vol. III), attestato a Vicenza nel 1527 e 1538.

⁽¹⁷⁾ La miscellanea di architettura presenta numerose particolarità linguistiche che confermano l'origine veneta del codice, quali ad esempio, lo

scrivere, il compilatore di questo manoscritto non si limita a trascrivere alcuni passi di Vitruvio (come suggeriva K.T. Steinitz) o un testo di Vignola (secondo C. Pedretti), come avviene di frequente per i testimoni più antichi della tradizione manoscritta del *Libro*⁽¹⁸⁾. La selezione che egli opera è più complessa e non priva di originalità: numerosi brani di architettura, arricchiti da pregevoli disegni di mano secentesca, sono in effetti estratti da autori antichi, quali Vitruvio, Varrone e Columella, e moderni (Alberti, Serlio, Palladio, Vignola), scelti sulla base, si direbbe, dell'applicabilità costruttiva dei loro insegnamenti. A giudicare dalla selezione operata per questo zibaldone, si coglie che l'in-

scempiamento consonantico o il raddoppiamento, dovuto a un fenomeno di iper-correttismo: cita (*per* città c. 7, 10, 16v, 24v, 38), simetria, corrispondenza; botega, boteghe, meccanica, essercitio (c. 7, 10); comodo, simetria (c. 11, 19v, 25, ecc.); fabrica, fabbricare (c. 11, 18v, 33v); che sapia (c. 19v); commodità, accomodato, cucchine, avvertenze, si proveda, meza (mezo : c. 15, 16, 18v, 25, 26v, ecc.); c. 12 brutissima; c. 12v rozo, oservatione; avvertire (c. 13v, 14, 15); avvertimenti (c.14); oservato, piedestalo (c. 14v); apperti, cominciano, si misurranno (c. 16); cativi, tutella, diffensori, ellegeremo (c. 16v); abbraciato (c. 17v); megliore (c. 18); palludoso (c. 18v, 19); comedie (c. 19v); si amezaranno (c. 20v); secare (c. 22v); tuffo (*per* tufo), vora (*per* vorrà), Rafaello (c. 23); marittimi, matteria (c. 24v); collonati (c. 26v), colonato (c. 27, 28); passaggio (c. 30v), machina (c. 31); pezo (c. 32); commune (c. 32, 36v); femina, arivano (c. 34); l'orrecchie (c. 34v); carrichi (c. 38), ecc.

Sono inoltre frequenti i casi d'inversione tra - s e - z: pezo (*per* peso, c. 10, 19v), senza (c. 24v, 26, 39); larghessa (c. 11r-v, 14); grossessa (c. 17v, 26v); speza (c. 11v, 25v); spessati nel mezo, spessar (c. 12); alsare (c. 14); istezze (con prostesi c. 16v); da farzi, smorsata (c. 18); le dispenze (c. 20v); bronso (c. 22v); possolana, orisonte (c. 23); scursi (*per* 'scurzi', cioè 'scorci' c. 34); torzo (c. 34v), ecc.

⁽¹⁸⁾ Oltre al codice *fl2* sopra menzionato (nota 13), altri apografi antichi uniscono lo scritto leonardesco ad altri testi di Vignola, relativi alla prospettiva (ad esempio la *Seconda regola della prospetiva del Vignola* del codice Gaddi, Firenze, Biblioteca nazionale centrale, *Magliabechiano XVII 18*) e all'architettura (la *Seconda regola di architettura di Vignola* è legata assieme al testo di pittura di Leonardo nel codice appartenuto a Lorenzo Giacomini, Firenze, Biblioteca Riccardiana, *Ms 2136*).

tento del dotto compilatore è proprio di chi intende leggere gli *Auctores*⁽¹⁹⁾ con profitto, mettendo a confronto le loro indicazioni con la propria esperienza.

Dopo aver riunito un ricco repertorio, il compilatore si dedica, secondo gli auspici di Vitruvio⁽²⁰⁾, all'esercizio della geometria, disciplina importantissima per l'architetto. In tal modo, i testi di grandi autori del passato si trovano legati assieme a considerazioni, disegni e calcoli geometrici proposti dallo stesso autore del codice, che intende puntualizzare, grazie alla pratica, le informazioni ereditate da Vitruvio. Utilizzando il codice alla rovescia, ossia a partire dalla fine⁽²¹⁾, l'autore punta sulla pagina di guardia disordinati calcoli matematici e alcuni schizzi con dettagli architettonici; redige poi, con scrittura corsiva e disordinata, un trattato di geometria, lasciando ampi spazi vuoti per le illustrazioni che non vengono sempre realizzate. È possibile ricavare la data d'inizio di composizione sull'antico frontespizio, su cui è stato in seguito incollato un foglio con disegni di volte :

⁽¹⁹⁾ Sono frequenti nel codice i memo su argomenti specifici che l'autore punta per se stesso: *leggi il Palladio*, *leggi Vitruvio*, *leggi Sacro Bosco*, ecc. Per quanto riguarda l'esperienza personale del copista, si veda ad esempio la seguente considerazione: a c. 18 nel capitolo *Della calce e modo d'impastarla*, l'autore segnala che «si cavano nei monti di Padua alcune pietre scagliose, la calce delle quali è eccellente nelle opere che si fanno allo scoperto e nell'acque, perciocché presto fa presa e si mantiene lungamente». A proposito della larghezza delle stanze, l'autore conclude, con grande concretezza (c. 20v): «Ma spese volte fa bisogno all'architetto accomodarsi più alla volontà del padrone che spende che a quello che si dovrebbe osservare».

