

PUBBLICAZIONI DEL CENTRO PIO RAJNA · SEZ. I/18

«DI MANO PROPRIA». GLI AUTOGRAFI DEI LETTERATI ITALIANI

*Atti del Convegno internazionale di Forlì
24-27 novembre 2008*

IN COLLABORAZIONE
CON IL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA
DELL'UNIVERSITÀ DI PADOVA



SALERNO EDITRICE
ROMA

CARLO VECCE

SCRITTURA, CREAZIONE,
LAVORO INTELLETTUALE
TRA QUATTRO E CINQUECENTO

Il vero momento di passaggio tra l'età del manoscritto e l'età della stampa, l'attuazione effettiva della "rivoluzione inavvertita" introdotta nel mondo della comunicazione dall'invenzione della stampa a caratteri mobili, si colloca propriamente nel periodo tra la fine Quattrocento e l'inizio del Cinquecento.¹ È in quei decenni tumultuosi che, in Italia e in Europa, il libro a stampa si trasforma definitivamente in strumento ordinario del lavoro intellettuale, caratterizzato dalla riproducibilità in molti esemplari, e dall'ampia diffusione; e allo stesso tempo il manoscritto antico e moderno, nella sua unicità irripetibile, acquista un valore nuovo. Questa "aura" particolare (per dirla con Walter Benjamin) avvolge non solo il *codex antiquissimus* o l'*optimus* di un autore classico assunto a base testuale dell'edizione di un incunabolo, ma anche l'autografo di un umanista o di uno scrittore moderno, nelle sue varie e possibili tipologie: lo zibaldone, il quaderno privato di appunti e di abbozzi, l'esemplare di stampa definitivo da inviare in tipografia, la bella copia calligrafica. E si estende, in effetti, a tutti quei supporti della pratica intellettuale sui quali si depositano le tracce materiali, i segni della *manus* del maestro, del commentatore, del semplice lettore: gli stessi libri a stampa, arricchiti da apparati di postille, annotazioni, varianti testuali frutto di collazione con altri esem-

1. L. FEBVRE-H.-J. MARTIN, *La nascita del libro* (1958), ed. it. a cura di A. PETRUCCI, Roma-Bari, Laterza, 1977; E.L. EISENSTEIN, *La rivoluzione inavvertita. La stampa come fattore di mutamento* (1979), trad. it. Bologna, Il Mulino, 1985; EAD., *Le rivoluzioni del libro. L'invenzione della stampa e la nascita dell'età moderna* (1983), ivi, id., 1995. Cfr. in generale, per il periodo considerato, B. RICHARDSON, *Print Culture in Renaissance Italy. The Editor and the Vernacular text 1470-1600*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1994; ID., *Printing, Writers and Readers in Renaissance Italy*, ivi, id., 1999.

plari (manoscritti o a stampa), *notae nominum* finalizzate all'operazione dell'*intabulare*, cioè del dotare il volume di *tabulae*, di indici tematici e alfabetici, funzionali alla pratica dell'insegnamento, del commento, della composizione di *sylvae*, miscellanee ed enciclopedie.²

È una metodologia che si forma innanzitutto sugli scrittoi degli umanisti fiorentini tra gli anni Settanta e Ottanta del Quattrocento, da Angelo Poliziano a Bartolomeo Fonzio; un sistema misto, pionieristico, altamente sperimentale, che vede da una parte i torchi meccanici e la produzione protoindustriale dei tipografi-editori (alla quale collaborano peraltro, come *editors* e correttori di bozze, gli stessi umanisti), dall'altra la mano e la *pluma* dell'umanista-scriba, il suo lavoro individuale, privato, quasi artigianale. In questo ambito si realizza l'invenzione del paratesto moderno, che rende possibile l'evoluzione dell'intero sistema culturale verso una modernità di tipo enciclopedico. Il paratesto si compone di indici, lessici, vocabolari, apparati di commento, di fonti e di varianti, e favorisce la nascita di quella che è stata chiamata la "nuova filologia", grazie alla nuova tecnologia di localizzazione dei segmenti testuali, affidata non più alla memoria del singolo maestro, ma a precisi rinvii numerici validi per tutte le copie della stessa edizione, che, con identica numerazione di fogli o pagine, poteva servire da base di riferimento per molti diversi lettori.³

2. Sui postillati: G. FRASSO, *Libri a stampa postillati: riflessioni suggerite da un catalogo*, in «Aevum», LXIX 1995, pp. 617-40; *Talking to the Text: "Marginalia" from Papyrus to Print*. Proceedings of a Conference held at Erice, 26th september-3rd october 1998, a cura di V. FERA, G. FERRAÙ, S. RIZZO, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2002; *Nel mondo delle postille. Libri a stampa con note manoscritte. Una raccolta di studi*, a cura di E. BARBIERI, Milano, CUSL, 2002; *Libri a stampa postillati*. Atti del Colloquio internazionale di Milano, 3-5 maggio 2001, a cura di E. BARBIERI e G. FRASSO, ivi, id., 2003. Per il sito web del progetto di ricerca sui postillati della Biblioteca Trivulziana di Milano diretto da Giuseppe Frasso e Edoardo Barbieri, vd. www.marginalia.it.

3. Sugli indici e sul paratesto: *Fabula in tabula. Una storia degli indici dal manoscritto al testo elettronico*, a cura di C. LEONARDI, M. MORELLI e F. SANTI, Spoleto-Francoforte, CISAM-Fondazione Ezio Franceschini, 1995; M.G. TAVONI, *Sull'utilitas degli*

Come ha ben visto Dionisotti, decisiva appare l'esperienza di Aldo Manuzio, che è il primo editore che possa dirsi compiutamente umanista, e che allo stesso tempo abbia consapevolezza delle trasformazioni in atto.⁴ Aldo applica alla produzione libraria le principali innovazioni metodologiche della scuola umanistica, come appunto l'invenzione dell'indice alfabetico moderno, realizzato in pratica da suoi collaboratori come il grecista Scipione Carteromaco o il giovane Girolamo Aleandro.⁵ La base di partenza restava il lavoro individuale dell'umanista nel suo scrittoio, ma l'esito approdava alla pubblicazione di quei risultati in forma di *clavis* di lettura e interpretazione dei classici, a corredo delle nitide edizioni in ottavo prive di pesanti apparati di commento e disponibili a una consultazione piú libera e piú agile di quella che, fino ad allora, era stata offerta dai manoscritti e dai primi incunaboli. Di piú, il carattere corsivo umanistico, disegnato da Francesco Griffo a partire dai modelli di Bartolomeo Sanvito e della cancelleresca all'antica, si adattava perfettamente ad essere accompagnato da postille manoscritte vergate in una scrittura che era sostanzialmente simile a quella dei caratteri di stampa.

