

ESTRATTO
DEL
GIORNALE STORICO
DELLA
LETTERATURA ITALIANA

Vol. CLXXI - Fasc. 555
1994

NOTE E DISCUSSIONI

IL PARAGONE DI LEONARDO. APPUNTI SU DUE RECENTI EDIZIONI.

Due nuove edizioni, nel giro di pochi mesi, del cosiddetto *Paragone* di Leonardo da Vinci, oltre ad essere testimonianza di una felice ripresa del dibattito critico su Leonardo scrittore, pongono problemi di carattere testuale ed interpretativo, che non possono essere ignorati né dallo studioso vinciano *stricto sensu*, né da chi si occupa in un'ottica più ampia di letteratura italiana e civiltà dell'umanesimo (1). Ma vediamo prima in quale contesto si inserisca la corona di testi definita *Paragone*.

L'eredità intellettuale di Leonardo, l'evoluzione ed i risultati delle sue ricerche nei campi più disparati dell'attività scientifica e artistica, sono stati consegnati ai posteri quasi esclusivamente attraverso lo straordinario *corpus* dei manoscritti, un insieme non ordinato dall'autore *a posteriori*, ma cresciuto spontaneamente e organicamente nel tempo lungo il filo dello sviluppo di quelle indagini sull'uomo e sul cosmo (2). Le difficoltà connesse all'interpretazione della struttura 'infinita' dell'opera, (rimasta aperta fin dai suoi esordi), alla decifrazione dell'ardua scrittura speculare di Leonardo, e alla comprensione di problemi scientifici ed epistemologici ancora incogniti, hanno in effetti condannato gli scritti di Leonardo ad un oblio durato secoli, e, si può dire, fino alla fine del secolo scorso. Oggi molti di quei manoscritti sono leggibili nell'edizione nazionale curata da Augusto Marinoni, presso Giunti, a Firenze: un'edizione 'monumentale', che alla riproduzione integrale del manoscritto anche nel suo aspetto materiale accosta la doppia trascrizione, diplomatica e interpretativa, da tempo entrata nelle consuetudini della Commissione Vinciana per poter affrontare i delicati problemi grafici e fonetici della scrittura e della lingua di Leonardo.

Non bisogna però dimenticare che una parte degli scritti di Leonardo ha avuto una sua tradizione di lettura ed approfondimento nei secoli che

(1) LEONARDO DA VINCI's *Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*, by Claire J. Farago, «Brill's Studies in Intellectual History», vol. 23, Leiden - New York - København - Köln, E. J. Brill, 1992, pp. XVIII-472; LEONARDO DA VINCI, *Il paragone delle arti*, a cura di C. Scarpati, «Antichi & Moderni», vol. 1, Milano, Vita e Pensiero, 1993, pp. 166.

(2) Cfr. LEONARDO DA VINCI, *Scritti*, a cura di C. Vecce, Milano, Mursia, 1992, pp. 5-49; C. VECCE, *Leonardo da Vinci. Scritti*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, a cura di A. Asor Rosa, vol. II, Torino, Einaudi, 1993, pp. 95-124.

hanno visto invece l'eclisse della sua opera scientifica: si tratta naturalmente degli scritti relativi alla teoria e alla pratica della pittura, testimoniati da una serie di apografi del tardo Cinquecento e del Seicento, e approdati all'edizione del cosiddetto *Trattato della pittura*, procurata a Parigi da Raphael Du Fresne, per i tipi di Giacomo Langlois, nel 1651, e base di innumerevoli ristampe e traduzioni in tutta Europa. Quel *Trattato*, che ebbe accoglienza controversa e non sempre favorevole, veniva incontro alla precettistica accademica dell'arte europea nell'età moderna, e privilegiava esclusivamente gli scritti riguardanti la formazione e la tecnica del pittore, e lo studio della rappresentazione del corpo umano e dei suoi movimenti. Ben poca cosa, se si pensa alla profondità e all'ampiezza delle ricerche di Leonardo sulla luce, sull'ombra, sui colori, sulla rappresentazione delle forze della natura (3).

In realtà, il cosiddetto *Trattato della pittura* (nei manoscritti cinquecenteschi da cui testualmente dipende l'edizione del 1651) non è altro che la riduzione di una ben più vasta compilazione di scritti di Leonardo, la prima che la storia ricordi: il *Libro di pittura* del codice Vaticano Urbinate latino 1270 (= V), suddiviso in otto parti, delle quali sono rappresentate nel *Trattato della pittura* solo le parti seconda, terza e quarta (4). Il codice Urbinate, databile alla prima metà del Cinquecento, presenta alla fine una lista dei diciotto manoscritti originali di Leonardo utilizzati, dei quali sopravvivono solo otto. La compilazione ha quindi un valore testuale fondamentale, perché i due terzi dei testi ivi contenuti non sono rintracciabili nei manoscritti superstiti di Leonardo. La sua autorevolezza è confermata dal fatto che la scrittura del manoscritto coincide perfettamente con le testimonianze conosciute della scrittura di Francesco Melzi, l'allievo di Leonardo che raccolse l'intera eredità dei manoscritti del maestro (5).

Il codice Urbinate, dopo aver prodotto gli apografi abbreviati del *Trattato della pittura*, scomparve nella biblioteca dei duchi d'Urbino prima, e nella Biblioteca Vaticana poi, per venire scoperto alla fine del Settecento, e pubblicato nel 1817 a Roma da Guglielmo Manzi (6). Un tentativo di edizione critica si ebbe nel 1882 con Heinrich Ludwig: un'edizione per la verità semidiplomatica, con molti buoni emendamenti, e molti interventi arbitrari, e priva del necessario confronto con i manoscritti originali (7). Le più diffuse edizioni italiane, quella romana del 1890, e quella di Lanciano del 1914 (curata da Angelo Borzelli: ma in realtà riproduzione dell'e-

(3) Cfr. K. T. STEINITZ, *Leonardo da Vinci's Trattato della Pittura*, Copenhagen, Munksgaard, 1958; C. PEDRETTI, *Leonardo da Vinci on Painting. A Lost Book (Libro A)*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1964, pp. 93-251, e *Commentary*, in J. P. RICHTER, *The literary works of Leonardo da Vinci*, Oxford, Phaidon, 1977, vol. I, pp. 12-88.

(4) Segnalo che con il titolo *Libro di pittura* indico la compilazione originale del codice Urbinate, mentre con il titolo *Trattato della pittura* mi riferisco alla tarda riduzione cinquecentesca approdata alle stampe. Nelle edizioni e nella letteratura critica si è sinora usato indifferentemente il secondo titolo.

(5) C. PEDRETTI, *Leonardo da Vinci on Painting* cit., pp. 97-109.

(6) *Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci tratto da un Codice della Biblioteca Vaticana*, a cura di G. Manzi, Roma, De Romanis, 1817.

(7) LEONARDO DA VINCI, *Das Buch von der Malerei*, a cura di H. Ludwig, Vienna, W. Braumüller, 1882.

dizione del 1890), presentano un testo quasi irrecognoscibile, a causa degli 'ammodernamenti' grafici e fonetici, e degli spostamenti indebiti di capitoli rispetto all'ordine dell'Urbinate (8). Fino ad oggi manca, dunque, un'edizione compiutamente critica del *Libro di pittura*, secondo la lezione del codice Urbinate: un'edizione che non solo rispetti fedelmente la situazione testuale consegnata dal codice (e quindi anche la volontà del suo compilatore, primo interprete tra noi e l'opera di Leonardo), ma possa anche procedere ad un nuovo confronto con i manoscritti originali di Leonardo, emendando il testo dell'Urbinate ogni volta che se ne presenti la necessità. Solo un testo veramente affidabile potrà servire di base al rinnovato fervore di studi sulla teoria artistica di Leonardo, e al grande lavoro di interpretazione auspicato da Ernst Gombrich (9). La nuova edizione è attualmente in corso di stampa, a cura di Carlo Pedretti e del sottoscritto, presso Giunti a Firenze (10).