⁽²⁰⁾ M. VITRUVIO, *I dieci libri dell'architettura, tradotti e commentati da mons. Daniello Barbaro*, Venezia, 1567, libro I, p. 13: «La geometria giova molto allo architetto, perché ella insegna l'uso della linea dritta e circolare, dal che poi agevolmente ne i piani si fanno i disegni de gli edifici e le dritture delle squadre, dei livelli e dei lineamenti».

⁽²¹⁾ *re1*, c. 98 r-v: foglio di calcoli matematici; c. 99, 97, 96, 95v, 94: disegni d'architettura; c. 95v: *Libro di geometria* (frontespizio) da c. 93v a c. 79v. Per quel che riguarda le particolarità linguistiche di queste pagine, valgono le stesse indicazioni fornite per la miscellanea d'architettura (note 17, 25).

Libro de Geometria cominciato al mese de Novembre del anno 1636. In questo testo, lo studio della geometria si fonda su basi matematiche⁽²²⁾ e trova applicazione in problematiche concrete⁽²³⁾ quali, per esempio, la misurazione di un terreno inclinato con l'aiuto del *livello*.

Capovolgendo il codice per tornare alla miscellanea d'architettura, è interessante notare che la tipologia costruttiva su cui l'autore del centone insiste particolarmente è quella della villa privata di campagna. Per questo tipo di edificio occorre rispettare i principi vitruviani di *convenienza, decoro e comodità*, senza dimenticare che lo scopo dell'architetto risponde al più aggiornato principio di «satisfare al diletto de gli occhi *con bella et gratiosa maniera*»⁽²⁴⁾. I primi fogli del codice riguardano la definizione di stile 'rustico'⁽²⁵⁾, un intero fascicolo di disegni di vario

⁽²²⁾ *re1*, c. 93 v, «Trattato della Geometria Pratica» [corretto su 'Pratigha']: «Prima di trattare della Geometria pratica noteremo alcune osservazioni della arithmethicha che dipendono della medesima geometria. Nella arithmethicha sono quatre principalissime operationi [...]».

⁽²³⁾ *re1*, c. 93 r, «Proemio»: «Due sorte de Geometria si sono: una speculativa, l'altra pratica [...] la Pratica dalla medesima speculativa impara di misurare in atto pratico le medesime figure et grandezze, le quali sono di tre specie o sorte di linie; come dire distanza da un luogo al[l]'altre, altezza et profondità delle altre cose simile».

⁽²⁴⁾ *re1*, c. 11, corsivo nostro.

⁽²⁵⁾ La definizione degli altri stili e la terminologia architettonica sono sviluppate in seguito: *re1*, c. 25-27 v *Parte de vocaboli di Vitruvio, Origine del Genere Dorico, Corinthio, secondo Vitruvio et il Palladio*, ecc. In questi capitoli, in particolare, l'autore del codice fa largo uso di una grafia arcaizzante e scrive, ad esempio a c. 26, Achaia, nimpha Optice, Helleno, Hercole, e così via. L'intera miscellanea d'architettura è in effetti caratterizzata dall'uso colto dell'«-b» 'etimologica', nei casi di: *authorità* (c. 11, 22), *habito* (c. 11), *habitanti* (c. 12); *inhabitabili* (c. 13v), *habitarono* (c. 26), *corinthio*, *anticho* (c. 14, 25, 26v, 33v, ecc.); *hora* (c. 14v, 26, 28), *talhora/all' hora* (c. 15v, 17v, 18v, 22v), *hoggi* (c. 18, 24v); *christiani*, *theatro*, *amphitheatro*, *dishonesti* (c. 16v, 22); *Diana Ephesia* (c. 21); *humore* (c. 17v, 18, 31v); *humido* (c. 20v, 22v, 23v, 31v, 37); *historia*, *arithmetica*, (c. 23, 38v); *mathematici* (c. 40v); *huomo/humano* (c. 15v, 17v, 18v, 22v, 24); *incomprehensibile* (c. 31), ecc. False etimologie, come:

formato illustra e misura in *moduli e piedi* alcune facciate, ornate con semplicità da porte, finestre, nicchie e colonne che risentono tanto della prassi palladiana⁽²⁶⁾ che dell'insegnamento di Alberti⁽²⁷⁾. Lo stile rustico è visualizzato tramite diversi disegni di dettagli architettonici quali un portale a bugnato, chiaramente ispirato al Serlio⁽²⁸⁾, una scala *a lumaca* con colonna nel

herba (c. 12, 18v); hover, havertire (c. 15v, 18v); hubidentissimo (c. 31v), ecc. e l'estensione dell'uso di *-b* a tutte le forme del verbo 'avere' si accompagnano a scritture scorrette quali: Castel vecchio (c. 17); larghe/large (c. 15), larghezza (c. 20); si seccha (c. 21); havertendo, vengino (c. 22v); schenografia (c. 23); si aggionghe, ricerca (c. 25), portichi (c. 25r-v); scizzo (*per* schizzo c. 30v), cerchio (*per* cerchio); le brachia (c. 34v); bianco scietto (*per* schietto c. 36v); luogho (c. 37); scorchi (*per* scorci c. 40v), ecc. La cultura classica dell'autore affiora invece tramite l'impiego frequente di grafie latineggianti, come *proiectura* (c. 15v, 18v, 27v); *intersectio* (c. 26v); *spetie* (c. 21), *arbore* (c. 16, 21), *arborscelli* (c. 18); *prospectiva* (c. 40v), ecc., e l'impiego di *-ti* e *-ci* al posto di *-z*: *elevation* (c. 7); *proportione* (c. 10); *dispositione* (c. 11); *perfectione*, *intentione*, *adombratione*, *gratioso*, *gratia*, *compositioni*, *proportione*, *comparatione*, *commodulatione* (c. 11, 16v, 17, 26 r-v, 27, 38v ecc.), *consideratione* (c. 11v, 12 v); *vitiosi* (c. 22); *affettatione*, *cimatio*, *inventione* (c. 12v, 14v, 15v); c. 14 *osservazioni*; *diminutione* (c. 15); *licentiosa*, *spatio* (c. 15v, 19, 34v); *pudicitia*, *mercantie* (c. 16v, 20v); *divotione*, *salutationi*, *redentione* (c. 16v); *generatione*, *corruptione*, *putrefatione*, *soficienza* (c. 17v); *giudicio* (c. 20); *speculatione*, *distantia*, *licentia*, *discriptione* (c. 23); S.ta Maria Egittiaica (c. 25v); *dichiaratione* (c. 26); *imitatione* (c. 27); Venetia (c. 33v, ma anche Vinegia c. 36v); *denominatone* (c. 40v); *frontespicio/frontespicij* (c. 12, 13v); *giudicio* (f. 37v), *giudicioso* (c. 17, 18v), ecc.