Si diceva del "valore aggiunto" che il sistema paratestuale manoscritto acquista in questo periodo di passaggio, soprattutto quando la pratica della postillatura, e poi della trascrizione sistematica degli apparati dal libro del maestro ai libri degli allievi, avviene in *ateliers* ben riconoscibili e di alta reputazione. È bene ricordare che nell'insieme di postille presenti su un libro a stampa si stratificano, contemporaneamente o ad opera di lettori successivi, varie opera-

indici, in «Paratesto», 1 2004, pp. 13-22; EAD., «Per aconcio de lo lectore che desiderasse legiere piú in un luochò che nell'altro»: gli indici nei libri a stampa, in *I dintorni del testo: approcci alle periferie del libro*, a cura di M. SANTORO e M.G. TAVONI, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005, pp. 57-80.

4. C. DIONISOTTI, *Aldo Manuzio umanista e editore*, Milano, Il Polifilo, 1995.

5. C. VECCE, *Aldo e l'invenzione dell'indice*, in *Aldus Manutius and Renaissance Culture. Essays in Memory of Franklin D. Murphy*. Acts of an International Conference, Venice and Florence, 14th-17th June 1994, ed. by D.S. ZEIDBERG, Firenze, Olschki, 1998, pp. 109-41.

zioni: la *cura* filologica primaria, cioè la collazione con una o più fonti manoscritte considerate autorevoli (*codices antiquissimi, optimi*), e dichiarate di solito in una nota speciale ad inizio o fine di libro, con attribuzione di sigle e indicazione del possessore o dell'ubicazione del codice (celebri sono al proposito le note di Poliziano); le postille vere e proprie, che comportano l'interpretazione linguistica, grammaticale, lessicale, stilistica, storica e culturale, e il riconoscimento delle fonti e dei *loci paralleli*, e che costituiscono l'armamentario tipico del *magister* nella preparazione della lezione; infine la semplice apposizione di *notae nominum* funzionali alla compilazione dell'indice, prima per mezzo della sottolineatura della parola notevole o del nome proprio all'interno del testo, poi con la sua trascrizione in margine (di solito con inchiostro rosso, colorato, o comunque diverso da quello usato per le postille).

Per tutti questi usi si tende ad elaborare (con la notevole eccezione di Poliziano, orientato verso una grafia d'uso estremamente privata, talvolta veramente criptica) una scrittura elegante, calligrafica, chiara, agevolmente comprensibile, e anche riconoscibile come autografa di un determinato maestro, da parte dei suoi allievi: una sorta di marchio, di garanzia di autenticità e di autorevolezza nelle note e nelle varianti che testimoniano la lettura di una scuola determinata. È proprio alla scuola di Poliziano che si forma uno degli intellettuali più attivi nell'ambiente di Aldo, Pietro Bembo, che sembra conservare fino agli anni più tardi le abitudini di lettura e consultazione acquisite alla fine del Quattrocento. Sono noti gli esercizi filologici dedicati ad autori antichi come Terenzio (studiato sull'*antiquissimus* codice Vaticano allora posseduto dal padre Bernardo, e collazionato dallo stesso Poliziano a casa Bembo, a Venezia nel 1491), e soprattutto Virgilio e Cicerone, gli autori che saranno posti a fondamento del sistema stilistico-retorico bembiano, basato sulla dottrina dell'imitazione ristretta. La novità sostanziale introdotta da Bembo sarebbe stata l'applicazione degli strumenti filologici della scuola umanistica a quegli autori volgari che diventavano ora i "classici moderni", in particolare Petrarca e Boccaccio. L'individuazione dell'autografia petrarchesca e l'utiliz-

zazione di manoscritti come i Vatt. latt. 3195 e 3196 avrebbero avuto per esempio una portata enorme nella definizione di una *vulgata* del testo del *Canzoniere* (curato da Bembo per Aldo nel 1501), nel momento di formazione e diffusione del petrarchismo lirico moderno, in Italia e in Europa.⁶

Diversa la situazione per Boccaccio. A differenza di quanto aveva fatto per Dante e Petrarca, Bembo non ne cura alcuna edizione, ma è comunque costretto ad interessarsi della tradizione testuale, perché Boccaccio, e nello specifico il *Decameron*, è parte essenziale della diade poesia-prosa proposta nelle *Prose della volgar lingua*. Il testo del *Decameron* citato nelle *Prose* senza sostanziali variazioni nei vari passaggi redazionali (dal manoscritto Vat. lat. 3210 alle edizioni del 1525, 1538 e 1549) non corrisponde a quello di alcun manoscritto conosciuto, né, in particolare, a quello del tardo autografo Hamilton 90, consultato comunque per un breve periodo, forse a Roma presso Giuliano de' Medici entro il 1515, ma non riconosciuto come autografo. Solo in un caso Bembo sembra citarlo come libro «buono et antico», con una sua variante caratteristica: «Anzi ho io un libro veduto delle sue Novelle, buono et antico, nel quale sempre si legge scritta così *Trascurato*, voce del tutto provenzale, quella che negli altri ha *trascurato*» (*Prose della volgar lingua*, I 10).

6. Sui libri e gli studi del Bembo basti rinviare all'ottimo studio di M. DANZI, *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo*, Genève, Droz, 2005. Restano fondamentali i contributi di C. DIONISOTTI, *Scritti sul Bembo*, a cura di C. VELA, Torino, Einaudi, 2002; G. MAZZACURATI, *Misure del classicismo rinascimentale*, Napoli, Guida, 1967; ID., *Conflitti di culture nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1977; ID., *Il Rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, Bologna, Il Mulino, 1985. Cfr. per alcuni episodi particolari: C. VECCE, *Bembo e Poliziano*, in *Agnolo Poliziano poeta scrittore filologo*. Atti del Convegno internazionale di Montepulciano, 3-6 novembre 1994, a cura di V. FERA, M. MARTELLI, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 477-503; ID., *Bembo e Cicerone*, in «Ciceroniana», n.s., IX 1996, pp. 147-59; ID., *Bembo e gli antichi. Dalla filologia ai classici moderni*, in *'Prose della volgar lingua' di Pietro Bembo*, a cura di S. MORGANA, M. PIOTTI, M. PRADA, Milano, Cisalpino-Ist. Editoriale Universitario, 2001, pp. 9-22. Sul testo delle *Prose*: P. BEMBO, *Prose della volgar lingua. L'editio princeps del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, a cura di C. VELA, Bologna, CLUEB, 2001; M. TAVOSANIS, *La prima stesura delle 'Prose della volgar lingua': fonti e correzioni*, Pisa, ETS, 2001.