Ora, il *Paragone* è il titolo moderno che si è voluto attribuire (fin dalla prima edizione del Manzi nel 1817) alla prima parte del Codice Urbinate, una struttura proemiale dedicata alla definizione della pittura come 'scienza' e al suo confronto con la poesia, la scultura e la musica: una parte che ha avuto una sua propria fortuna interpretativa, come dimostra ad esempio l'edizione e il denso commento di Irma Richter, che isolò i testi del *Paragone* dall'insieme dei *Literary works* raccolti dal padre Jean Paul Richter (11).

La nuova edizione procurata da Claire J. Farago sembra perseguire contemporaneamente diverse finalità, già dichiarate nel titolo del volume: innanzitutto, una nuova interpretazione del *Paragone*, inserito nella tradizione plurisecolare del dibattito delle arti e delle discipline; poi, una trascrizione del testo del codice Urbinate, accompagnato da una traduzione inglese a fronte (pp. 175-287). La prima finalità è certo preponderante, e passa attraverso una nutrita parte introduttiva (pp. 1-173), e un ampio commento, capitolo per capitolo (pp. 289-413: opera densa e meritevole, che però spesso ripete argomenti già trattati nell'introduzione), con due appendici dedicate alle cosiddette *Trattato sequences* rintracciabili nei manoscritti di Leonardo (pp. 414-23), e ai collegamenti esistenti tra testi del *Paragone* e manoscritti originali (pp. 424-27). Chiudono il volume un'immensa *Consolidated bibliography* (pp. 428-51, bibliografia che raramente ha a che fare con Leonardo, dal momento che raccoglie tutti gli *items* citati

(8) *Trattato della pittura di Leonardo da Vinci*, con prefazione di M. Tabarrini, preceduto dalla vita di Leonardo scritta da Giorgio Vasari con nuove note e commentario di G. Milanese, Roma, Unione Cooperativa Editrice, 1890; *Trattato della pittura di Leonardo da Vinci*, prefazione di A. Borzelli, Lanciano, Carabba, 1913 [= 1914].

(9) E. H. GOMBRICH, *Il Trattato della pittura: alcuni problemi e aspirazioni*, in *Leonardo e l'età della ragione*, a cura di E. Bellone e P. Rossi, Milano, Scientia, 1982, pp. 159-69.

(10) LEONARDO DA VINCI, *Libro di Pittura*, Edizione in facsimile del Codice Urbinate nella Biblioteca Apostolica Vaticana, a cura di C. Pedretti, Trascrizione critica di C. Vecce, Firenze, Giunti, in corso di stampa.

(11) I. RICHTER, *Paragone. A Comparison of the Arts by Leonardo da Vinci*, London - New York - Toronto, Oxford University Press, 1949.

in forma abbreviata nell'introduzione e nel commento, fino all'*Oxford Classical Dictionary*, mentre omette uno studio importante come quello della Pierantoni (12), e un indice di nomi e cose notevoli (pp. 453-72).

La prefazione (pp. XI-XV) avverte che nei capitoli I e III dell'introduzione e nella prima appendice viene rifuso l'articolo *Leonardo's Color and Chiaroscuro reconsidered: The Visual Force of Painted Images*, già apparso in «Art Bulletin», 73, 1991, pp. 63-88. Qualche riserva può essere espressa sul fatto che la Farago consideri insuperato il modello di ordinamento degli scritti di meccanica di Leonardo operato da Arturo Uccelli (p. XI). Sempre nella prefazione, la Farago sembra dare un'importanza fondamentale alla trascrizione critica del testo: «My work here has focused on the text» (p. XIII), e ricorda che attraverso lo studio delle relazioni tra l'Urbinate e i manoscritti originali si possono fondare nuove interpretazioni della produzione artistica di Leonardo e dei suoi successori. Non mi sembra che il procedimento sia così automatico, anche perché, dei 46 capitoli del *Paragone*, solo quattro sono (parzialmente) rintracciabili negli autografi sopravvissuti. Più che nella prima parte del *Libro di pittura*, mi sembra che la giusta osservazione della Farago acquisti un valore particolare per il resto del codice Urbinate: d'altronde, l'approfondimento teorico più valido portato dall'autrice va proprio nella definizione della teoria del colore e del chiaroscuro, anche in collegamento con la scienza ottica e prospettica, che è campo di analisi in gran parte estraneo alla *Prima parte*. Non ci soffermeremo perciò su questi argomenti, degni d'illustrazione da parte di storici dell'arte e storici della scienza, ed esamineremo più da vicino le problematiche legate agli aspetti testuali e letterari degli scritti di Leonardo.

Il primo capitolo dell'introduzione è interamente dedicato al *Paragone*, e alla storia del modello retorico della disputa delle arti (pp. 3-31). Utilmente la Farago ricorda (p. 3 n. 2) la questione del titolo della compilazione, supponendo che il titolo *Trattato della pittura* (nell'edizione del 1651) si sia originato nella tradizione manoscritta, alterando l'originario *Libro di pittura*: la Farago allega al proposito i titoli di alcuni manoscritti ambrosiani, H 227 inf. (*Trattati di Pittura di Leonardo da Vinci*) e H 229 inf. (*Trattati e parti di trattati diversi di prospettiva*) (13), legati a Cassiano Dal Pozzo, che collaborò alla costituzione del testo della *princeps*. Devo aggiungere che però la parola *trattato* compare già nel codice Urbinate: al f. 330v, nell'iscrizione della lista dei manoscritti, vergata dalla stessa mano

(12) A. C. PIERANTONI, *Studi sul libro della pittura di Leonardo da Vinci*, Roma, Scotti, 1921.

(13) Segnalo tra parentesi che le citazioni dei manoscritti non sempre risultano accurate: a p. 3 n. 2 i codici Ambrosiani sono citati come «Ms. H227 inf.», «MS H229 inf.», «MH 228 inf.»; e, a fronte di numerosi riferimenti nel testo e nelle note, manca un indice dei manoscritti alla fine del volume. Si registrano numerosi errori di stampa, sorprendenti in un volume edito da Brill, e particolarmente fastidiosi nel caso di nomi propri, come «Dionisotii» (p. 14 n. 33); ora «Ignazio Danti» (p. 25 segnalato nell'indice dei nomi), 26 n. 66 ora «Egnazio Danti» (p. 26 n. 66, non segnalato nell'indice); altri errori si registrano nella trascrizione dei testi italiani (come la misteriosa frase: «et variamente pare she mutino nol solo sito», p. 26 n. 66); o «Lo Ighanno de gl'occhi, prospettiva practica» di Pietro Accolti (p. 30).

del compilatore del codice: «Memoria et Notta di tutti i pezzi de libri di mano di Leonardo quali compongono insieme lo presente libro del Trattato di Pittura». Il compilatore usò sempre il termine, più vicino a Leonardo e alla tradizione quattrocentesca, di *libro* (f. 1r, «Libro di pittura di M. Lionardo da Vinci pittore et scultore fiorentino»; f. 301r, «Tavola della prima parte del libro»), ma inserì nella breve memoria finale la parola *trattato*, che cominciava ad essere familiare verso gli anni 1540-1550: e probabilmente quel termine sarebbe stato privilegiato nel primo apografo, perduto, del *Trattato della pittura*.