⁽²⁶⁾ I capitoli di *re1*, a c. 13 r-v possono essere rispettivamente confrontati con ANDREA PALLADIO, *Quattro libri dell'architettura*, a cura di Licisco Magagnato e Paola Marini, Milano, Il Polifilo, 1980, Libro I, cap. XXVI, XXV e XIII.

⁽²⁷⁾ Si veda ad esempio *re1*, c. 21v *Trattato delle colonne misurate secondo Leon Battista Alberti* tratto da *L'architettura di Leon Battista Alberti, tradotto in lingua volgare da Cosimo Bartoli*, Firenze, Torrentino, 1550, Libro VI, cap. XIII.

⁽²⁸⁾ *re1*, c. 7, 10: disegno di portale da SEBASTIANO SERLIO, *Trattato di architettura*, Venezia, 1544, Libro IV, c. vi v.

mezzo, vista in sezione⁽²⁹⁾, e un ninfeo, forse adatto a decorare il giardino di una villa, con una statua che potrebbe rappresentare il trionfo di Diana incoronata, che tiene in mano uno scettro e un libro ed è circondata da ogni sorta di animali⁽³⁰⁾. Com'è prassi per un ogni valido trattato d'architettura, lo zibaldone in questione contiene numerosi passaggi relativi ai materiali costruttivi⁽³¹⁾, al buon posizionamento delle fondamenta di un edificio⁽³²⁾, alla disposizione di ambienti nevralgici della casa, come la cucina o le stalle, o agli accorgimenti necessari per la costruzione di un camino⁽³³⁾. Sulla scorta degli studi sull'antico di Palladio e dei suoi *Quattro Libri dell'architettura*⁽³⁴⁾, gli esempi

⁽²⁹⁾ In *re1*, c. 1v lo scalino è disegnato in pianta e in alzato, con note di commento e indicazioni numeriche delle misure, come in JACOPO BAROZZI DA VIGNOLA, *Le due regole della prospettiva pratica con i commentarij del R.P.M. Egnatio Danti*, Roma, Mascardi, 1644, p. 145. A c. 2 r-v la scala a chiocciola è rappresentata nel suo insieme in un esatto studio di prospettiva, visto in maniera speculare, sul *recto* e sul *verso* del foglio. I due disegni a penna e carboncino sviluppano l'esempio proposto da PIETRO ACCOLTI, *Lo inganno degli occhi*, Firenze, Cecconcelli, 1625, pp. 77-8. Resta invece di difficile identificazione la bella scala a chiocciola con colonnine alla carta 6r, qui riprodotta (fig. 3).

⁽³⁰⁾ *re1*, c. 8v. Il disegno è riprodotto nella fig. 4.

⁽³¹⁾ I capitoli su i legnami, le pietre, l'arena (*re1*, c. 17-18, 31v, 32 r-v) attengono essenzialmente a Palladio e Vitruvio (si confrontino in particolare con *I dieci libri dell'architettura...*, Libro II, cap. V, VII, XIX).

⁽³²⁾ L'argomento, sviluppato in *re1*, c. 18v, è tipico dei testi d'architettura e trova ampia trattazione già in VITRUVIO, *I dieci libri dell'architettura...*, Libro I, cap. V, p. 44-54 *Delle fondamenta delle muraglie, et delle torri*; libro III, cap. IV *Delle fondazioni, et delle colonne et loro ornamenti, et de gli architravi tanto ne i luoghi sodi quanto ne i mossi*, p. 134.

⁽³³⁾ *re1*, c. 15.

⁽³⁴⁾ Si vedano, ad esempio, i capitoli intitolati *Trattato delle vie fuori delle città di Roma* e *Vie nella città* (*re1*, c. 24v-25), tratti da Andrea Palladio (*I quattro Libri dell'architettura...*, Libro III, cap. III *Delle vie fuori della città*) eccetto la chiusura finale del capitolo, in cui l'anonimo compilatore aggiunge di suo pugno quanto segue, dando prova di concretezza e sensibilità per il paesaggio (*re1*, c. 25v-25): « Le vie militari si chiamano quelle le quali passano per mezzo la città, et conducano d'una città ad un'altra, et servano ad universale uso de

proposti sono per lo più sostenuti da riscontri reali, con rimandi a dettagli architettonici che si possono ammirare tra le antichità romane (si vedano, ad esempio, i riferimenti alle ville romane di Baia, nel golfo di Napoli, e di Civitavecchia⁽³⁵⁾), oppure la menzione della porta romana di Verona⁽³⁶⁾ o della colonna Traiana⁽³⁷⁾. L'ampio impiego delle fonti palladiane è assicurato dalle precisazioni del compilatore a proposito dell'unità di misura cui si riferisce, ovvero il *piede vicentino*⁽³⁸⁾.

