

ACHADEMIA
LEONARDI VINCI

40

*Journal of Leonardo Studies
& Bibliography of Vinciana*

Edited by

CARLO PEDRETTI

Volume VI, 1993



GIUNTI

Dieci postille al testo del *Paragone*

CARLO VECCE

IN MARGINE al lavoro critico per l'edizione del *Libro di Pittura* di Leonardo da Vinci, secondo la lezione del codice Vaticano Urbinate latino 1270,¹ si addensano alcune riflessioni che, nella fase finale dell'edizione, saranno leggibili solo nei loro diretti risultati: vale a dire nell'emendamento di un luogo corrotto, o nell'indicazione delle varianti di lettura dei manoscritti, o delle stampe. Del resto, la finalità principale della nuova edizione è proprio quella di rendere un testo del *Libro di Pittura* il più nitido possibile, in cui, nella fedeltà all'unico testimone manoscritto, sia comunque fornito al lettore un completo apparato di concordanze cronologiche e di riferimenti ai manoscritti originali di Leonardo, oltre ad un apparato critico che registri puntualmente le sviste, le inesattezze, le correzioni del copista, e gli scarti rispetto ai manoscritti originali. Solo un testo che raggiunga un grado di affidabilità maggiore a quello delle edizioni sinora disponibili del *Libro di Pittura*, o del cosiddetto *Trattato della pittura*, potrà servire di base a futuri lavori di interpretazione, che a loro volta potranno portare anche a nuovi progressi testuali.²

Come è noto, il *Libro di Pittura* fu conosciuto, nei secoli successivi alla sua compilazione (databile alla prima metà del Cinquecento), solo attraverso una redazione abbreviata delle parti seconda, terza e quarta del Codice Urbinate, una redazione che, rappresentata da molti manoscritti tardocin-

quecenteschi e protosecenteschi, sarebbe approdata alla stampa nel 1651, con il titolo *Trattato della pittura*, nell'edizione procurata a Parigi da Raphael Du Fresne.³ Il Codice Urbinate rimaneva invece sostanzialmente ignoto fino alla fine del Settecento, e di conseguenza la critica al testo di una parte rilevante del *Libro di Pittura* è cosa degli ultimi due secoli: anzi, degli ultimi cento anni, perché, risultando inaffidabile la prima edizione del 1817 curata da Guglielmo Manzi,⁴ occorre aspettare il 1882 perché l'edizione di Heinrich Ludwig affronti il testo del Codice Urbinate in maniera esaustiva e critica, pur non andando esente da interventi arbitrari e inesattezze.⁵

La prima parte del Codice Urbinate, alla quale s'è modernamente attribuito il titolo di *Paragone* fin dall'edizione del Manzi, è quella che, per una certa sua apparente unitarietà, e per lo straordinario interesse sollevato dal confronto tra la pittura e le altre arti, la poesia, la musica, la scultura, ha goduto di un rilievo particolare negli studi vin-

¹ *Trattato della pittura di Leonardo da Vinci, novamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta da Raffaele Du Fresne; si sono giunti i tre libri della pittura & il Trattato della statua di Leon. Battista Alberti, con la vita del medesimo*, in Parigi, appresso Giacomo Langlois, 1651. Sulla storia del testo: Kate T. Steinitz, *Leonardo da Vinci's Trattato della Pittura*, Copenhagen, 1958; Carlo Pedretti, *Leonardo da Vinci on Painting. A Lost Book (Libro A)*, Los Angeles, 1964, pp. 93-251, e *Commentary*, in Jean Paul Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Oxford, 1977, I, pp. 12-88; Janis C. Bell, 'Cassiano dal Pozzo's Copy of the Zaccoloni Manuscripts', in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LI, 1988, pp. 103-25.

² *Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci tratto da un Codice della Biblioteca Vaticana*, a cura di Guglielmo Manzi, Roma, 1817.

³ Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, a cura di Heinrich Ludwig, Vienna, 1882. In Italia si sono registrate in seguito solo due edizioni, in cui il testo originale viene reso iriconoscibile a causa dei cosiddetti 'ammodernamenti': la prima, con introduzione di Marco Tabarini (che però non fu il curatore del testo), Roma, 1890; la seconda, copia pedissequa della prima, a cura di Angelo Borzelli, Lanciano, 1914.

¹ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura, Edizione in facsimile del Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di Carlo Pedretti. Trascrizione critica di Carlo Vecce, Firenze, Giunti, in corso di stampa.