Utile è la storia del termine *Paragone*, applicato alla prima parte dell'Urbinate solo nel 1817, e da allora esteso anche ad altri scritti rinascimentali di simile struttura polemica, e riservati al confronto delle arti (pp. 8-14), mentre in Leonardo e nei suoi contemporanei la parola (e i suoi derivati) ha il significato generico di 'comparazione'.

Quanto al contesto storico e culturale che portò Leonardo alla composizione del *Paragone* tra la scultura e le altre arti, la Farago ricorda, come periodo più probabile, il periodo tra 1490 e 1492, nell'ambiente milanese degli Sforza: e proprio ad istanza di Ludovico il Moro, secondo la testimonianza del Lomazzo, Leonardo avrebbe scritto un confronto tra pittura e scultura: un fantomatico manoscritto che gli studiosi vinciani hanno chiamato il 'codice Sforza'. Esistono invece altre pagine sugli stessi argomenti nel manoscritto A dell'Institut de France di Parigi, databile al 1492, dal quale provengono quattro capitoli del *Paragone*; e altri quattro capitoli provengono dal perduto *Libro A*, un manoscritto di Leonardo compilato verso il 1508-1510, in cui furono trascritti e forse rimaneggiati testi più antichi (p. 15). La forma in cui quegli scritti vennero ordinati nell'Urbinate è secondo la Farago imputabile al compilatore del codice (p. 16). In seguito, la comparazione leonardesca delle arti poté forse avere una circolazione 'sotterranea' nella cultura del Cinque e Seicento (pp. 17-31, con riferimenti a Castiglione, Giovinetti, Cellini, Vasari, Varchi, Michelangelo, Raffaello Borghini; a p. 20 non riesco a capire quali fossero i «literary debates such as those between Bembo and Poliziano at the opening the century»).

Il secondo capitolo dell'introduzione (pp. 32-91) allarga il campo d'indagine alla tematica della rivalità delle arti nella civiltà umanistica e rinascimentale: un campo immenso, nel quale può essere facile perdere l'orientamento, e rischiare di confondere le metodologie. In effetti la Farago lascia a questo punto l'indagine storico-artistica, per passare a un'indagine di carattere retorico-letterario, basata sull'idea che Leonardo abbia inventato un nuovo genere di letteratura artistica, una via di mezzo tra la finzione letteraria di corte e la critica umanistica d'arte. È certo importante ricostruire gli anelli di una tradizione, e la Farago fa mostra di grande erudizione nel trascorrere la retorica epidittica antica e moderna: ma bisognerebbe ricordare sempre che Leonardo non aveva conoscenza diretta di tali questioni, e che non leggeva abitualmente Demetrio Falereo o Dionigi d'Alicarnasso, Filostrato o Callistrato. Allo stesso modo, si poteva trattare più velocemente della tradizione poetica medievale della tenzone e del contrasto, e giungere direttamente all'ambiente della corte sforzesca, che dovette fornire l'avvio alla riflessione di Leonardo; e dare il giusto rilievo allo «scientifico duello» ricordato dal Pacioli come effettivamente avvenuto alla presenza di Ludovico il Moro nel 1498

(menzionato dalla Farago solo a p. 41 n. 36), e con la partecipazione di Leonardo.

Altre notizie, precipitate nelle note, risultano confuse: come quella di Merula «who also exchanged manuscripts with Poliziano» (p. 42 n. 38); o la citazione dal *De viris illustribus* di Paolo Giovio, che è disponibile ora nell'*Opera omnia*, vol. IX, Roma 1984; o il nome di «Domenico Burdiello» (curiosamente, il nome errato manca nell'indice dei nomi, insieme a quelli di Luigi Pulci e Gaspare Visconti, che gli fanno compagnia a p. 44); o ancora un «Nicomachus of Gervasa» (p. 64). Resta poco convincente la ripresa dell'ipotesi di Martin Kemp (p. 45), secondo il quale la sperimentazione di Leonardo nei generi dei pittogrammi ed emblemi e descrizioni sarebbe stata una sfida ai valori della poetica del 'dolce stil nuovo' praticata alla corte di Milano, mentre i ritratti femminili avrebbero strette corrispondenze con gli stereotipi petrarcheschi di Gasparo Visconti. Sarebbe stato inoltre da approfondire il confronto con Leon Battista Alberti, sperduto tra molti altri collegamenti spesso solo probabili; e meno che probabili sono quelli con Tommaso d'Aquino e Ugo di San Vittore, relativamente alla gerarchia delle arti e alla loro nobiltà (pp. 65-66 e 73-77), idea che porta a dire che «it is certain that Leonardo was familiar with Savonarola's Thomistic position» (p. 68), cosa di cui non sono molto convinto. La Farago riconosce solo alla fine (p. 90), allegando Dionisotti e Marinoni, la difficoltà di verificare le 'fonti' effettive degli scritti di Leonardo, e la sua conoscenza del latino: ma riafferma che «the aim of the present study is not to identify Leonardo's sources *per se* or to place him in the history of science or letters, but to understand his ideas» (p. 91). Il problema è che l'immenso bagaglio di riferimenti raccolto dalla Farago non sempre aiuta a capire le idee di Leonardo, perché l'operazione rischia di presentare l'errore opposto a quello della vecchia ricerca positivista delle 'fonti': la massa indefinita di idee e suggestioni che viene spesso oggi a coincidere con una malintesa 'histoire des mentalités'.

Migliore è lo sviluppo interpretativo che la Farago riserva alla difesa della pittura da parte di Leonardo, nel terzo e ultimo capitolo dell'introduzione (pp. 92-117), anche se bisogna lamentare che le numerose citazioni di testi leonardeschi in italiano, per quanto si dica nella prefazione (p. XII) di un controllo diretto dei manoscritti originali, si rivelano spesso imprecise, e difficilmente leggibili, perché in trascrizione semidiplomatica: i manoscritti dell'Institut de France di Parigi sono così citati secondo la trascrizione di Ravaisson Mollien (o de Toni-Corbeau), senza fare ricorso all'edizione critica di Marinoni, che in innumerevoli punti offre letture migliori del Ravaisson Mollien. I testi di pittura provenienti dai manoscritti A, G, E sono presentati con la sola indicazione di provenienza del manoscritto, senza menzionare (ed è la maggioranza dei casi!) che quei testi si trovano anche nel codice Urbinate. Il quarto e ultimo capitolo dell'introduzione (pp. 118-55) esamina infine l'influenza degli scritti di Leonardo nei confronti del successivo dibattito sulla gerarchia delle arti, e torna all'idea della derivazione leonardesca da Ugo di San Vittore (p. 139-41).

E veniamo finalmente alla trascrizione critica del testo, che dovrebbe essere il fondamento dello studio della Farago. Nell'introduzione al testo (pp. 159-70) è dominante l'opinione che l'ordinamento del *Paragone* sia opera del compilatore dell'Urbinate, preoccupato di dare una risposta 'vinciana' al dibattito sul confronto tra le arti nella prima metà del Cinque-

cento. Si ricorda comunque la presenza nell'Urbinate della sigla MELTIVS, che è l'elemento più convincente dell'assegnazione al Melzi del lavoro di trascrizione del codice, oltre alle analogie di scrittura con gli altri suoi autografi evidenziate da Pedretti. Eppure, la Farago (p. 161) dubita dell'attribuzione melziana, allegando una nota dello stesso copista, al f. 18r, che reciterebbe: «mancavi vi pero quel ch'io veggio» (in traduzione inglese: «you are missing something, as I see», interpretata come la nota di uno scriba al suo supervisore); in realtà, sia la trascrizione che la traduzione della nota da parte della Farago sono erronee (e l'errore è ripetuto a p. 247 n. 134), perché nel codice è scritto: «mancavi [= vi manca qualcosa], per quel ch'io veggio», semplice appunto del Melzi di fronte ad un ragionamento di Leonardo lasciato per aria.