È possibile invece sapere quale edizione Bembo avesse utilizzato per la costruzione testuale del suo Boccaccio, grazie ad un frammento di scheda finito nel codice Vaticano Chig. L VIII 304, una miscellanea di originali, minute, copie, frammenti di zibaldoni classici e di abbozzi (dagli *Asolani* al *De Virgiliti Culice et Terentii fabulis*). Al f. 239r-v un foglietto di forma irregolare, utilizzato come supporto per tre biglietti di Bembo al Gualteruzzi incollati tra loro sui suoi margini, presenta infatti una serie di brevi citazioni dal *Decameron*, seguite da un rinvio numerico. La scrittura sembra caratteristica dell'ultimo decennio della vita del Bembo, negli anni Quaranta, e due note più lunghe si rivelano non citazioni da Boccaccio, ma varianti integrative al testo delle *Prose*, che saranno infatti pubblicate solo nella terza edizione dell'opera (Firenze, Torrentino, 1549). Da parte loro, i numeri rinviano ovviamente a numeri di foglio, secondo il metodo di localizzazione attuato da Aldo negli indici delle sue edizioni, e permettono di identificare con precisione l'edizione di base: il *Decameron* curato da Niccolò Dolfin e stampato a Venezia da Gregorio de Gregorii nel maggio 1516. Si tratta di un'edizione nota agli studiosi, innovativa nei confronti di tutta la tradizione a stampa precedente, perché presenta un testo radicalmente diverso da quello vulgato, frutto di un confronto fra «molti antichissimi testi» che si rivela piuttosto un'ampia contaminazione, attuata, secondo il Dolfin, scegliendo le parti «più belle et più confacevoli alla intentione dello autore» per restituire l'opera «alla sua prima bellezza».⁷

Il testo dolfiniano offre inoltre una vasta normalizzazione grafica e fonetica, che tenta di eliminare gli usi grafici corrispondenti ad abitudini tardoquattrocentesche (scrizioni latineggianti, scempiamenti, raddoppiamenti, ipercorrettismi), e all'influsso del fiorentino contemporaneo. Il problema di fondo è piuttosto un altro: il testo delle citazioni boccacciane nelle *Prose* differisce sensibilmente da quello del Dolfin dal punto di vista della *recensio*, mentre

7. *Il Decamerone di M. Giovanni Boccaccio*, Venezia, Gregorio de Gregorii, maggio 1516, f. A2r. *Alle gentili et valorose donne / Nicolo Delphino*.

vi si avvicina molto nella sostanza linguistica, e nella veste grafica. Insomma, Bembo si era fabbricato un "suo" *Decameron*, collazionando l'edizione Dolfin con uno o più manoscritti antichi, ma conservando l'impianto generale grafico e fonetico della "rassetatura" dolfiniana. Quanto è ancora testimoniato in una lettera al Ramusio del 1533:

El Boccaccio stampato in Fiorenza del MDXXVII io non ho, che ne corrispi uno di questi stampati in Vinezia assai prima con un testo antichissimo e perfetto. Né poi mi ho curato de altro. Ho ben inteso che l'è corretto assai. Se me ne manderete uno, ve lo saperò dire assai tosto (Padova, 8 marzo 1533).⁸

Cambiamo scenario. Un *milieu* umanistico che tende ad un'evidente formalizzazione della scrittura come strumento di lavoro intellettuale è quello della Napoli aragonese nella seconda metà del Quattrocento. Ne è artefice soprattutto Pontano, che si confronta direttamente con le diverse scritture dei codici di testi classici da lui utilizzati (dalla capitale rustica del Virgilio Vaticano alla minuscola carolina e alla beneventana), e anche dei monumenti epigrafici antichi, oggetto di attente ricerche e analisi dall'epoca degli studi giovanili testimoniati nel trattatello grammaticale *De aspiratione*.⁹ La figura del Pontano è legata all'attività della cancelleria regia (in particolare nel periodo in cui l'umanista sarebbe stato insignito della carica di "secretario", dopo la disgrazia di Antonello Petrucci), e quindi all'esercizio della calligrafia nei documenti ufficiali: un'attività parallela a quella del celebre *scriptorium* della biblioteca aragonese, dei copisti e miniatori di professione.

8. Cfr. C. VECCE, *Bembo, Boccaccio e due varianti al testo delle 'Prose'*, in «Aevum», LIX 1995, pp. 521-31.

9. Cfr. G. GERMANO, *Testimonianze epigrafiche nel 'De aspiratione' di Giovanni Pontano*, in *Filologia umanistica. Per Gianvito Resta*, a cura di V. FERA e G. FERRAÚ, 2 voll., Padova, Antenore, 1997, vol. II pp. 921-86; ID., *Il 'De aspiratione' di Giovanni Pontano e la cultura del suo tempo*, con un'antologia di brani scelti dal *De aspiratione* in edizione critica corredata di introduzione, traduzione e commento, Napoli, Loffredo, 2005.

È in questo contesto che si colloca anche la formazione intellettuale di Iacopo Sannazaro, appartenente a quella piccola nobiltà cittadina che trovava la sua collocazione più naturale nella partecipazione alla vita di corte dei principi aragonesi, tra l'accademia che si riuniva attorno al Pontano e le suggestioni culturali che provenivano dagli altri centri italiani, in particolare il circolo pompiano di Roma, che influenza il forte interesse per gli studi antiquari ed epigrafici. Possiamo riconoscere l'influenza di queste diverse istanze anche nella graduale evoluzione della scrittura calligrafica personale di Sannazaro, destinata dall'autore alla trascrizione in bella copia delle sue opere, e tale da presentarle come veri e propri monumenti autografi, nel corso della lunga storia redazionale che precede il loro approdo alla stampa. I manoscritti autografi di testi sannazariani sono un esempio di "autografia d'autore" che ne rende riconoscibile e affidabile dal punto di vista filologico la provenienza, soprattutto in caso di circolazione di copie scorrette, fonte a loro volta di edizioni non autorizzate. Un fenomeno che, come è noto, coinvolge direttamente le vicende editoriali di tutte le opere di Sannazaro, in volgare e in latino (dall'*Arcadia* al *De partu Virginis*), destinate ad una straordinaria fortuna di pubblico a partire da edizioni non volute o non controllate dall'autore.