La finalità pratica non è la sola linea guida nella selezione dei brani d'architettura; il compilatore non sembra mancare infatti di cultura letteraria e di un interesse teorico nei confronti delle discipline che studia. Secondo i canoni trattatistici del tardo

viandante, et sono quelle per le quali vanno gli esserciti, et si conducano i carriagi et altre materie. Deveno le vie esser curte, commode, sicure, dilettevoli, e belle. Si faranno curte e commode se si tireranno diritte, et se si faranno ampie, onde i carri, et i giumenti incontrandosi non impediscano l'un l'altro. Saranno sicure se si faranno per i colli o vero se dovendosi fare per i campi secondo il costume anticho, si farà un argine, sopra il quale si camini, et si come nelle città si aggioghe bellezza alle vie con le belle fabbriche, così di fori si accresce ornamento a quelle con gli arbori, gli quali rendono verdura, et ombra».

⁽³⁵⁾ In *re1*, c. 15r si legge infatti: « Usavano gli antichi di scaldare le loro stanze in questo modo: facevano i camini nel mezo con colonne, o modiglioni, che togl[i]evano suso gl'architravi, sopra i quali era la piramide del camino donde usciva il fumo, come se ne vede una a Baie appresso la piscina di Nerone, et uno non molto lontano da Civitavecchia ».

⁽³⁶⁾ Un foglietto legato in *re1*, tra le c. 28 e 30 contiene due disegni a inchiostro: il primo, in pianta e alzato, illustra un arco d'ordine corinzio; il secondo, l'Arco dei Gavi' (del I sec. d.C.) illustrato da Vitruvio (*I dieci libri dell'architettura...*, p. 26, 66) e utilizzato in età comunale come porta d'accesso alla città di Verona.

⁽³⁷⁾ *re1*, c. 19v.

⁽³⁸⁾ *re1*, c. 13v, 15, 19r-v. Diverse unità di misura menzionate nel *Libro de Geometria* (c. 92r) sembrano riprese da SCAMOZZI, *Dell'idea dell'architettura universale di Vincenzo Scamozzi, architetto veneto*, Venezia, presso l'autore, 1615, libro I, pp. 70-73: «E per dar'anco qualche conto delle misure moderne, la maggior parte si riducono a palmi [...] poi a Piedi qui d'intorno a Venetia[...]».

Cinquecento (basti qui ricordare il *De sculptura* di Pomponio Gaurico), questo zibaldone d'architettura contiene considerazioni di ampio respiro, relative anche ad altre discipline artistiche e a riflessioni sulla struttura del cosmo. Nell'intento di definire la figura geometrica della sfera, a carta 30v, il copista si dilunga in una digressione sul cosmo e illustra le undici sfere celesti in cui esso è suddiviso in base a «la sustantia et l'accidente», secondo la cosmologia medievale esposta dal Sacrobosco nel *De Sphaera*. Completa il discorso la visione dantesca, secondo cui la *terra* contiene le «sfere ultraterrene» note come *Seno di Abramo*, *Limbo*, *Purgatorio* e *Inferno*. Il passaggio dal «microcosmo dell'architettura» al macrocosmo, non può prescindere dalla definizione del sistema di proporzioni dell'uomo (che Leonardo chiama *mondo minore*⁽³⁹⁾), su cui il copista si sofferma riprendendo i termini di Vitruvio e dei più aggiornati Armenini e Borghini⁽⁴⁰⁾.

Per quel che riguarda la geometria, essa non vale solo come fondamento per la costruzione architettonica ma anche per la decorazione pittorica⁽⁴¹⁾, essenzialmente prospettica, che può

⁽³⁹⁾ Si vedano al riguardo le pubblicazioni di MARTIN KEMP, *Leonardo da Vinci, the marvellous works of nature and man*, Cambridge (Massachusetts), Harvard university press, 1981; C. VECCE, «Microcosmo e macrocosmo in Leonardo», in *Microcosmo e macrocosmo. Scrivere e pensare il mondo nel Cinquecento tra Italia e Francia*, atti del convegno a cura di Rosanna Gorris Camos, Verona, 2002, Fasano, Schena, 2004; *Leonardo. Dagli studi di proporzioni al «Trattato della pittura»*, a cura di P.C. Marani, Maria Teresa Fiorio, catalogo della mostra, Milano, Castello Sforzesco, Electa, 2007; *Gli studi anatomici di Leonardo*, convegno internazionale a cura di Domenico Laurenzae Alessandro Nova, Firenze, Kunsthistorisches Institut, 2008, atti in corso di pubblicazione.

⁽⁴⁰⁾ *re1*, c. 34 r-v, *Simetria del corpo humano secondo l'Armenini*, *Simetria del corpo humano secondo il Borghini*, c. 40 r: *Della misura del corpo humano secondo Vitruvio*, capitolo in cui sono citati anche P. Gaurico e G. Cardano.

⁽⁴¹⁾ *re1*, c. 23 r-v, *Discorso sopra la prospettiva in quanto al Architetto*: «l'architettura non può stare senza la prospettiva, né la prospettiva senza l'architettura. Et che sia il vero consideriamo un poco gli architetti del secolo nostro nel quale la buona architettura ha cominciato a fiorire». Seguono gli

valere come ornamento per l'architettura. Di conseguenza, le istruzioni «per dipingere a fresco» dovevano servire, secondo l'autore del centone, come elemento aggiuntivo da porre nelle mani dell'architetto che dirige la «fabbrica (come dice Vitruvio)» o il cantiere in costruzione⁽⁴²⁾. Andrebbero dunque intesi come spunti per la decorazione pittorica anche l'iconografia di Narciso, tratta da Ovidio e qui riportata in latino e in volgare (in versi), e il capitolo sulle diverse gradazioni di colore in relazione alla distanza del paesaggio. Echeggiando in maniera suggestiva il testo leonardesco, se non addirittura la proverbiale abilità pittorica dell'artista di Vinci, il copista avverte che la parte più lontana del paesaggio occorre che «quasi si smarrisca affatto, e perda in infinito [...] ed acciò di bene esprimere bisogna havere una gratia particolare et un dono divino perché per principal che sia uno, nel far le figure, non può acquistare questa arte se non [ha] gratia naturale di dimostrarli»⁽⁴³⁾. Sotto questa luce appare più nitida la scelta di aggiungere alcuni disegni di Poussin, alla fine del testo di Leonardo. Più che ad illustrazione del testo, questi

esempi di celebri architetti i cui esordi sono legati alla pittura, da Bramante e Raffaello a Girolamo Genga, Giulio Romano e Sebastiano Serlio fino a Jacopo da Vignola «ultimo peritissimo architetto».