Nell'Urbinate si stratificano sul testo d'impianto altre due mani: quella di un revisore linguistico, che corresse nei primi 34 fogli l'ortografia e la fonetica del testo, fortemente influenzato sia dalle abitudini del copista (lombardo), sia dalle peculiari caratteristiche degli originali vinciani; e quella di un 'lettore' più attento ai contenuti, autore di postille interpretative, di proposte di cambiamenti di titoli, di riferimenti a manoscritti di Leonardo (il Libro A e il Libro B, le descrizioni del diluvio ecc.). Si è finora creduto, dal Ludwig all'Heydenreich (e anche la Farago segue la stessa opinione, pp. 161-62), che la successione delle mani veda prima quella del revisore ortografico (la cosiddetta *manus* 2), e poi quella del 'lettore' (la cosiddetta *manus* 3). Credo di poter invertire i termini della questione, assegnando la precedenza alla *manus* 3 (che sarà definita, nella nuova edizione critica, V2), grazie all'unico caso, in tutto il manoscritto, in cui le due mani intervengono sulla stessa porzione di testo: al f. 3r Melzi (= V1) scrive il titolo «Delle scientie *immittabili*», con tipico raddoppiamento da ipercorrettismo, ripetuto anche all'inizio del capitolo, «Le scientie che sonno *imittabili*»; V2 propone di integrare il titolo con «et come la Pittura è *immittabile*, però è sientia», denunciando una comune patina linguistica con V1; il revisore ortografico (la *manus* 2 del Ludwig = V3) interviene sul titolo e sul testo, espungendo le doppie: «*imittabili* / imittabili» (14). Le correzioni grafiche e fonetiche portano peraltro in direzione opposta alla lingua dei manoscritti di Leonardo, e si rivelano un'operazione lontana dalla stessa compilazione del Melzi: un indizio probabile del passaggio del manoscritto, magari dopo la metà del secolo, in tipografia, o tra chi poteva avere interesse a pubblicarlo. Ma uno degli ostacoli più rilevanti alla pubblicazione dovevano essere i numerosi disegni che, soprattutto nelle parti successive alla prima, sono inseriti nel testo in un rapporto indissolubile di parola e immagine. Si è spesso dubitato dell'attribuzione, al copista del codice, di tali disegni, assegnati dal Ludwig a una *manus* 2, e ipoteticamente collegati con le illustrazioni del codice Huygens: e la Farago risolve la questione in maniera apodittica: «Ludwig's 'Manus 2' responsible for the drawings in the text is Carlo Urbino» (p. 162), semplicemente perché il codice Huygens viene ora attribuito all'Urbino, pittore

(14) Sui fraintendimenti che queste banali correzioni hanno generato nella tradizione a stampa, cfr. C. VECCE, *Dieci postille al testo del Paragone*, «Achademia Leonardi Vinci», VI, 1993, pp. 112-16.

e teorico di fine Cinquecento (15). L'ipotesi, per il codice Urbinate, è assurda: il copista del testo e l'autore dei disegni sono la stessa persona, che ha trascritto il testo lasciando in bianco le 'finestre' per i disegni, eseguiti successivamente con grande fedeltà rispetto agli originali vinciani; le eventuali porzioni di scrittura nei grafici corrispondono alla scrittura del codice; e soprattutto il tratto minuto ed accurato del disegnatore coincide con lo stile dei disegni autografi del Melzi, che fu allievo di Leonardo negli anni in cui il Maestro tenne una vera e propria 'schola' di disegno, secondo la testimonianza di Paolo Giovio (16).

I disegni dell'Urbinate non pongono però molti problemi alla Farago; nel *Paragone* se ne presenta uno solo (c. 4), che viene pubblicato ingrandito a tutta pagina (p. 182): una soluzione editoriale che sarebbe inadatta e antieconomica per il *Libro di pittura*. Quanto al testo, la Farago dichiara che: «The transcription aims to reproduce the original words of the author as far as it is possible to distinguish his contribution from those of his sixteenth-century compilers» (p. 166). Il proposito è giusto: il testo d'impianto non va contaminato con le proposte correttive delle due mani successive; e nemmeno con le varianti dei manoscritti originali di Leonardo, che vanno poste in apparato. Il criterio conservativo diventa però eccessivo nella trascrizione, che mi sembra più diplomatica che critica: fatta eccezione per poche 'silent emendations' all'uso moderno (alcuni accenti, elisioni e apostrofi, distinzione *u-v*, scoglimento delle rarissime abbreviazioni), la Farago riproduce con fedeltà religiosa il testo d'impianto dell'Urbinate, lasciandolo scarsamente leggibile, con tutti i suoi fenomeni grafici di raddoppiamento e scempiamento imputabili con un certo grado di sicurezza non a Leonardo, ma al Melzi: fenomeni che perfino nella trascrizione critica dei manoscritti autografi di Leonardo vengono normalizzati dal moderno editore. In compenso, più di metà del cosiddetto apparato critico registra i cambiamenti d'interpunzione operati dalla Farago, mentre non si distinguono le due mani correttive, unificate nella sigla ED (= 'editors'). Il risultato è che l'intero lavoro della Farago non reca quasi nessuna nuova proposta di emendamento, di progresso nella comprensione di un testo che, fondato su originali già a loro volta lacunosi o frammentari, presenta numerosi problemi testuali ancora irrisolti: a questo livello, è più conveniente la lettura del manoscritto in facsimile, visto che i pochi emendamenti rischiano di peggiorare il testo.

Ad esempio, a c. 19, 72 (17), la Farago trascrive: «no s'egli intanto pitture *bauto* tanta conformità con la cosa imitata che la ingannato homini et animali?»; frase del tutto incomprensibile, se non leggessimo ben diversamente nel testo d'impianto dell'Urbinate, f. 9r: «no-s'egli (= s'è egli) veduto pitture *bauto* tanta conformità con la cosa imitata che la ingannato

(15) S. MARINELLI, *The Author of the Codex Huygens*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 44, 1981, 214-20.

(16) C. PEDRETTI, *Commentary* cit., vol. I, pp. 9-11.

(17) Nell'ambito di questo studio, le citazioni di testi del *Paragone* sono funzionali all'analisi delle singole edizioni; nel caso del testo Farago, indico numero di capitolo e numero di riga dell'edizione Farago. Le eventuali citazioni di autografi di Leonardo presentano prima una trascrizione diplomatica (per facilitare la comprensione della genesi della corruzione), e poi la trascrizione critica di Marinoni.

homini et animali». Lo stesso Melzi (= V1) interviene su *veduto* cambiando la prima sillaba in *vis* e cancellando la seconda sillaba, in modo da ottenere la forma *visto* (un simile intervento, incompreso dalla Farago, a c. 14, 29); il correttore cinquecentesco (= V3) riporta nell'interlinea *visto*, avverte la mancanza di un verbo all'infinito dopo *pitture* e aggiunge *haber*, corregge infine il misterioso *la* con *hanno*. Sono correzioni di buon livello, che dimostrano però che V3 non aveva a disposizione l'autografo leonardesco, in questo caso A, che a f. 99v presenta: «non se egliuiste pitture auere tantachonformita colla cosavua chella ingannato hominie animali» (nella trascriz. crit. di Marinoni: «Non s'è egli viste pitture avere tanta conformità colla cosa *v(i)va*, *ch'ell'ha* ingannato uomini e animali?»). Il moderno editore dell'Urbinate dovrebbe quindi tenere conto della lezione di A, e dare una trascrizione critica di questo tipo, che restituisca il senso originale del testo di Leonardo, correggendo l'imitata che il Melzi, comprensibilmente perplesso, sostituì alla forma *vua* dell'antigrafo: «Non s'è *(e)gli visto* pitture *aver* tanta conformità con la cosa *viva*, *ch'ell'ha* ingannato omini et animali?».