Rari sono gli *ex-libris* di Sannazaro, a causa della dispersione della sua biblioteca iniziata forse già dopo la morte del poeta (1530). Nella Biblioteca Nazionale di Napoli si conservano una copia del *De fortitudine - De principe* del Pontano (Napoli, Mattia Moravo, 1490: S.Q. IX B 50), con la sottoscrizione «Iacobi Sanazarii et amicorum», e un altro esemplare del commento ciceroniano di Asconio Pediano (Venezia, Giovanni da Colonia e Giovanni Manthen, 1477: S.Q. X D 8), con la nota «Iacobi Sanazarii et amicorum» (f. m₆r):¹⁰ in entrambi i casi si tratta di una scrittura tracciata da una penna a punta grossa, con tratti marcatamente quattrocenteschi,

10. C. VECCE, *Iacopo Sannazaro in Francia. Scoperte di codici all'inizio del XVI secolo*, Padova, Antenore, 1988, p. 159; ID., *Gli zibaldoni di Iacopo Sannazaro*, Messina, Si-

tra cancelleresca e libraria della corte aragonese, ed elementi distintivi come la *z* calligrafica e l'asta discendente della *i* finale.

Alcuni degli esempi piú antichi della scrittura di Sannazaro si trovano però nel codice Viennese lat. 9477, miscellanea di abbozzi di testi poetici sannazariani (e autografi), di frammenti di testi classici, zibaldoni o traduzioni dal greco (autografi, o di altri umanisti pontaniani), che rivelano tutti la medesima origine dallo scrittoio dell'umanista. Ai ff. 1r-52r un denso schedario di antichità romane, il *Repertorium rerum antiquarum*, testimonia lo studio di autori classici (Varrone, Ovidio, Cesare, Plinio, Floro) e moderni (il commento di Domizio Calderini a Marziale, il *Romanae historiae compendium* di Pomponio Leto), ma anche la formazione di quella scrittura d'uso personale tra inizio degli anni Ottanta e fine degli anni Novanta.¹¹

Vi si distinguono infatti tre diversi momenti di compilazione, che corrispondono a tre strati grafici relativamente diversi. Il primo strato – il piú ampio – è legato alla prima organizzazione del *Repertorium* in capitoli e all'inizio del lavoro di trascrizione delle schede, in una scrittura minuta e ordinata, in inchiostro oca chiaro, piú vicina all'umanistica libraria e con un sistema di legature che rinvia all'uso contemporaneo dei manoscritti epigrafici e della scuola di Ciriaco d'Ancona e di Pomponio Leto. I gruppi, o "grappoli", di schede provenienti da una stessa fonte sono delimitati con segni grafici convenzionali, simili ai segni di rinvio utilizzati di solito sui margini di manoscritti o incunaboli di età umanistica (tre punti disposti a triangolo, barrette orizzontali o verticali, punti epigrafici, ecc.). Si tratta di un indicatore prezioso del legame che c'è sempre tra un contenitore aperto come uno zibaldone e gli strumenti di lavoro utilizzati dall'umanista: evidentemente le schede, prima di essere trascritte nel quaderno, sono state composte sul margine del libro di riferimento, in un rapporto organico di scambio tra prodotto industriale e lavoro manuale artigianale.

cania, 1998, p. 39, tav. 111a-b. In basso una nota piú tarda, semierasa: «Antonii Seripandi καὶ τῶν φίλων» (probabilmente «Antonii Seripandi»).

11. VECCE, *Gli zibaldoni*, cit., pp. 22-45, tav. 11a-b.

Generalmente, in ogni capitolo, la fine del primo strato di scrittura è regolarmente indicato da una serie grafica di tre punti e sbarrette orizzontali e verticali, quasi a marcare un'interruzione forzata, una sospensione della compilazione, che ricomincia con la seconda scrittura, più corsivizzante, veloce, irregolare, con maggiore frequenza di legature ed abbreviazioni. Le schede sembrano trascritte in momenti diversi, con un inchiostro nero di diversa tonalità e intensità. Tra i caratteri più rilevanti, la comparsa di una *d* cancelleresca in alternanza con la forma diritta, e le forme corsive della *s* e della *g*. L'uso pomponiano resta evidente in caratteri come la *g* (talvolta di tipo onciale in corpo di parola), e la *e* maniuscola.

Senza un particolare segno di delimitazione, a questa scrittura ne segue una terza, in inchiostro nero, che segna il ritorno alle caratteristiche calligrafiche della prima scrittura, ora anche accentuate, con la scomparsa degli elementi cancellereschi della fase precedente (*d*, *s*) e della *g* pomponiana, mentre si diffonde l'uso di terminare l'asta discendente con un breve tratto orizzontale verso sinistra. È questa la stessa grafia che compare nelle note, correzioni o varianti degli autografi riconosciuti dei carmi latini di Sannazaro, sui margini di testi per i quali viene invece elaborata una scrittura ampia e calligrafica ben riconoscibile: un esercizio di traduzione latina della *I* Olimpica di Pindaro (Viennese lat. 3503, ff. 423r-424r); le correzioni marginali e interlineari delle prime redazioni di *Elegiae* ed *Epigrammata* (Viennese lat. 9477 e Vat. lat. 3361); le note ittologiche trascritte alla fine del Quattrocento in un foglio che, tra altre carte autografe, reca una prima redazione dell'*Inno a San Gaudioso*, «Gaudete coctus virginum» (*Ep.*, II 65, nel Viennese lat. 9977, f. 24r); i fogli di servizio degli indici di autori storici (Floro, Giustino, Plutarco) contenuti in una grande raccolta di indici alfabetici databile ai primi anni del Cinquecento (Viennese lat. 3503, ff. 405r-432v).¹²