⁽⁴²⁾ *re1*, c. 35v.

⁽⁴³⁾ *re1*, a c. 39r sono trascritti i versi 370-510 delle *Metamorfosi* di Ovidio in latino e una ripresa volgare in rima, in cui Eco si esprime in prima persona, rivolgendosi al pittore che vorrebbe raffigurarla: «A che cerchi tu pur sciocco pittore / di far di me pittura, che son tale / che non mi vede maj occhio mortale / e non ho forma, corpo, né colore. / Dell'aria e della lingua a tutte l'hore / nascio e son madre di cosa quale / nulla vuol dire, però che nulla vale / la voce che gridando i' mando fore. / Quando son per perir gl'ultimi accenti / rinovo, e con lenie, l'altrui parole / seguo che van per l'aria poi con venti. / Sto nelle vostre orecchie, e come suole / chi quel che far non po pur se presenti / dipinga il suon chi me depingere vole». A c. 38v, sotto il titolo *Narciso quando si specchia nel fonte Lirope* (ma il passo latino su Narciso è riportato sul foglio a fronte), si trova la descrizione del paesaggio qui riportata. E non è questo il solo punto in cui paiono evidenti gli spunti leonardiani; si vedano, ad esempio, il capitolo *Degli reflexzi nell'acqua* (*re1*, c. 39 v) o il passaggio sulle ombre (c. 38).

disegni di paesaggio, relativi alla prospettiva aerea, potrebbero servire anch'essi come spunti iconografici per decorazioni pittoriche adatte all'architettura di una villa. Tale selezione d'immagini fornisce dunque ulteriori informazioni per definire il gusto del committente dell'‘apografo’ di Recanati e l'ambito culturale in cui opera.

Note sulla provenienza dell'‘Opinione...’ e una copia frammentaria (re2).

Dopo averne presentato il contenuto, sembra infine opportuno soffermarsi sulle scarse informazioni disponibili sulla provenienza del codice in questione. Alcune note di possesso sono ancora leggibili sulla coperta membranacea del manoscritto: sul *recto* si legge che il libro appartenne al «Sig.n Stefano [o Pietro?] Buon [...] | di Monsig.^{or} Grimaldi Gir[olamo]». Quest'ultimo nome andrebbe identificato con Girolamo Grimaldi⁽⁴⁴⁾ (Genova 1597 - Aix en Provence 1685), elevato al rango di cardinale da Urbano VIII nel 1643. Il Grimaldi, che sarà mecenate di artisti e letterati nell'ultimo periodo della sua vita in Francia, era stato precedentemente nominato dal papa-poeta Maffeo Barberini vicelegato del Ducato di Urbino nel 1636 e nunzio pontificio in Francia nel 1641. Dato il legame politico del cardinale Grimaldi con i membri della corte papale e, in particolare, col cardinale Francesco Barberini (ch'egli aiuta a fuggire da Roma nella notte fra il 16 e 17 gennaio 1646), sembra plausibile ipotizzare una comunanza d'interessi culturali tra i due, che potrebbe estendersi anche alla pubblicazione del *Trattato* di Leonardo.

⁽⁴⁴⁾ CHARLES DE VENASQUE-FARRIOL, *Genealogica et historica Grimaldae gentis arbor*, Parigi, 1647, p. 44, 115; F. CRUCITI, «Grimaldi, Girolamo», *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'enciclopedia italiana, 2002, vol. 59, pp. 533-539.

L'ambizioso progetto, patrocinato dal cardinal-nipote, s'interrompe con la morte di Urbano VIII e col conseguente crollo del prestigio dei suoi familiari⁽⁴⁵⁾, malgrado l'avanzamento dei lavori di trascrizione e di controllo del testo di Cassiano dal Pozzo, e la pubblicazione è realizzata in Francia con grande ritardo, nel 1651. Due elementi lasciano supporre la curiosità del Grimaldi nei confronti di questa importante novità editoriale: da un lato, il suo orientamento politico filo-francese, dall'altro, il fatto che riceve nel 1656 nel suo sfarzoso palazzo di Aix-en-Provence, dov'è arcivescovo, la regina Cristina di Svezia, dedicataria della prima edizione del *Trattato della pittura*. Per confermare quest'ipotesi sulla provenienza del codice, occorrerebbe approfondire la ricerca sulla biblioteca del Grimaldi e gli eventuali rapporti tra questi e la famiglia marchigiana Mosca Grimaldi di Pesaro, imparentata con i Leopardi di Recanati tramite Virginia Mosca Grimaldi, madre di Monaldo⁽⁴⁶⁾. Il nome dell'antico proprietario del codice, *Grimaldi Girolamo* (?), è nuovamente riportato nella parte inferiore della seconda coperta del codice, anche se risulta meno leggibile che sulla prima coperta.