² Solo in quella fase, dunque, si potrà venire incontro alle giuste aspirazioni espresse da Ernst H. Gombrich, 'Il Trattato della pittura: alcuni problemi e aspirazioni', in *Leonardo e l'età della ragione*, a cura di Enrico Bellone e Paolo Rossi, Milano, 1982, pp. 159-69.

ciani, venendo pubblicata anche al di fuori del contesto del Codice Urbinato. Classica in questo senso è l'edizione di Irma Richter, che isolò i testi del *Paragone* dall'insieme dei *Literary Works* raccolti dal padre Jean Paul Richter.⁶ Ora, la quasi contemporanea comparsa di due nuove edizioni del *Paragone*⁷ spinge a valutare alcuni casi particolari in cui il testo del Codice Urbinato, palesemente corrotto, può essere migliorato, sia ricostruendo per congettura la lezione originale, sia confrontando il testo dei manoscritti originali di Leonardo nei soli quattro capitoli della prima parte che sono ancora leggibili nel manoscritto A dell'Institut de France di Parigi, databile intorno al 1492.

I

[1] [...] Adonque il ponto è il primo principio della geometria, e nissun'altra cosa può essere né in natura, né in mente umana, che possa dare principio al puonto. Perché se tu dirai, nel contatto fatto <in s'una> superficie da una ultima acuità della punta de lo stile, quello essere creazione del puonto, questo non è vero; ma diremo questo tale contatto essere una superficie che circonda il suo mezzo, e in esso mezzo è la residenza del puonto, e tal puonto non è della materia d'essa superficie, né lui, né tutti li puonti de l'universo sono in potenza ancor che sieno uniti, <né>, dato che si potessero unire, componerebbono parte alcuna d'una superficie. [...]

La correzione in *s'una*, rispetto al testo dell'Urbinato che presenta *nissuna*, si propone praticamente a senso, e come tale era stata avvertita già dal più antico correttore cinquecentesco del codice, che aveva cancellato *nissuna*, e aveva scritto in interlinea *sopra una*: il suo emendamento venne accettato dal Ludwig (senza alcuna indicazione in apparato), e dagli altri editori. La Farago, coerentemente al principio (altrimenti giusto) di riprendere il testo d'impianto dell'Urbinato, e di porre in apparato le correzioni delle mani successive, presenta la parola *nessuna*, che effettivamente non vuol dire nulla; ma nella traduzione inglese *on the surface* accoglie l'interpretazione corretta. Scarpati invece adotta il principio opposto a quello della Farago, accettando tacitamente nel testo tutti gli interventi dell'antico correttore, e quindi anche la lezione *sopra una*. Fatta salva l'esigenza del senso, credo che Leonardo avesse scritto proprio in

⁶ Irma Richter, *Paragone. A Comparison of the Arts by Leonardo da Vinci*, Oxford, 1949.

⁷ Claire J. Farago, *Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*, Leiden, 1992; Leonardo da Vinci, *Il paragone delle arti*, a cura di Claudio Scarpati, Milano, 1993.

s'una, magari senza divisione tra le parole (*insuna*), in modo tale da generare nel copista la lettura *nissuna*, automaticamente variata con la geminazione. Il caso è comunque significativo, perché introduce il discorso sulle tre mani presenti nell'Urbinato: quella del copista, che siamo inclini a identificare col Melzi; e le due mani successive, definite dal tempo di Ludwig *m2* (il correttore ortografico, che però si allontana spesso dal testo originale, e talvolta da quello di Leonardo, per rivestirlo di una patina di regolarità grafico-fonica cinquecentesca), e *m3* (un lettore vicino al Melzi, e ai manoscritti originali di Leonardo). Infine, nel medesimo paragrafo si segnala l'integrazione di *né* in una probabile lacuna dell'Urbinato, avvertita nell'edizione Tabarrini e poi Borzelli, ma non da Ludwig, Farago e Scarpati.

2

[8] Delle scienze imitabili.

Le scienze che sono imitabili sono in tal modo, che con quelle il discepolo si fa eguale all'autore, e similmente fa il suo frutto. [...]