12. VECCE, *Iacopo Sannazaro in Francia*, cit., p. 156, tavv. VIII e IX; ID., *Gli zibaldoni*, cit., pp. 83-92, 125-35.

Al testo è sempre riservata invece la scrittura calligrafica, che sarà poi distintiva degli autografi del *De partu Virginis* (Laur. Plut. 34 44 e Laur. Ashburnham 411 [343]), due importanti manoscritti allestiti da Sannazaro in una fase più o meno conclusiva del lavoro di composizione, all'inizio degli anni Venti, come esemplare privato di lettura e di consultazione destinato ad un ristrettissimo pubblico di amici eletti dal poeta come "consulenti" di poetica e di stile (Egidio da Viterbo, Antonio Seripando, Iacopo Sadoletto, Antonio Tebaldeo).¹³

S'è detto della provenienza dei possibili modelli della scrittura di Sannazaro all'epoca del *Repertorium*, cioè l'ambiente antiquario pomponiano. Non desta quindi sorpresa il fatto che anche la calligrafia della maturità si colleghi all'influenza di umanisti contemporanei esperti di epigrafia. Uno scriba della cancelleria aragonese negli anni Ottanta, Filippino Bononi da Lodi, copista di importanti sillogi epigrafiche (Vaticano Ott. lat. 2967, e Utrecht, Universiteitsbibliotheek, ms. 57), è anche copista per Sannazaro di un testo come l'*Itinerarium Syriacum* del Petrarca (Viennese lat. 9477, ff. 99r-100v), importante per la parte di descrizione e celebrazione delle bellezze naturali ed artistiche di Napoli e della Campania; e addirittura di un rarissimo testo classico da pochi anni riscoperto nella biblioteca dell'abbazia di Bobbio, il *De reditu* di Rutilio Namaziano (Viennese lat. 277, ff. 84r-93v), probabilmente trascritto dal Bononi nel 1502 nel corso di un breve soggiorno di Sannazaro in Lombardia.¹⁴

Ma in contatto con Sannazaro è in questi anni anche il più grande esperto contemporaneo di antiquaria, epigrafia, ingegneria e architettura, Fra Giocondo da Verona, a Napoli tra anni Ottanta e Novanta al servizio degli Aragonesi, e poi in Francia dopo l'impresa di Carlo VIII, celebrato architetto nella ricostruzione del

13. I. SANNAZARO, *De partu Virginis*, a cura di A. PEROSA e C. FANTAZZI, Firenze, Olschki, 1988, pp. XIV-XX, tav. [1].

14. VECCE, *Iacopo Sannazaro in Francia*, cit., pp. 65-70; ID., *Gli zibaldoni*, cit., pp. 50-57, tav. VIII.

Ponte di Notre-Dame a Parigi (1500), ritrovato da Sannazaro in Francia nel 1501-1504, e poi collaboratore di Aldo Manuzio a Venezia, curatore di edizioni memorabili come quella di Plinio il Giovane (1506) e di Vitruvio (1511). Fra Giocondo, che aveva condotto insieme a Sannazaro alcune esplorazioni archeologiche nei Campi Flegrei e in Campania, lascia nei suoi manoscritti autografi, e soprattutto nel codice marciano Lat. XIV 171 (4665) della sua silloge epigrafica, il migliore esempio di una calligrafia chiara e monumentale.¹⁵

È questo il modello principale assunto da Sannazaro, come rivela il confronto con i campioni contemporanei dei suoi autografi: l'Ambrosiano Z 98 sup., bella copia degli inni a san Nazaro (*Ep.*, n. 58 e 67) ritrovata agli inizi del Seicento nella biblioteca di Bernardino Rota, e donata da Antonio Caracciolo al cardinal Federigo Borromeo (1630); il Vat. lat. 3361, testimone della redazione più avanzata della poesia latina, ripartita nei libri delle *Elegiae*, degli *Epigrammata* e delle *Eclogae piscatoriae*; e il Viennese lat. 3503, importante collezione di repertori metrici (Orazio, Stazio, Ovidio) e di indici alfabetici (Floro, Giustino, Plutarco, il *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti e gli *Adagia* di Erasmo) che testimonia lo studio attento di autori antichi e moderni compiuto nel primo decennio del Cinquecento.¹⁶

Andranno ricordate anche le trascrizioni dei testi classici scoperte in Francia nel 1502-1504: il Viennese lat. 3261 (Ausonio, l'*Halieuticon* attribuito ad Ovidio, i *Cynegetica* di Grattio e *Nemesiana*) e il Viennese lat. 9401* (*Anthologia Latina* e *Pervigilium Veneris*), interamente autografi, e il composito Viennese lat. 277, che presenta (oltre al già ricordato Rutilio, copiato dal Bononi) il prezioso testimone dell'*Halieuticon* e del *Cynegeticon* di Grattio, frammento di un manoscritto carolingio della fine dell'VIII secolo (con la copia

15. VECCE, *Iacopo Sannazaro in Francia*, cit., pp. 8-14, 19-20, 23-26, tav. I; ID., *Gli zibaldoni*, cit., pp. 57-60.

16. Sull'Ambrosiano Z 98 sup.: VECCE, *Iacopo Sannazaro in Francia*, cit., pp. 45 e 46; sugli indici del Vienn. lat. 3503: ID., *Gli zibaldoni*, cit., pp. 61-124, tavv. IX-XI.

eseguita da Pietro Summonte).¹⁷ E infine le lettere autografe, vergate nella stessa scrittura calligrafica solenne usata per gli autografi dei *Carmina* o dei testi antichi, segno dell'importanza attribuita dall'umanista a qualunque tipo di materiale fosse destinato ad una forma di circolazione, se pur ristretta alla cerchia piú intima degli amici e dei collaboratori.¹⁸

La definizione, come s'è detto, di una «autografia d'autore», è importante soprattutto al livello della ricezione. Il gruppo di manoscritti sannazariani a Vienna è in effetti raccolto a Napoli nel 1562-1563 dal bibliofilo ungherese Giovanni Sambuco (Ján Zsamboky), attingendo probabilmente ai libri del vescovo umanista Coriolano Martirano, il cui *ex-libris* vediamo comparire sul Viennese lat. 3261 («Martirani et doctorum amicorum»). Insieme a quei codici, Sambuco riesce a salvare altre preziose testimonianze della cultura napoletana del Quattro-Cinquecento, attraverso gli autografi di poeti e umanisti: i carmi latini di Gabriele Altilio, Girolamo Carbone, Giambattista Musefilo, uniti a quelli di Sannazaro nel già citato Viennese lat. 9977; e vari postillati del Pontano, come la raccolta aristotelica *Physiognomica*, *De ventis*, *De mundo*, *De spiritu*, *Mecanica* (Viennese gr. 231), Quintiliano (Viennese lat. 30) e Plauto (Viennese lat. 3168), e gli stessi trattati pontaniani *De bello Neapolitano*, *De sermone*, *De prudentia*, *De magnanimitate*, trascrizioni auto-