Poco sopra è la seguente nota : «Lib[ro] di Francesco Gabelotti Maestro di Casa del Sig. Principe Pallavicino», che K.T. Steinitz e C. Pedretti suggeriscono di individuare nel cardinale Pietro Sforza Pallavicino (1607-1667), autore della *Istoria del Concilio di Trento* (Roma 1656)⁽⁴⁷⁾. Quest'identificazione

⁽⁴⁵⁾ Sulla questione si veda FRANCESCO SOLINAS, «Portare Roma a Parigi: mecenati, artisti ed eruditi nella migrazione culturale», *Documentary culture, Florence and Rome from grand-duke Ferdinand I to pope Alexander VII*, a cura di Elizabeth Cropper, Giovanna Perini, Francesco Solinas, Bologna, Nuova Alfa, 1992.

⁽⁴⁶⁾ Tuttavia è opportuno segnalare che la scarsa corrispondenza tra Virginia Mosca di Pesaro e il nipote Monaldo Leopardi, conservata dalla famiglia a Recanati, non contiene alcun accenno al codice in questione.

⁽⁴⁷⁾ K. TRAUMAN STEINITZ, «Trattato Studies II...», p. 227; C. PEDRETTI, *Leonardo, genio e visione in terra marchigiana...*, p. 66.

potrebbe spiegare l'origine della copia frammentaria di *re1* che si conserva in un fascicolo sciolto all'interno dello stesso codice⁽⁴⁸⁾. Questo fascicolo contiene una trascrizione parziale del testo principale (i capitoli di *re2*, con numeri e titoli, procedono da 1 a 116, anziché 365) che si attiene però alla versione corretta sull'edizione a stampa. Per quel che riguarda l'illustrazione, solo alcuni diagrammi di tipo urbinato sono copiati nel breve fascicolo cartaceo, il cui disegno della filigrana, seppur diverso da quello di *re1*, è anch'esso attestato a Vicenza a fine Cinquecento⁽⁴⁹⁾. Il testo presenta almeno una variante significativa particolarmente utile per definire l'ambito culturale in cui fu prodotta questa copia parziale, la cui scrittura calligrafica, caratterizzata da capilettera con riccioli, risale al pieno Seicento. Il copista sembra intenzionato ad emendare il testo leonardesco e adeguarlo ai dogmi cattolici quando aggiunge, con sottolineatura, un elemento testuale completamente avulso alla concezione di Leonardo: «[...] ti ricordo che impari prima il S[acr]o Timor di Dio, che è la Porta d'ogni bene, e poi la diligenza, che la prestezza»⁽⁵⁰⁾. Tale incongrua aggiunta si spiegherebbe solo se questa copia fosse stata prodotta in un ambito religioso particolarmente rigido, quale fu, ad esempio, il secondo periodo del pontificato di Urbano VIII. A tale contesto si legano in effetti gli esordi della carriera ecclesiastica del Pallavicino, che fu stimato

⁽⁴⁸⁾ Fascicolo sciolto (d'ora innanzi *re2*, copia dei primi 116 cap. del codice 3.VI.B.2) segnalato da K. TRAUMAN STEINITZ, *Trattato Studies II...*, p. 225-227. Di c. I + 21 + 4, cm 29,8 x 22,5; campo scrittoio tracciato a lapis (cm 25 x 18,5); c. 1v, c. 21-25: vuote (per completare la trascrizione del testo). *Opinione di Leonardo da Vinci Pittore, Scultore, ed Architetto, et Modo di dipingere Prospettive, O[m]bre, Lontananze, Altezze, bassezze da presso, e da discosto, et altro, e precetti di Pittura*; Inc.: «Il Giovine deve prima imparare la Prospettiva», Expl.: «Qual parte del colore ragionevo[m]te deve essere più bella».

⁽⁴⁹⁾ C.M. BRIQUET, *Les Filigranes...*, vol. II, num. 7125 (disegno di giglio entro cerchio doppio, documentato a Vicenza nel 1577).

⁽⁵⁰⁾ *re1*, c. 1, cap. 3.

nella cerchia letteraria romana⁽⁵¹⁾, quando il progetto di pubblicare l'opera di Da Vinci alla corte Barberini si arena, già prima della morte del papa, e forse proprio in connessione coll'irrigidirsi del dogma cattolico negli anni 1630, dopo la condanna di Galileo⁽⁵²⁾. Il cardinale Pallavicino, dopo il Grimaldi, potrebbe dunque essere venuto in possesso dell'apografo *re1* e aver cominciato a prepararne una copia 'castigata' in un fascicolo aggiunto, *re2*. Manca inoltre documentazione relativa ai successivi passaggi di proprietà del manoscritto, fino all'ingresso in casa Leopardi di entrambe le versioni manoscritte; di conseguenza occorre considerare l'intera consistenza della miscellanea per tentare di mettere a fuoco le ragioni dell'acquisizione da parte dei Conti Leopardi e possibilmente la datazione. La specificità del codice, per lo più dedicato a questioni di architettura, potrebbe aver suscitato l'interesse del prozio di Giacomo Leopardi, Carlo Orazio (1714-1799), abate canonico e architetto attivo a Recanati che, tra altre opere, si occupò della ristrutturazione del palazzo di famiglia. Carlo Orazio potrebbe essere stato l'acquirente della miscellanea, come suggeriscono gli attuali pos-

⁽⁵¹⁾ Ne è prova il fatto che nel 1632, a 25 anni, il Pallavicino fu nominato Principe dell'Accademia degli Umoreisti a Roma (ROBERTO LASAGNI, «Pallavicino Sforza», *Dizionario Biografico dei Parmigiani*, Parma, 1999, vol. IV, p. 349). A proposito della scelta del cardinale di rileggere in chiave cattolica i testi letterari, tra cui forse anche il trattato leonardesco, si veda il suo *Trattato dell'arte e del dialogo, oue nel cercarsi l'idea dello scriuere insegnatiuo, discorresi partitamente de' varij pregi dello stile si latino come italiano. E della natura, dell'imitazione, e dell'vtilità del dialogo. Composto dal padre Sforza Pallavicino della compagnia di Gesù, ed in questa terza diuolgazione emendato ed accresciuto*, Roma, Mascardi, 1662.