Or non si vede le pitture rappresentatrici delle divine deità essere al continuo tenute coperte con coperture di grandissimi prezzi? E quando si scoprono, prima si fa grande solennità ecclesiastiche de vari canti con diversi suoni. E nello scoprire, la gran moltitudine de' populi che quivi concorrono immediate se gittano a terra, quella adorando e pregando per cui tale pittura è figurata, de l'acquisto della perduta sanità e della eterna salute, non altramente che se tale idea fusse li presente in vita. [...] Ma se pure ta<l>i pellegrinaggi al continuo sono in essere, chi li move senza necessità? Certo tu confesserai essere tale simulacro, il quale far non può tutte le scritture che figurar potessino in effigia e in virtù tale idea. [...]

All'inizio del capitolo un comune fenomeno grafico permette di dirimere la questione delle mani dell'Urbinato: il copista del codice, che è sicuramente un lombardo, e abbonda in geminazioni ipercorrettorie di ogni genere, scrive nel titolo la forma *immitabili*, e ovviamente replica tale grafia subito dopo (*immitabili*). Le due parole sono inaccettabili per il correttore ortografico (sinora detto *m2*, e costantemente seguito da Scarpati), che cancella con un forte tratto orizzontale la *i* iniziale e le prime due gambe della prima *m*; la terza gamba, con l'aggiunta di un punto, diventa una *i*, e l'intera parola diventa *imittabili/imitabili* (conservando magari altre geminate). Ora, in margine al titolo l'altro correttore (quello definito *m3*) aveva aggiunto *et come la Poesia è imittabile, però è sentia*, rivelando che il suo intervento è anteriore a quello del correttore

ortografico, ed è invece più vicino, come lingua e metodo (segnala infatti tutti i brani provenienti dal 'Libro A' e dal 'Libro B', confrontando i manoscritti originali), al copista del codice. Va quindi invertito l'ordine delle mani correttorie: più antica quella detta *m3*, più recente (e quindi più lontana da Leonardo) quella detta *m2*, che sembra essere nella tipologia e nel tratto la mano di un revisore di tipografia a cui il manoscritto fu consegnato, per un progetto di stampa (non portato a termine) che avrebbe dovuto prevedere l'adeguamento della varietà linguistica del codice ai canoni imposti dal Bembo.

Curiosamente, nelle precedenti edizioni, invece di *immitabili* compare la lettura *inimitabili*. Ludwig attribuisce a *m3* la forma *inimitabile*, e così anche Scarpati. Tabarrini e Borzelli registrano solo la forma corretta. La Farago presenta nel testo *inimittabili*, in apparato la nota 'imitabili* ED "in" deleted and followed by "e come la Pittura è inimitabile però è scientia"' mentre la traduzione presenta 'which can be reproduced/which can be imitated' (McMahon, Richter e Kemp-Walker avevano già tradotto con 'imitable').

Inutile aggiungere che di tanta questione nulla comparirà nell'apparato critico della nostra nuova edizione del *Libro di pittura*, perché si tratta di una geminazione prevalentemente grafica, corretta nella trascrizione critica.

Nello stesso capitolo va segnalato un minimo, ma importante, restauro della lezione dell'Urbinate: la forma *iddea*, presente nel codice e rispettata da Farago (che traduce *Deity*) e Scarpati, che in nota aggiunge: 'Iddea vale "dea", "divinità", "figura divina"'. Tabarrini e Borzelli recavano invece *idea*. Addirittura Ludwig presenta nel testo *Iddea*, e poi traduce: 'jenes ideale Geistweisen', mentre Leonardo propone la stessa materialità del simulacro della dea.

3

[11] Come l'occhio meno s'inganna nelli suoi esercizi, che nissun altro senso, in luminosi, o trasparenti, et uniformi mezzi. [...]

Il codice alla fine del titolo presenta *et uniformi et mezzi*: risulta accettabile la correzione, già proposta da Ludwig e accolta da Scarpati, di espungere la seconda *et*.

4

[14] [...] Con questa si move li amanti inverso li simulacri della cosa amata a parlare con le imitate pitture; con questa si move li populi con infervorati

voti a ricercare li simulacri delli iddii; e non v<a>n vedere l'opere de' poeti, che con parole figurino li medesimi iddii. [...]