17. VECCE, *Iacopo Sannazaro in Francia*, cit., pp. 70-158.

18. Edizioni delle lettere in I. SANNAZARO, *Opere volgari*, a cura di A. MAURO, Bari, Laterza, 1961, pp. 307-94; P. FIORINI, *Lettere inedite di Iacopo Sannazaro*, in «Italia medioevale e umanistica», XXIII 1980, pp. 315-39. Le lettere di Sannazaro, non raccolte dall'autore in un epistolario organico, furono invece oggetto di attenzione particolare da parte di uno dei destinatari, Antonio Seripando (e dal Seripando derivano le collezioni maggiori: London, British Library, Add. 12058; New York, Pierpont Morgan Library, MA 2639). Alcune lettere autografe di corrispondenti importanti (Giovanni Pardo, Ambrogio Leone, Giovanni Cotta, Pietro Bembo, Vittore Falconio, Ludovico Cerva) furono conservate dallo stesso Sannazaro nell'attuale Viennese lat. 9737c. Sulle lettere di Sannazaro vd. ora D. PEROCO, *Pietro Bembo e Iacopo Sannazaro: spunti sul rapporto epistolare*, in *La Serenissima e il Regno nel v centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro*. Atti del Convegno di Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004, a cura di D. CANFORA e A. CARACCILO ARICÒ, pref. di F. TATEO, Bari, Cacucci, 2006, pp. 563-74.

grafic dello stesso umanista e del fedele collaboratore Pietro Summonte (Viennese lat. 3214).¹⁹

Su questi manoscritti compaiono spesso note di attribuzione della grafia, di mano di Martirano o di Sambuco: e in alcuni casi possiamo rilevare errori di riconoscimento, a causa della grande somiglianza delle calligrafie elaborate a Napoli, in particolare tra quella di Sannazaro e quella di Summonte. Per tale motivo, prima del *De prudentia* copiato da Summonte nel Viennese lat. 3214 (f. 304r), compare la nota erronea «Actii Synceri manu scripta». E allo stesso modo l'esemplare di stampa del *De prudentia*, anch'esso trascritto dal Summonte, presenta la seguente nota cinquecentesca «Pontani manu opus conscriptum et in Actii Sinceri bibliotheca repertum», cui un bibliotecario del '700 ha aggiunto, tratto in inganno dalla scrittura, «eiusque Actii Sinceri Sannazarii manu castigatum» (London, British Library, Add. 12027, f. av). La nota più antica sul reperimento del codice nella biblioteca di Sannazaro è comunque della massima importanza, perché permette di tracciare la storia di alcuni suoi libri, passati per il tramite di Bernardino Rota al convento napoletano dei Santi Apostoli, dove sarebbero rimasti fino alle spoliazioni del Settecento e dell'Ottocento.²⁰

Dalla raccolta del Rota provenivano infatti anche gli autografi laurenziani del *De partu Virginis*, anche se per strade diverse: il Laur. Plut. 34 44 fu infatti donato dopo il 1557 a Cosimo de' Medici dal mercante fiorentino Alfonso Cambi con una dedica che insiste sul valore dell'autografia d'autore (f. 1r: «manu ipsius auctoris exaratum»), mentre il Laur. Ashburnham 411 (343) restò ai Santi Apostoli fino alla soppressione del convento agli inizi dell'Otto-

19. VECCE, *Iacopo Sannazaro in Francia*, cit., pp. 169-70 e 176-77; Id., *Gli zibelloni*, cit., pp. 11-22.

20. C. VECCE, «In Actii Sinceri bibliotheca»: appunti sui libri di Sannazaro, in *Studi vari di lingua e letteratura italiana in onore di Giuseppe Velli*, Milano, Cisalpino-Editoriale Universitario, 2000, pp. 301-10. Sui libri del Rota cfr. anche C. VECCE, *Postille di Bernardino Rota al 'Teseida' del Boccaccio*, in *Confini dell'umanesimo letterario. Studi in onore di Francesco Tateo*, a cura di M. DE NICHILO, G. DISTASO e A. IURLO, Roma, Roma nel Rinascimento, 2003, pp. 1379-402.

cento, per poi riaffiorare sul mercato antiquario, e approdare infine alla Laurenziana. La stessa provenienza Rota-Santi Apostoli ha un codice della traduzione latina di Teocrito, Napoli, Biblioteca Nazionale, XXII 87, non autografo di Sannazaro (anche se creduto tale nei cataloghi antichi del convento, e nella nota preliminare apposta dal bibliotecario sul manoscritto), ma trascrizione in bella copia di un suo esercizio di traduzione scolastica del *corpus* teocriteo, sulla base dell'Aldina del 1495. Alla fine del codice compare però la sua sottoscrizione: «Iac^o Sanazaro 25 ott. MDXXIII» (f. 57v); poche parole, dall'inchiostro in parte svanito, ma sicuramente autografe, nella grafia tarda testimoniata dalle lettere scritte dal poeta ad Antonio Seripando nel 1521.²¹ Il codice di Teocrito, insomma, è uno dei prodotti di quel vero e proprio laboratorio intellettuale che si forma a casa di Sannazaro nei primi anni Venti, attivo anche nella forma di *scriptorium*, in cui si trovano a lavorare insieme, nel 1523, i fratelli Antonio e Girolamo Seripando e il giovane umanista Decio Apranio, copisti di due codici della Biblioteca Nazionale di Napoli (Vindobonensi latt. 59 e 60), entrambi provenienti dal convento di San Giovanni a Carbonara.²²

La mano di Antonio Seripando si riconosce nei margini di altri libri di Sannazaro, come il già ricordato Asconio Pediano, o lo stesso Teocrito. Antonio, come è noto, fu allievo dell'umanista fiorentino Francesco Pucci, a sua volta allievo di Poliziano, ma attivo a

21. C. VECCE, *Un codice di Teocrito posseduto da Sannazaro*, in *L'antico e le moderne carte. Studi in memoria di Giuseppe Billanovich*, a cura di A. MANFREDI e C.M. MONTI, Roma-Padova, Antenore, 2007, pp. 597-616, tav. XXXIV/1.