⁽⁵²⁾ MAURO PAVESI, «Milano, Firenze, Roma, Parigi: la diffusione del Trattato della pittura di Leonardo», *Leonardo. Dagli studi di proporzioni al 'Trattato della pittura'...*, p. 89. L'argomento verrà sviluppato da chi scrive in un articolo intitolato «Les causes de l'échec éditorial du *Libro di pittura* de Léonard de Vinci, des critiques vasariennes jusqu'à la mort du Pape Urbain VIII» in corso di preparazione per i quaderni del Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance Italienne (CIRRI).

essori, benché in casa Leopardi non siano conservati documenti relativi all'ingresso dell'«apografo» nella biblioteca di famiglia. L'unica certezza è data dalla registrazione del codice da parte di Monaldo Leopardi nel catalogo di manoscritti di proprietà della famiglia, in un opuscolo dato alle stampe a Recanati nel 1828⁽⁵³⁾.

Ulteriori traiettorie di ricerca.

Se dunque il manoscritto leonardesco era presente in casa fin dai primi anni dell'Ottocento⁽⁵⁴⁾, il poeta giovanissimo deve averlo quanto meno sfogliato. Com'è noto, il sedicenne Giacomo Leopardi (1798-1837) ricorda con ammirazione nella *Storia dell'astronomia*⁽⁵⁵⁾ (1814) l'artista-scienziato, versato in matematica, astronomia, lettere ed arti, che per primo scoprì che il lume «secondario» della luna è riflesso dalla terra. In un celebre quan-

⁽⁵³⁾ MONALDO LEOPARDI, *Libri manoscritti esistenti nella Libreria Leopardi in Recanati*, Recanati, 1828, p. 14, nella sezione «Filosofia, Scienze ed Arti», si legge: «Leonardo da Vinci. Trattati della Architettura, e della Pittura, con figure, ed inoltre un Trattato di Geometria, probabilmente del medesimo. In foglio massimo, scritto con carattere assai minuto, pag. 160».

⁽⁵⁴⁾ Secondo quanto riportato da C. PEDRETTI (*Leonardo, genio e visione in terra marchigiana...*, p. 66), la contessa Anna Leopardi considera che la scheda descrittiva di Monaldo indichi la presenza del codice nella biblioteca di famiglia «già nei primi anni del secolo XIX».

⁽⁵⁵⁾ GIACOMO LEOPARDI, «*Storia dell'astronomia dalla sua origine fino all'anno 1811*», *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di Lucio Felici e Emanuele Trevi, Roma, Newton Compton, 2007, p. 804: «Circa l'anno 1443 nacque il celeberrimo pittore Leonardo da Vinci, il quale amò non meno le lettere, che le arti, e fu assai versato nelle Matematiche, nell'Anatomia e nell'Architettura. Uomini degni di fede hanno assicurato che vi è in Toscana un suo manoscritto, nel quale egli spiega la causa di quel *lume secondario*, che si vede nella luna allora che è nuova, o vecchia; lume, il quale secondo egli dice, *mostra l'emisfero della Luna illuminato dalla luce, che vien ripercossa dalla Terra*. Opinione, che fu seguita dal gran Keplero, dal Galilei, da Schikard, da Gassendi e da altri astronomi» (corsivo nostro).

to breve riferimento all'artista, Leopardi non cita il manoscritto sulla pittura conservato nella biblioteca paterna, ma trae probabilmente da fonte indiretta l'informazione che Da Vinci aveva annotato nel *Codice Hammer* (già *Leicester*, oggi Collezione Bill Gates)⁽⁵⁶⁾ le proprie osservazioni sulla luce lunare. Tale fonte potrebbe individuarsi nelle opere del Frisi⁽⁵⁷⁾ o del Lalande⁽⁵⁸⁾, presenti nella biblioteca di famiglia, mentre la frase sull'oppor-

⁽⁵⁶⁾ Come riferisce Giacomo Leopardi, una copia del *Codice Hammer* si trovava allora in Toscana, si vedano al riguardo le introduzioni di C. PEDRETTI a *Leonardo, genio e visione in terra marchigiana...*, p. 13 e *The Codex Hammer of Leonardo da Vinci*, Firenze, Giunti Barbera, 1987, p. XLVIII.

⁽⁵⁷⁾ PAOLO FRISI, *Elogio di Galileo Galilei*, Milano, Agnelli, 1775, p. 33: «Ma nella Luna si presentava ancora un altro fenomeno ben degno d'occupar subito l'inventore del cannocchiale: una luce cenerina, e più languida, che ci lascia distinguere tutto il disco in vicinanza del Novilunio, e quando la Luna resta un poco di fianco tra la Terra, ed il Sole. Leonardo da Vinci, e il Mestlino aveano congetturato anche prima che quella fosse un resto della luce mandata dal Sole alla Terra, e dalla Terra ripercossa poi nella Luna, e dalla Luna nuovamente rimandata alla Terra. Vi voleva però una più attenta osservazione per dissipare gl'inganni, che presentavansi rimirando coll'occhio nudo i confini della luce primaria, e secondaria [...]».