Alcuni emendamenti della Farago appaiono arbitrari, e allontanano dal testo dell'Urbinate: a c. 16, 22 *gridare* Farago / *gridore* V; c. 18, 8 *ti'è* Farago / *v'è* V; c. 23, 59 *attendare* Farago / *andare* V3 / *attendere* V1; 36, 47 *no'* Farago / *vo'* V. Nonostante i criteri editoriali, questi interventi possono inglobare correzioni di V3, rigettando il testo di V1: c. 17, 8 *s'inchiudono* Farago V3 / *s'inchiude* V1; c. 24, 6 *carceri* Farago V3 / *carcere* V1. Viceversa, una correzione di V1 non viene accettata, perché creduta di ED: c. 30, 1 «Parla il pittore col musico» Farago / «Parla il musico col pittore» V1 (corr. su «Parla il pittore col musico»). Altri emendamenti della Farago sono in realtà proposte di altri editori (qui non dichiarati): a c. 25, 15 la Farago riprende dal Ludwig il testo «Dice 'l poeta *che* describe», contro la lezione di V «Dice 'l poeta *de* describe» (per una possibile soluzione della *crux*, v. più avanti, nell'analisi del contributo di Scarpati). Al c. 38, 25 si presenta una correzione ingiustificata, ormai comune a tutte le edizioni: in un passo in cui si parla della pittura su smalto, il testo di V, «rimesso in foco e fatto correre» (concorde con quello di A f. 105r: «rimesso infoco effatto chorere»), viene emendato in un più banale «rimesso in foco e fatto chocere». Il termine *correre* è invece giusto: in un contesto analogo viene usato da Leonardo il composto *discorrere*, vocabolo tecnico che ha il significato proprio di 'stendere uniformemente su una superficie', in particolare durante la cottura degli smalti nelle fornaci (18).

Lo stesso c. 38, in parte trascritto dal Melzi nei ff. 23r-v dell'Urbinate, fu continuato ai ff. 28r-v, perché il copista non si era accorto subito che il capitolo, nell'autografo di Leonardo (il codice A), continuava dal f. 105r al f. 104v. Una trascrizione critica moderna dovrebbe restaurare l'unicità del testo, come si presenta nell'originale: la Farago invece lascia le due metà del capitolo divise, senza alcuna avvertenza nel testo italiano (bisogna trovarla nella nota 173 alla traduzione inglese), e riprende il c. 38* a p. 282, ma con nuova numerazione di righe. L'apparato 'critico', se è

(18) C. VECCE, *Dieci postille* cit., p. 116.

fortemente lacunoso in questo genere di notizie, resta comunque confuso, a causa dell'appiattimento delle mani correttorie (unificate nella sigla ED), e spesso erroneo, come a c. 38*, 17, dove al testo «quando facevi quella di cera prima, si poteva anchora lei levare et porre» corrisponde una strana voce d'apparato dell'Urbinate: «facevi quella dicere prima, so poteva anchora lei] facieffi prima l'opera di ciera ancor si poteva». La genesi dell'errore rivela che quella voce doveva forse essere il rinvio alla variante di A f. 104v, il cui testo corretto recita: «quando facevi prima l'operadiciera ancor si poteva levare e porre» (trascr. crit.: «quando facevi prima l'opera di cera, ancor si poteva levare e porre»). La Farago propone un'unica valida correzione sulla base di A: a c. 31, 7, sull'erroneo testo di V «a pochi gradi de voce in voce», è possibile restaurare la lezione di A f. 103r: «aposti gradi divocie invocie» (trascr. crit.: «ha post'i gradi di voce in voce»); nel testo della Farago, «à posti gradi de voce in voce». In conclusione, il progresso testuale segnato dallo studio della Farago sembra abbastanza magro: la lettura dell'Urbinate non se ne avvantaggia, se non nel contributo generico che, in maniera certo più positiva, può fornire il lavoro d'ampio respiro compiuto a livello di introduzione e di commento.

Ben diverso, invece, il bilancio offerto dall'altra edizione del *Paragone*, uscita pochi mesi dopo quella della Farago: mi riferisco a *Il paragone delle arti* curato da Claudio Scarpati, un volume di appena 166 pagine contro le 472 dell'edizione di Leida, ma con un'introduzione lucida ed esemplare (pp. 1-80), che è un modello di riflessione critica su quel che Leonardo 'veramente' ha cercato di dire nella *Prima parte* del codice Urbinate. Anche Scarpati raccoglie l'invito di Gombrich ad una nuova edizione del *Trattato della pittura*, e risponde con quella che chiama «risposta infinitesima» (p. 3), una trascrizione rigorosa del *Paragone* preceduta da una lettura attenta che, ad un certo punto, scatta in avanti, nelle altre parti del codice Urbinate, rinvenendo le reali ramificazioni del pensiero di Leonardo in materia di definizione 'antropologica' del pittore (e dell'intellettuale), e di programma di rappresentazione della realtà.

In effetti, è possibile arrivare a questi risultati, perché c'è alla base una maggiore fiducia nel testimone di partenza, l'Urbinate, e nella personalità del suo compilatore, considerato senz'altro il Melzi da Scarpati (p. 7). Il *Paragone* può essere in questo senso definito un «raggruppamento di testi che svolgono l'ufficio di preambolo o di introduzione a una raccolta che si presenta come opera aperta o opera in divenire» (p. 8); i capitoli conservano una titolazione propria e risalente all'autore, e sono circoscritti e intercambiabili; il Melzi ne era ben consapevole, perché era stato testimone diretto del modo di lavorare di Leonardo, e non impose a quei testi uno sviluppo unitario ma arbitrario. I manoscritti di cui servì per il *Paragone* sono perduti, fatta eccezione per il già ricordato codice A, databile entro il 1492: e Scarpati dà il giusto rilievo alla citazione di Luca Pacioli nel *De divina proportione*, che nel 1498 collega l'elogio di Leonardo e del suo «libro de pictura e movimenti umani» allo «scientifico duello» svoltosi alla corte di Ludovico il Moro (pp. 9-10). Quanto alle ragioni storiche e culturali che portarono alla scrittura di quelle pagine, viene indagato a fondo il confronto tra le arti e le discipline nel Quattrocento, passando attraverso gli autori e i testi che realmente Leonardo poteva conoscere: Leon Battista Alberti, Piero della Francesca, Luca Pacioli, fino alla *Sforziade* di Giovanni Simonetta volgarizzata dal Landino, con la de-

dica di Francesco Puteolano che istituiva un vero 'paragone' tra lettere e arti, sfavorevole per quest'ultime (pp. 23-25). L'audacia di Leonardo non fu tanto quella di sottrarre la pittura al catalogo delle 'arti meccaniche', ma quella di dichiararne la superiorità ad ogni altra disciplina, anche sul piano conoscitivo, e di rivendicarle la nozione di 'scienza'. Il primato del 'vedere' passa attraverso il confronto tra linguaggio iconico e linguaggio figurativo (pp. 26-27), e il discorso per immagini ha secondo Leonardo caratteri di immediatezza e universalità, che altre forme d'espressione non hanno (p. 28), tranne, forse, la musica, e in particolare la musica polifonica, che però 'muore' nell'istante stesso dell'esecuzione, mentre la pittura resta, con una permanenza che può essere superiore anche alla scultura, arte del tutto inadeguata a rendere la varietà del percepibile. E qui Scarpati tocca il punto fondamentale della riflessione di Leonardo, cogliendo poi anche il paradosso interno di tutte le sue scritture: l'aspirazione ad una rappresentazione globale della realtà, che doveva passare attraverso un processo di comprensione scientifica (pp. 42-44). A quel livello, le scritture di Leonardo tendono a conferire dinamismo a quel che in pittura è fissità, con suggestioni dinamiche e foniche, e indicatori di temporalità, raccontando insomma, meglio della pittura, la mobilità, la trasmutazione nel fluire del tempo.