22. SANNAZARO, *De partu Virginis*, cit., pp. xxviii-xxxiv, xxxix-xli, lxxxiii-lxxxix, tavv. [2-3]. Sul Teocrito compaiono alcune postille di Seripando: di particolare interesse, al f. 44v, la nota «Anemone papaveris species latine orcutunica appellatur», che deriva da uno dei suoi codici greci più importanti: il Dioscoride cosiddetto Napoletano, del VI-VII sec. (Nap. gr. 1, olim Vindob. Suppl. gr. 28, f. 12r), donatogli dall'umanista Girolamo Carbone. Cfr. VECCE, *Un codice di Teocrito*, cit., p. 615, tav. XXXIV/2; e, sul Dioscoride, G. PIERLEONI, *Catalogus Codicum Graecorum Bibliothecae Nationalis Neapolitanae*, vol. I, Roma, Ist. Poligrafico dello Stato, 1962, pp. 3-7; *Dioscurides Neapolitanus. Commentario*, a cura di C. BERTELLI, S. LILLA, G. OROFINO, intr. di G. CAVALLO, Roma, Salerno Editrice, 1992.

Napoli per quasi vent'anni (1486-1504), prima come curatore della biblioteca aragonese, e poi come segretario del cardinal Luigi d'Aragona.²³ Dal Pucci Seripando ebbe modo di avvicinarsi ad un rigoroso metodo di studio dei classici, e di collazione di esemplari manoscritti: un bagaglio di conoscenze che fu determinante quando, nel 1522, Seripando fu designato da Aulo Giano Parrasio quale unico erede della sua ricchissima collezione libraria. Grazie al testamento di Parrasio si salvò così una delle più rilevanti biblioteche private d'umanista fra Quattro e Cinquecento, in cui a loro volta erano confluiti importanti fondi precedentemente raccolti da Parrasio nel corso della sua lunga attività d'insegnamento tra Sud e Nord Italia, da Milano al Veneto, da Roma a Napoli: gli antichi testi grammaticali scoperti a Bobbio, le carte degli umanisti lombardi, i codici e gli zibaldoni ciccroniani di Gasparino e Guiniforte Barzizza. La collezione sarebbe rimasta sostanzialmente intatta anche dopo la morte di Antonio (1531), perché sarebbe stata acquisita dal convento agostiniano di San Giovanni a Carbonara di Napoli, grazie all'interessamento del fratello di Antonio, Girolamo, frate agostiniano strettamente legato ad Egidio da Viterbo, e guida della cosiddetta Congregazione di Lombardia.²⁴

23. V. FERA, *Un laboratorio filologico di fine Quattrocento: la 'Naturalis historia'*, in *Formative Stages of Classical Tradition: Latin Texts from Antiquity to the Renaissance*, a cura di O. PECERE e M.D. REEVE, Spoleto, CISAM, 1995, pp. 435-66; C. VECCE, *La filologia e la tradizione umanistica*, in *Storia letteraria d'Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. DA POZZO, to. I. *La dinamica del rinnovamento (1494-1533)*, Padova, Piccin-Nuova Libreria, 2006, pp. 150 e 224.

24. M. FERRARI, *Le scoperte a Bobbio nel 1493: vicende di codici e fortuna di testi*, in «Italia medioevale e umanistica», XIII 1970, pp. 139-80; EAD., *Spigolature bobbiesi*, ivi, XVI 1973, pp. 1-42; C. TRISTANO, *La biblioteca di un umanista calabrese: Aulo Giano Parrasio*, Manziana, Vecchiarelli, 1988; *Molto più preziosi dell'oro. Codici di Casa Barzizza alla Biblioteca Nazionale di Napoli*. Catalogo a cura di L. GUALDO ROSA, S. INGEGNO, A. NUNZIATA, Napoli, Luciano, 1996; *Parrhasiana*. Atti della I Giornata di studi su manoscritti medievali e umanistici della Biblioteca Nazionale di Napoli, 12 maggio 1999, a cura di L. GUALDO ROSA, L. MUNZI, F. STOK, Napoli, *Isis* italiano per gli studi filosofici, 2000; *Parrhasiana II*. Atti del II Seminario di studi su manoscritti medievali e umanistici della Biblioteca Nazionale di Napoli, 20-21 ottobre 2000, a cura di G. ABBAMONTE, L. GUALDO ROSA e L. MUNZI, Napoli, *Isis*.

Su quei codici e su quei libri a stampa (oggi in gran parte conservati nella Biblioteca Nazionale di Napoli) ricorre così centinaia di volte l'*ex-libris* autografo di Antonio Scripando, vergato in «una minuscola dai tratti duri e spessi, fortemente chiaroscurati, in un inchiostro bruno, che contribuisce a fornire un aspetto di rozzezza al carattere generale della scrittura stessa», con «uniformità di grafia e di dettato»: ²⁵ «Antonii Seripandi ex Iani Parrhasii testamentum». Ai libri parrasiani bisognerà aggiungere la collezione originaria di Antonio, caratterizzata dalla più semplice nota: «Antonii Seripandi et amicorum»; una raccolta che, grazie alla funzione centrale assunta da Antonio come nuovo segretario del cardinale d'Aragona, offre un panorama pressoché completo della cultura umanistica tra Napoli e Roma nei primi trent'anni del Cinquecento, attraverso i nomi dei precedenti possessori, postillatori o copisti di quei libri: Enrico Casolla, Sebastiano Costantino, Elisio Calenzio, Giovanni Bernardino Galeota, Giano Anisio, Francesco Elio Marchese, Girolamo Seripando, Girolamo Carbone, Goffredo Caracciolo, Mario Equicola, Pontano, Sannazaro, Bembo, Cassandra Marchese.

Di particolare interesse i testi risalenti all'iniziale apprendistato umanistico di Antonio, e cioè alla scuola napoletana di Francesco Pucci tra 1501 e 1504, che lascia all'allievo l'abbozzo autografo di uno *Spicilegium Plinianum* (Napoli, Biblioteca Nazionale, V F 2, insieme a lettere e carmi, e ad appunti del giovane Seripando del 1501), e tre importanti incunaboli usati come esemplari di collazione: le *Epistolae ad Atticum* di Cicerone (Venezia 1470: Londra, British Library, IB. 19603, «Liber Antonii Seripandi munus morientis Francisci Puccii»); Prisciano (Venezia 1481: Napoli, Biblioteca Nazionale, S.Q. IX D 6, f. qq. 9v, «Liber Francisci Pucci καὶ τῶν φίλων / Antonii Seripandi ex Francisci Puccii munere»); Plinio il Vec-

Universitario Orientale, 2002; *Parrhasiana III. «Tocchi da huomini dotti». Codici e stampati con postille di umanisti*. Atti del III Seminario di studi di Roma, 27-28 settembre 2002, a cura di G. ABBAMONTE, L. GUALDO ROSA, L. MUNZI, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2005.