⁽⁵⁸⁾ JOSEPH-JEROME DE LA LANDE, *Voyage en Italie*, Ginevra, 1790 [1769], 6 vol., I, pp. 293-5: « Quoiqu'il en soit, ce grand homme avoit un esprit propre à tout; il étoit mathématicien, poëte, peintre, sculpteur, architecte, chymiste, anatomiste; il avoit même encore toutes les qualités extérieures et aimables; il étoit éloquent, d'une belle figure, et d'une force de corps extraordinaire. [...] On conserve à Londres un manuscrit sur les rivières, par Leonardo da Vinci, où le P. Frisi m'a assuré qu'on trouve la première explication de la lumière cendrée de la lune, quand elle est nouvelle, quoiqu'on en ait fait honneur à Mæstlinus. Dans son livre sur le dessin [*Trattato della pittura?*], Léonard explique le relief de la peinture, et la cause qui fait que l'on peut véritablement y être trompé quand on ne regarde que d'un œil. Il connut bien long-temps avant Newton, que le blanc est formé du mélange de toutes les couleurs [...] » (corsivo nostro). I rimandi bibliografici sono segnalati da ETTORE VERGA, *Bibliografia vinciana*, Bologna, 1931, I, p. 98, 100 e NANDO DE TONI, *Giovanni Battista Venturi ed i manoscritti dell'Ambrosiana a Parigi nel 1797*, «Frammenti Vinciani», XXXI, Brescia, 1974, p. 2.

tunità di pubblicare i taccuini dell'artista fa eco in maniera quasi letterale ad un'affermazione di Francesco Algarotti⁽⁵⁹⁾.

Malgrado l'assenza di riferimenti espliciti a questo o ad altri testi leonardeschi, sia nello *Zibaldone* che in altri scritti, il tema della luce lunare eserciterà sul poeta un fascino duraturo. Ci sembra inoltre che alcune osservazioni del pittore di Vinci sull'orizzonte⁽⁶⁰⁾, sull'imitazione della natura⁽⁶¹⁾ o sulla potenza evocativa di ciò che è 'indefinito'⁽⁶²⁾ siano facilmente avvicinati-

⁽⁵⁹⁾ G. LEOPARDI, *Storia dell'astronomia...*, p. 805: «Che peccato, dice un moderno autore, che tanto suoi manoscritti si stiano nascosti nelle tenebre della Biblioteca Ambrosiana, quando si fa vedere la luce a tante vecchie pergamene, a tante inezie, che altro non mostrano, che la barbarie degli andati secoli, della quale troppo siamo convinti. Non ignoro che di tale scoperta evvi chi fa autore Mæstelin, morto nel 1590, ma egli par ben verosimile che, senza l'intesa della scoperta di Leonardo, egli rinvenisse la causa di tal fenomeno, ed altri credessero il primo autore di tal ritrovato». La frase è di FRANCESCO ALGAROTTI, *Pensieri diversi sopra materie filosofiche, e filologiche, Opere del Conte Algarotti*, Cremona, 1782, vol. VIII, p. 187, come precisa VLADIMIRO VALERIO, *Leonardo, Leopardi e i loro orizzonti*, *Leonardo, genio e visione in terra marchigiana...*, p. 120.

⁽⁶⁰⁾ Si vedano i saggi di VLADIMIRO VALERIO: «Leonardo, Leopardi e i loro orizzonti», *Leonardo, genio e visione...*, pp. 119-121 e «L'Orizzonte e l'Infinito in Leonardo», *Ieknos. Analisi grafica e storia della rappresentazione*, Siracusa, Lombardi, 2005, pp. 11-40.

⁽⁶¹⁾ Sulla teoria dell'imitazione, è possibile mettere a confronto G. LEOPARDI, *Zibaldone*, a cura di Anna Maria Moroni, Mondadori, 1993, p. 2: «Non il Bello ma il Vero o sia l'imitazione della Natura qualunque si è l'oggetto delle Belle Arti»; p. 18: «[...] il fine della poesia, che consiste in dilettere col mezzo della maraviglia prodotta dall'imitazione»; p. 1302, 1303, 1307, 1311 con i seguenti passi di L. DA VINCI, *Trattato della pittura*, cap. XLII *Dell'inganno che si riceve nel giudicio delle membra*; XLV *Precetto, perché il pittore non s'inganni nell'elezione della figura in che fa habito*.

⁽⁶²⁾ Sul tema dell'indefinito, si propone di mettere a confronto i seguenti passi dello *Zibaldone*: 33, 100, 212 [3], 472 [2], 1744-1747, 1798 [3], 1827, 1927 [2], 2041, 2118, 2336 con i seguenti capitoli del *Trattato della pittura*: IX. *Precetto del pittore universale*; IV. *Notizia del giovane disposto alla pittura*; VII. *Del modo di studiare*; XVIII. *Che si deve prima imparare la diligenza che la presta pratica*; XXXV. *In che modo si debba ritrarre un volto, e dargli gratia, ombra,*

li ad alcune tematiche care al poeta di Recanati. Gli accostamenti tra la poetica di Leopardi e la teoria della pittura di Da Vinci qui proposti valgono come tracce per chi intenda dar voce a un dialogo profondo tra questi due autori. Lontanissimi nel tempo e per appartenenza culturale, le loro tematiche sembrano a volte sfiorarsi; un confronto tra la poetica dell'uno e il pensiero dell'altro sembrerebbe auspicabile, sebbene attualmente non sostenuto dai documenti, quanto ricco di fascino.

e lumi; XXXIII. Dove si de' ritrarre li paesi; XLVI. Difetto de' pittori che ritraggono una cosa di rilievo in casa a un lume, e poi la mettono in campagna a un altro lume; LV. Qual pittura si deve usare in far parere le cose più spiccate; LXXIV. Se il lume dev'essere tolt in faccia, o da parte, e quale dà più gratia; CCLXXXVII. De' visi che si debbono fare, che habbino rilievo con gratia; CCCXXXII. Varii precetti di pittura; LXV. Come si deve figurar una notte; CXLV. Dello specchiamento e colore dell'acqua del mare veduto da diversi aspetti; XIII Precetto dello schizzar historie e figure; LXVI. Come si deve figurar una fortuna.