Nel codice si presenta la lezione *e non un vedere*, ripetuta da tutte le edizioni, e difficilmente comprensibile senza ipotizzare un guasto del testo. La soluzione più semplice sembra quella di ipotizzare una confusione del copista del codice di fronte ad una forma *van vedere*, con reggenza dell'infinito senza preposizione, e il verbo *van* che può apparire, nella scrittura di Leonardo dopo il 1500, come una successione di piccoli tratti obliqui e verticali. Il problema è, in questo caso, molto più delicato. Se ipotizziamo una simile genesi paleografica della corruzione, di fronte a un capitolo abitualmente datato al 1490-2 (come gran parte del *Paragone*), dovremo concludere quel che anche altri indizi suggeriscono: che molti capitoli del *Paragone* (qui, i capitoli 13-16), scritti nel 1490-2, sono stati ricopiati e rielaborati da Leonardo dopo il 1500, come è avvenuto per il *Libro A*. Probabilmente, per la *Prima parte* del *Libro di pittura*, il Melzi aveva a disposizione, oltre al *Libro A* e al manoscritto A di Parigi, un manoscritto di poco anteriore al *Libro A*, e testimone di gran parte del *Paragone*, già organizzato in quella forma da Leonardo.

5

[16] [...] Restali l'audito per il quale solo intende le voci e parlare umano, nel quale è nomi de tutte le cose, a chi è dato il suo nome: senza la saputa d'essi nomi, ben si pò vivere lieto, come si vede nelli sordi nati, cioè li muti, che <intendono> mediante il disegno, del quale il più de' muti si diletta. [...]

Il testo del codice, *che mediante il disegno*, è chiaramente lacunoso, e richiede la presenza di un verbo. Scarpati propone *comunicano*; io preferirei *intendono*, che è voce verbale usata poco prima, più consona al senso del discorso (il difetto dell'orecchio non toglie la capacità di 'intendere', che viene supplita dall'occhio). Nella traduzione Farago il passo suona così: 'Yet one can live happily, as is seen in those born deaf, namely mutes, who live through drawing, in which most mutes delight'; e implicitamente postula il verbo *vivono*.

6

[19] [...] Se voi la chiamate meccanica perché è [opera] manuale, ché le mani figurano quello che trovano nella fantasia, voi scrittori disegnano con la penna manualmente quello che nello ingegno vostro si trova. [...]

Se quella descrive l'operazioni della mente, questa considera quello che la mente opera nei movimenti. [...]

Il capitolo appartiene a quel gruppo ristretto di quattro testi provenienti dal manoscritto A di Parigi: e il passo in questione presenta uno degli esempi più interessanti di restauro compiuto grazie all'autografo di Leonardo, la lezione *opera* (in forma abbreviata in A, *p(er)a*, con l'abbreviazione *p(er)* fraintesa da Melzi come *pria/prima*), contro la lezione dell'Urbinate *prima*, che provoca una grave alterazione di senso. Viceversa gli editori sono intervenuti nella frase inserendo un verbo di cui hanno sentito la mancanza: Ludwig e Scarpati cambiano *desequando* in *disegnate*; Marinoni nell'edizione del codice A inserisce *operate* dopo *scrittori*. In realtà, nel testo critico il periodo può essere lasciato benissimo così com'è, con un sottinteso *figurate*, e con una sintassi ellittica del verbo, a causa del cambio di soggetto (*mani/scrittori*). Il secondo esempio è invece un periodo in cui si propone l'emendamento *quello che la mente*, di fronte alla lezione di A, *quella che la mente* (con errata concordanza del pronome), e alla lezione corrotta dell'Urbinate, *quella se la mente*.

7

[21] [...] Ma della poesia la qual s'abbia a stendere alla figurazione d'una predetta bellezza, con la figurazione particolare di ciascuna parte della quale si compone in pittura la predetta armonia, non ne risulta altra grazia che <se> si facessi a far sentire nella musica ciascuna voce per sé sola in vari tempi, delle quali non si componerebbe alcun concerto, [...]

L'integrazione di *se*, assente dal testo dell'Urbinate, è una valida proposta di Scarpati nella sua edizione.

8

[25] [...] Dice 'l poeta de describe<re> una cosa, che ne rapresenta un'altra piena di belle sentenze. Il pittore dice avere in arbitrio di fare il medesimo, e in questa parte anch'egli è poeta. [...]

Nell'Urbinate il testo è *Dice 'l poeta de describe*. Ludwig (seguito dalla Farago) corregge *de in che*, e risolve tutto con una dichiarativa esplicita. Ma le coppie di esempi proposti da Leonardo sono sempre oppositorie, e spesso le strutture sintattiche sono perfettamente simmetriche. Ci sembra quindi migliore la correzione di Scarpati, che permette di conservare la costruzione infinitiva,

presente nel periodo successivo: *Dice 'l poeta de describe<re>*.