Oltre il *Paragone*, è possibile rintracciare in tutto il *Libro di pittura* l'evoluzione del discorso leonardesco. Le pagine dedicate alla formazione e all'etica del pittore sono qualcosa di molto più profondo rispetto a quelle di consimile trattatistica e precettistica di bottega, dal Cennini in poi. Per Leonardo il pittore è filosofo e scienziato, che fa una scelta di vita quasi ascetica ed eroica (pp. 46-52), contraddistinta da una ricerca solitaria e da una severità morale che sono alla base di un vero «riscatto etico della pittura». Anche la scrittura di Leonardo è 'solitaria' (e i suoi manoscritti sono lo zibaldone più privato di ogni letteratura e di ogni tempo), ma Scarpati intuisce, quasi unico in tutta la storia degli studi vinciani, che «la parte maggiore della sua opera scritta è dialogica e composta in un'attitudine di magistero: tiene davanti a sé costantemente una figura di discepolo (o di interlocutore avversario, o di oppositore)» (p. 53). È un'acquisizione critica importantissima, che permette di illuminare sotto una luce nuova gli scritti di Leonardo, dominati dall'urgenza della comunicazione, della conversazione tra gli uomini.

Il grande tema della severità etica è anche il presupposto di un'indagine conoscitiva che possa cogliere nella sua interezza la varietà della natura (p. 56). Stupisce che, al riguardo, Scarpati non conosca il *Leonardo* di Batkin, che giunge a osservazioni sorprendentemente simili (19): segno comunque dell'acutezza di una lettura che ha fatto parlare i testi per se stessi, e non per la voce degli altri. Alla mobilità del reale Leonardo risponde con una straordinaria mobilità intellettuale, con la «deità» della mente del pittore, che gli permette di superare le strettoie di una pittura specialistica o di maniera, con conquiste di tecnica pittorica che non sempre saranno comprese dalle generazioni successive (pp. 59-63). Il superamento della pittura, con i suoi limiti di fissità fenomenica e di immobilità, avviene anche sul piano della composizione, cioè nel campo narrativo e

(19) L. M. BATKIN, *Leonardo da Vinci*, Bari, Laterza, 1988.

retorico, dove Leonardo tenta la rappresentazione di affetti, passioni, movimenti (pp. 67-79). È proprio a questa vetta estrema che, secondo Scarpati, si chiude il cerchio aperto dal *Paragone*: il Maestro «ammette che la parola possiede mobilità e flessibilità più del disegno e dell'immagine, e drammaticamente ingiunge al pittore di infondere alle figure «grande affezione e fervore», di cogliere «la vivacità dell'atto» per salvare l'immagine dalla doppia morte» (p. 80).

Fin qui l'introduzione di Scarpati al *Paragone*, una riflessione densa e unitaria che (a dispetto dell'opinione dell'autore, che la chiama «risposta infinitesima») costituirà un punto fermo per chi vorrà accingersi, in futuro, alla lettura e al commento del *Libro di pittura*. L'edizione del testo, da parte sua, è condotta con criteri rigorosi, dichiarati dal curatore (pp. 81-88), e permette di cogliere molti errori precipitati nella tradizione a stampa moderna, soprattutto nelle edizioni Ludwig e Borzelli. L'edizione di Ludwig viene comunque considerata di notevole importanza, e se ne segue anche la numerazione dei capitoli, che fu condotta con grande fedeltà sull'Urbinate, e che ogni moderno editore può e deve seguire, per non creare ulteriori confusioni di numerazione nella letteratura critica. Il Borzelli, invece, a giudizio di Scarpati, «si servì quasi certamente tanto dell'edizione Manzi quanto dell'edizione Ludwig, benché non si possa escludere, per taluni indizi, una sua ispezione diretta del manoscritto Vaticano» (p. 82): in realtà, il testo Borzelli è una ristampa pedissequa dell'edizione romana del 1890, la cosiddetta Tabarrini, stranamente ignorata da tutti gli studiosi, e per la quale valgono dunque i rilievi avanzati da Scarpati sul testo Borzelli.

I criteri di trascrizione di Scarpati sono senz'altro molto rigorosi e conservativi, e si avvicinano ai criteri della Commissione Vinciana: il risultato è un testo molto più leggibile di quello della Farago, grazie a pochi interventi su fenomeni puramente grafici, come la distinzione *u-v*, l'eliminazione dell'*h* etimologica e pseudoetimologica, la resa della congiunzione *et* con *e-ed* e del nesso atono *ti* davanti a vocale con *zi*, la grafia moderna per *c-g* palatali. Punteggiatura, accenti, segni d'elisione e d'apostrofo sono ricondotti all'uso moderno, senza bisogno di mastodontici apparati. Viene usato il punto in alto per segnalare il raddoppiamento fonosintattico: fenomeno che, imponente nei manoscritti di Leonardo, è quasi sempre livellato dal Melzi, e che quindi, quando sopravvive nell'Urbinate, può essere spia preziosa del testo originale. Scarpati, molto correttamente, non ripristina forme di grafia e fonetica vinciana nel testo dell'Urbinate, che viene presentato nello stato linguistico in cui si è fissato: unica eccezione dichiarata, il termine *rilievo*, trascritto da Melzi sempre *rilevo*; un'altra eccezione ho notato però nel testo, sempre segnalata in apparato, e d'altronde, secondo me, pienamente giustificata: il nesso *sc* palatale, reso quasi sempre dal lombardo Melzi con *ss*, e corretto da Scarpati (6, 13 *n'esce*, 8, 17 *partorisce*, 8, 43 *riverisce*, 9, 12 *diminuisce*, ecc.) (20). I quattro testi autografi dal manoscritto A vengono riprodotti integralmente dopo i testi corrispondenti dell'Urbinate: la soluzione sarebbe inadeguata nel caso di un'edizione dell'intero *Libro*, e Scarpati afferma che

(20) Il rinvio è al numero di capitolo e al numero di riga dell'edizione Scarpati, parametri che naturalmente non coincidono con l'edizione Farago.

«in una nuova edizione critica del Trattato le parti attestate da autografi andrebbero assunte al testo» (p. 102), cosa che però francamente eviterei, conservando all'Urbinate, nella sua globalità, il carattere di monumento testuale unitario. Infine, l'unico disegno del c. 4 viene riprodotto addirittura in nota, operazione improponibile per il resto del codice.

Anche per Scarpati la successione delle mani nel manoscritto è quella tradizionale, dal Ludwig alla Farago: la prima, il copista (= V1); la seconda, il correttore (che io definisco V3); la terza, il postillatore (che io definisco V2). L'unico punto rilevante sul quale non mi trovo d'accordo con Scarpati è appunto nella considerazione e nell'uso di V3, che, a differenza di quanto avviene nel testo Farago, qui viene sistematicamente seguito nel correggere il testo d'impianto dell'Urbinate; di più, Scarpati estende il sistema correttorio anche a tutti i casi «strettamente analoghi», in cui il correttore cinquecentesco s'era dimenticato di intervenire. La fiducia accordata all'antico correttore è eccessiva: a parte il fatto che sarebbe arduo estendere il sistema al resto del codice (V3 scompare quasi dopo f. 33), si verifica in questo modo un possibile allontanamento non solo dalla lingua del copista dell'Urbinate, ma addirittura dalla lingua di Leonardo. Posso capire perché le correzioni di V3 abbiano tentato, e sedotto, Scarpati: esse eliminano soprattutto quei fastidiosi fenomeni di ipercorrettismo che il Melzi precipitò nel suo testo, e accettarle significa pubblicare appunto un testo 'modernizzato' e più leggibile, demandando la responsabilità dell'intervento all'antico correttore. Al di là dei fenomeni puramente grafici (ma non è sempre possibile tracciare confini precisi tra ciò che è grafico e ciò che è fonetico), V3 intervenne in molti casi sulla sostanza linguistica del codice, su forme sintattiche originali, o su fenomeni fonetici che, probabilmente imputabili al copista (come la mancanza di anafonesi), andavano comunque rispettati.

1, 3 può V3 / po' V1 (ma resta a 8, 35); 1, 7 di essa V3 / d'essa V1; 1, 8 sodisfatti V3 / satisfatti V1 (ma resta *satisfare* a 8, 35); 1, 10 punto V3 / ponto, puonto V1 (e simili); 1, 11 adunque V3 / adonque V1 (ma resta a 14, 7); 1, 12 niun'altra V3 / nissun'altra V1; 1, 26 eguale V1; 1, 28 aritmetica V3 / arismetica V1 (ma resta a 14, 16); 1, 39 finiscono V3 / finiscano V1; 3, 6 s'estende V3 / s'astende V1; 4, 2 obietto V3 / obbietto V1; 5, 4 isculpire V3 / insculpire V1; 7, 6 subietto V3 / subbietto V1; 8, 19 i V3 / li V1 (cfr. anche 14, 24 e 26); 8, 30 eterna V3 / eterna V1; 8, 33 e 34 virtù V3 / vertù V1; 9, 13 spazio V3 / spattio V1 (ma resta *attioni* a 9, 18); 11, 1 esercizi V3 / esserciti V1; 11, 2 illuminosi V3 / in luminosi V1; 13, 4 egli n'è V3 / lui è V1 (e simili); 13, 4 compassionevoli V3 / 13, 4 compassionevole V1; 14, 4 e sono V3 / et è V1; 14, 23 e 25 si moveno V3 / si move V1; 14, 23 verso V3 / inverso V1; 14, 33 simia V3 / scimmia V1; 15, 20 ne l'occhio V3 / in l'occhio V1; 15, 61 trascorre V3 / transcorre V1; 15, 22 fuor V3 / fuori V1; 17, 8 s'inchiudono V3 / s'inchiude V1; 17, 10 riduce V3 / reduce V1; 20, 19 trasparenti V3 / trasparenti V1; 20, 34 conoscerà V3 / cognoscerà V1; 21, 18 sarà mostrata V3 / sarano mostre V1; 22, 11 vedono V3 / vedeno V1; 23, 14 appresenta V3 / apre-senta V1; 23, 60 a abbandonare Scarpati / ad abandonare V3 / a bandonare V1; 23, 62 ed andare V3 / et attendere V1; 25, 11 vestono V3 / vesteno V1; 25, 57 concorranno V3 / concorrerà V1; ecc.

A c. 1,15 la correzione di V3 su un errore di V1, se restituisce il senso alla frase, impedisce un restauro più vicino all'originale: *sopra una V3 /*

nissuna V1, probabilmente derivato da una scrizione *ins'una* (= *in su una*) (21).

La dimostrazione che V3 allontana dal testo originale si ha in quei capitoli testimoniati anche in autografo, ad esempio il c. 19, dove Scarpati accetta V3, e rifiuta la lezione concorde di V1 e di A: 19, 2 *apertinenti* V3 / *apertenente* V1 (A *apartenente*); 19, 52 e 60 *diceste* V3 / *dicesti* V1 (A *dicessi*); 19, 61 e 65 *eterna* V3 / *eterna* V1 (A *eterna*). In due luoghi discussi già a proposito del testo Farago, registriamo le seguenti trascrizioni: 19, 76 *aver avuto* Scarpati / *haber* V3 / *hauto* V1 (A *avere*); 19, 77 *che han* Scarpati / *che hanno* V3 / *che la* V1 (A *ch'ell'ha*).

Altro procedimento indebito è l'accoglimento nel testo delle postille di V2, frutto di lettura autonoma e talvolta interessante, ma comunque lontana dal testo d'impianto, in ogni caso il più fedele a quello originale: 7, 17 *si fatto* V2 (attribuito da Scarpati al copista, mentre è di V2) / *tale* V1; 13, 7 *creatore* V2 / *dio* V1; 13, 8 *freschi* V2 / *foschi* V1; 13, 9 *il simile* V2 / - V1; 14, 36 *tutte operazioni del pittore maravigliosissime* V2 / - V1; 15, 8 e V2 / *et li* V1; 15, 12 *uguagliarsi* Scarpati / *aeguagliarsi* V2 / *equipararsi* V1; 15, 13 *lontano* V2 / *remoto* V1; 15, 24 *mista in uno con la* Scarpati / *si sta in una* V2 / *si sta con la* V1. Talvolta però tali integrazioni arbitrarie non sono accettate, anche perché del tutto assenti in A, come nel secondo caso qui proposto: 18 *'l tuo libro* V1 / *la composizione del poeta* V2; 38, 60 *delle quali manca la scultura* V2, assente in V1 A. Segnaliamo infine due errori di trascrizione delle postille di V2: 13 *Il pittore è signore (padrone)* Scarpati / *Il pittore è s.re* V2; 14 *Saria* Scarpati / *sarà* V2.

Nel testo Scarpati, nonostante il rigore del trascrittore (quanto abbiamo esposto prima, deriva in effetti da un criterio preliminare che poteva essere evitato), si registrano alcuni minimi interventi 'taciti':

1, 40 *si nega* Scarpati / *si nega* V1; 8, 26 *di vari* Scarpati / *devari* V1 (V3 aveva solo apposto un tratto di divisione); 8, 39 *necessità* Scarpati / *nescietà* V1; 12, 2 e 3 *sprezzerei* Scarpati / *sprezzarai* V1 (A *isplezerai* e *sprezerai*); 14, 35 *spontavano* Scarpati / *spontano* V1; 15, 12 *n'é* Scarpati / *ei n'é* V3 / *lui n'è* V1; 16, 27 *s'intricano* Scarpati / *is'intricano* V1; 19, 57 *opinioni* Scarpati V3 / *openioni* V1 / *operationi* V2; 20, 14 *senza* Scarpati / *sanza* V1; 21, 6 *serva* Scarpati / *serve* V1; 1, 36 *riceva* Scarpati / *riceve* V1; 23, 93 o Scarpati / *e* V1; 25, 4 *semplice* Scarpati / *semplice* V1; 25, 12 *senza* Scarpati / *senza* V1; 25, 15 *perdonimi* Scarpati / *perdonemi* V1; 25, 16 *schiochi* Scarpati / *sciocchi* V1; 25, 40 *muoveranno* Scarpati / *moveranno* V1; 25, 48 *Un pittore* Scarpati / *Uno pittore* V1; 25, 50 *ancora lei* Scarpati / *ancho a lei* V1; 25, 59 *dimanderà* Scarpati / *dimandarà* V1; 29, 17 e 30, 13 *permanenza*, *permanente* Scarpati / *permanencia*, *permanente* V1; 31, 56 *di* Scarpati / *da* V1; 36, 31 *che la vede di profilo* Scarpati / *che'la veda in profilo* V1; 38, 15 *di parte alcuna* Scarpati / *in parte alcuna* V1; 38, 45 *è pari* Scarpati / *a par* V1; 38, 47 o Scarpati / *et* V1, 40, 42 *sicurtà* Scarpati / *oscurità* V1; 41, 7 *obbietto* Scarpati / *obbietto remoto* V1; 46, 10 *dire li suoi operatori* Scarpati / *li suoi operatori dire* V1.