9

[33] [...] E se noi dubitiamo della certezza di ciascuna cosa che passa per li sensi, quanto maggiormente dobbiamo noi dubitare delle cose ribelle ad essi sensi, come della essenza de dio e dell'anima e simili, per le quali sempre si disputa e contende. E veramente accade che sempre dove manca la ragione supplisce le grida, la qual cosa non accade nelle cose certe. Diremo per questo che dove si grida non è vera scienza, perché la verità ha un sol termine, il quale essendo pubblicato, il letigio resta in eterno distrutto, e s'esso letigio resurge, la buggera è confusa scienza, e non certezza rinata. [...]

Ho preferito riportare tutto il passo (che tra l'altro nell'Urbinate è stranamente cancellato da una linea obliqua), perché la correzione finale avviene su una parola che nasce proprio in un contesto di confusione dottrinale e religiosa. La correzione *buggera* è giustamente proposta da Scarpati, sul *bugara* dell'Urbinate, prima incomprendimento di Melzi, che ha dato luogo ai fraintendimenti di successivi editori, come *bugiarda* del Ludwig. Invece Leonardo poteva aver stritto, con banale scempiamento, *bugera*, trascritta da Melzi come *bugara*. *Buggera* significa 'imbroglio, sproposito, stupidaggine, opinione falsa e stolta', e a dire la verità è attestata solo in autori italiani moderni (come Carlo Dossi):

si tratta di parola propria del linguaggio popolare, tenuta al di fuori della tradizione letteraria, con gli altri derivati come *buggerare* e *buggerio*, tutti a loro volta originati dal latino medievale *bugeru(m)*, variante di *bulgarus/bugarus*, aggettivo riservato agli adepti dell'eresia catara, e quindi esteso a tutti coloro che manifestavano idee vane e farneticanti.⁸ In particolare, *buggerare* ha il significato primario di 'praticare la sodomia', secondo la falsa etimologia da *bugio*: ed è voce rigettata moralmente dall'Accademia della Crusca: 'Si usa volgarmente nel senso di ingannare, metter di mezzo; ma è voce che le genti bene educate sfuggono e piuttosto la scambiano coll'altra di suono analogo, buscherare'.⁹ Nella forma *bucereare* è registrata dallo stesso Leonardo negli elenchi di vocaboli alla pagina 88 del Codice Trivulziano.

⁸ Cf. C. Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, I, Nior, 1883, p. 772; C. Battisti - G. Alessio, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Firenze, 1950, I, p. 629; M. Cortelazzo - P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, 1979, I, p. 174; S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, II, Torino, 1962, p. 432.

⁹ Solo nella quinta impressione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Firenze, 1866, II, pp. 310-11.

[38] [...] Ciò ch'ella ha, è che l'è più resistente al tempo, benché ha simile resistenza la pittura fatta sopra rame grosso coperto di smalto bianco, e sopra quello dipinto con colori di smalto, e rimesso in foco e fatto correre, questa per eternità avanza la scultura. [...]

L'ultima postilla serve solo ad esempio di come il testo (corretto) dell'Urbinate possa dar luogo ad interventi 'correttorii' non necessari. Il capitolo è testimoniato sia dall'Urbinate che dal manoscritto A, e la parola in discussione è *correre*, identica sia nell'autografo che nella copia. Ora, tutti gli editori correggono in *cuocere* (Ludwig, Tabarini, Borzelli), o in *cocere* (Farago, Scarpati). Si tratta invece di un impiego squisitamente tecnico

del verbo *correre*, nell'ambito della tradizione di bottega dei pittori, degli orafi, degli smaltatori tra fine Trecento e primo Cinquecento. Vale quindi il significato di 'fondersi, stemperarsi uniformemente su una superficie', che è appunto il processo di stesura dei colori a smalto prima e durante l'immissione nella fornace. Il vocabolo compare in un manuale di bottega come il *Libro dell'arte* di Cennino Cennini, e soprattutto nel Cellini.¹⁰ Del resto, si confronti quanto dice lo stesso Leonardo, a proposito della tecnica dei Della Robbia, nel vicino capitolo 37 del *Paragone*: '[...] dipingendo con colori di vetro sopra i metalli e terra cotta, e quelli in fornace fare *discorrere* [...]']

¹⁰ Battaglia, *op. cit.*, III, 821, n. 13.



Paris, Louvre, CD, inv. n. 2258 r