Utile sarebbe stata inoltre un'informazione più completa sulle correzioni del copista, V1, che interviene sulla stessa riga, *inter scribendum*, su involontari errori di anticipazione, spesso indizi utili sulle condizioni del-

(21) C. VECCE, *Dieci postille* cit., p. 113.

l'antigrafo, o sulla lunghezza delle righe nell'originale, o semplicemente di ripensamenti del Melzi (tra parentesi riporto le porzioni di testo cancellate da V1): 2, 1 *et differenza tra pittura e poesia* (aggiunto da V1 con inchiostro più chiaro); 11, 14 *meno (s'inganna) si certifica*; 13, 11 (*scoprive*) *vedere*; 16, 17 (*vera*) *fissa*; 20, 24 (*sordo*) *cieco*; 21, 14 (*sopra*) *in pittura*; 21, 34 (*l'armonia*) *la memoria*; 23, 7 (*quali*) *parti*; 38, 11 (*pittura*) *natura*; 38, 69 (*dovea*) *levarà*.

Fatte salve queste riserve e queste correzioni, il testo Scarpati resta oggi probabilmente il miglior testo del *Paragone* che è dato leggere, certo migliore del talvolta arbitrario testo Ludwig, e del semidiplomatico testo Farago. La principale differenza dal testo Farago è proprio questa; Scarpati ha avuto il coraggio di proporre emendamenti a luoghi realmente critici, e sinora difficilmente comprensibili, del codice Urbinate. Le proposte, tanto più autorevoli quando confermate dal testo di A, mi sembrano in gran parte accettabili in una futura edizione critica del *Libro di pittura*, o comunque denunciano la presenza di corrotte in cui è possibile intervenire con strumenti analoghi. Ecco l'elenco dei luoghi più rilevanti:

- 8, 31 e 42 *idea* Scarpati V / *idea* Borzelli
 11, 2 *uniformi mezzi pittura* Ludwig Scarpati / *uniformi et mezzi* V
 15, 63 «Qual è colui che non voglia perdere l'udire e l'odorato e il tatto che 'l vedere» Scarpati / «Qual è colui che non voglia perdere l'udire *che* l'odorato e il tatto che 'l vedere» V
 16, 15 «li muti che (comunicano) mediante il disegno»
 19, 50 «voi scrittori disegnatte con la penna» Scarpati / «voi scrittori disegnano con la penna» V A
 21, 25 «non ne risulta altra grazia che (se) si facessi a far sentire nella musica ciascuna voce per sé»
 25, 16 «Dice il poeta de describe(re) una cosa che ne rappresenta un'altra piena di belle sentenze» (v. sopra, per la correzione di Ludwig e Farago)
 25, 20 «E se 'l poeta dice di fare accendere gli omini ad amare, (che) è cosa principale della spezie di tutti gli animali»
 27, 5 «in laude del giorno ch'esso re era (nato) a beneficio del mondo»
 27, 23 *duoi* Scarpati / *suoi* V
 31, 6 *appicca*(ta)
 33, 21 *bùgara* Scarpati V / *bugiarda* Ludwig
 36, 49 *benché* Scarpati / *perché* V
 37, 18 «ma non è [sortoposta] a' destruttori»
 37, 24 e *none infinite* Scarpati V / *e non infinite* Ludwig
 38, 27 *cocere* Scarpati / *correre* V (in questo caso Scarpati incorre nello stesso errore della Farago e dei precedenti edd.)
 38, 47 «Se questa scultura di bronzo (è eterna), quella di rame e di vetro è eternissima» (integrazione suggerita da A)
 38, 56 «La scultura con poca fatica mostra quel ch'e' (l'è); la pittura pare cosa miracolosa a far parere palpabile le cose impalpabili» (integrazione suggerita da A)
 40, 29 *fumi* Scarpati / *fiumi* V

La discussione completa di ogni emendamento o restauro finirebbe però con l'esulare dai limiti di questa comunicazione, che vuol essere più d'informazione e rassegna del progresso degli studi vinciani, che non di nuova fase propositiva (22). Basti per ora aver tentato una prima valutazione dei termini di tale progresso, ed avervi, se pur in minima parte, contribuito.

CARLO VECCE

(22) Per la quale rinvio alle già citate *Dieci postille*, e all'introduzione della nuova edizione critica del *Libro di pittura*.

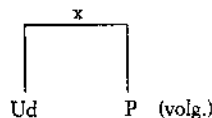
BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

La Inchiesta del San Gradale. Volgarizzamento toscano della «Queste del Saint Graal», a cura di MARCO INFURNA con un saggio di FRANCESCO ZAMBON. — Firenze, Leo S. Olschki (Biblioteca della Rivista di Storia e Letteratura Religiosa. Testi e documenti XIV), 1993, pp. 235.

L'opera che Marco Infurna ci presenta è il prezioso volgarizzamento toscano della *Queste del Saint Graal*, opera di autore anonimo «composta verosimilmente fra il 1225 e il 1230 a completare con la finale *Mort Artu* il grande ciclo del *Lancelot en prose*» (p. 23).

Il libro è costituito da un saggio di Francesco Zambon (pp. 7-22), introduzione (pp. 23-61), elenco delle opere citate in forma abbreviata (pp. 63-68), nota linguistica (pp. 69-83), nota sui criteri di trascrizione (pp. 85-87), testo (pp. 91-203), glossario (pp. 205-226), indice dei nomi di persona e luogo (pp. 227-229).

Dirò subito che ciò che qui più interessa, aldilà delle vicende dei cavalieri della Tavola rotonda (1), è il successo che questi racconti hanno avuto sulla nostra cultura. E bisognerà dare merito ad Infurna di avere seguito, da esperto qual è della vicenda (2), il percorso della *Queste* nelle nostre contrade; percorso che è segnato da una serie di codici importanti, tra cui metterà conto di citare almeno il ms. 117 della Bibl. Arcivescovile di Udine (XIII ex. - XIV in. di copista toscano occidentale) e due volgarizzamenti: uno veneto ed uno, appunto il nostro, toscano, strettamente imparentato col codice udinese dal fatto di essere entrambi provenienti da un comune antigrafo appartenente al ramo β della tradizione; secondo lo schema



(1) E qui è d'obbligo la citazione del bel libro di DANIELA BRANCA, *I romanzi italiani di Tristano e la Tavola rotonda*, Firenze, Olschki, 1968.

(2) Gli si devono altri saggi sull'argomento: *La «Queste del Saint Graal» in Italia e il manoscritto udinese*, in *La Grant Queste del Saint Graal*, Udine, Vattori, 1990 con introduzione di G. D'Aronco, R. Benedetti, M. Infurna, F. Sforza Vattovani, alle pp. 51-57 e *Un ignoto volgarizzamento toscano della «Estoire del Saint Graal»*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993, vol. I, pp. 295-305.