25. TRISTANO, *La biblioteca di un umanista calabrese*, cit., p. 26.

chio (Venezia 1497: Napoli, Biblioteca Nazionale, S.Q. XVI I 12, f. 86v, «Antonii Seripandi ex Francisci Puccii amici opt. munere»). È una mano, quella del Pucci, non bella e talvolta disordinata, cui si accompagna nei margini una scrittura piú calligrafica, caratteristica per la forma tozza delle lettere, tracciate con penna a punta grossa, sempre staccate (carattere che ritroveremo nella scrittura matura di Antonio, tipica dei suoi *ex-libris*).²⁶

Accanto al nome di Antonio, nelle sottoscrizioni di altri codici e incunaboli studiati o postillati alla scuola del Pucci tra 1501 e 1504, compare uno Iacopo Perillo, il quale lavora principalmente come copista di interi apparati di postille pucciane, soprattutto quelle che testimoniavano collazioni con antichi esemplari, eseguite dal maestro in anni lontani; e poi anche di testi interi, come le *Satire* di Persio e il *Triumphus Hydruntinus* di Marco Probo de Marianis, in un codice che conserva anche l'autografo pontaniano dei *Tumuli* (Napoli, Biblioteca Nazionale, IV F 37). Anche i libri del Perillo confluirono, negli anni successivi, tra i libri del Seripando, che però, a differenza di altre provenienze (per le quali è sempre conservata l'indicazione dei precedenti proprietari), per ragioni ancora ignote cancellerà il nome dell'amico o le frasi che ricordano il loro condiscipolato, sostituendovi il proprio nome da solo, o il semplice *ex-libris* «Antonii Seripandi et amicorum». ²⁷

Uno degli autori piú frequentati intorno al 1502 è Catullo, cui è dedicata una significativa *farrago* di postille pucciane, trascritte dagli allievi sui margini di vari esemplari della medesima edizione di Tibullo, Catullo e Propertio (Reggio 1481).²⁸ Agli esemplari sinora conosciuti è possibile aggiungere una trascrizione del Perillo, con interventi di Seripando, e ai ff. 45v e 47r due note piú lunghe

26. C. VECCE, *Postillati di Antonio Seripando*, in *Parrhasiana* II, cit., pp. 53-64.

27. Ivi, pp. 56-57.

28. B. RICHARDSON, *Pucci, Parrhasius and Catullus*, in «Italia medioevale e umanistica», XIX 1976, pp. 277-89; J. HAIG GAISSER, *Catullus*, in *Corpus Translationum et Commentariorum. Mediaeval and Renaissance Latin Translations and Commentaries*, ed. by V. BROWN, P.O. KRISTELLER, F.E. CRANZ, Washington, Catholic Univ. of America Press, 1992, vol. VII pp. 243-48.

(~~assenti~~ negli altri testimoni) attribuibili alla stessa mano del Pucci, ~~che~~ quindi sovrintende al lavoro degli allievi.²⁹ Perillo aggiunge ~~alle~~ postille pucciane molte sue correzioni, in particolare sul testo ~~di~~ Properzio, dove sono riportate altre postille che sono attribuite ~~a~~ Pontano, rinviano ad un «Pontani codex», o testimoniano una lettura attenta di altre opere pontaniane (f. 69r, in margine al testo ~~di~~ Properzio *sed fors et in hora: «sed forsit in hora. ita legit in 'actio' pontanus. forsit pro forsitan»*). Seripando interviene soprattutto su Catullo, con una nuova collazione da un antico codice (segnato con la sigla *v.c.*), e con congetture originali. Una larga scelta delle postille di Pucci, Perillo e Seripando sarà infine trascritta, da un copista non identificato, in un'aldina del 1502, altro testimone sinora sconosciuto delle postille pucciane.³⁰

Un ultimo esempio di scrittoio intellettuale tra Quattro e Cinquecento, basato sull'elaborazione di una scrittura privata, personale, particolarissima, ma facilmente riconoscibile come autografa: la scrittura cosiddetta "speculare" (cioè vergata con andamento inverso, da destra verso sinistra, e quindi leggibile rovesciata allo specchio) di Leonardo da Vinci. Leonardo era non un "umanista" nel senso proprio del termine, ma sicuramente un "uomo di lettere", come ha ricordato Carlo Dionisotti ribaltando l'accusa di essere «uomo senza lettere», cioè privo di una competenza professionale e specialistica di studi umanistici e di lettere latine, in campi disciplinari come la medicina, la fisica e la meccanica, la filosofia naturale. E invece Leonardo, nonostante la scarsa conoscenza del latino (iniziata nei suoi primi rudimenti grammaticali a quasi quarant'anni), aveva dimostrato in tutta la sua lunga carriera culturale e artistica una vastità di interessi e letture assimilabile agli orizzonti degli umanisti, e testimoniata dai suoi manoscritti e dalle liste di libri posseduti o consultati.³¹

29. Napoli, Biblioteca Nazionale, S.Q. X H 25, f. 105v: «Antonii Seripandi ex Iacobi Perilli amici opt. munere»; cfr. VECCE, *Postillati*, cit., pp. 57-58, tav. [1-3].

30. Napoli, Biblioteca Nazionale, S.Q. XIX B 4; cfr. VECCE, *Postillati*, cit., p. 58.

31. C. DIONISOTTI, *Leonardo uomo di lettere*, in «Italia medioevale e umanistica»,

La tipologia di elaborazione testuale dei codici leonardeschi sembra procedere infatti in modo analogo a quello degli zibaldoni umanistici, in dialogo costante con i "libri" di riferimento degli *auctores*, come è possibile notare nel manoscritto piú antico, il Codice B dell'Institut de France, databile a Milano alla metà degli anni Ottanta, in parte formato da appunti e disegni tratti dal *De re militari* di Roberto Valturio, nella traduzione in volgare di Paolo Ramusio, stampata a Verona nel 1483. Un altro modello di riferimento è costituito dagli zibaldoni di ingegneri e artisti del Rinascimento, come Mariano Taccola e Buonaccorso Ghiberti, e dai loro trattati, come il *Trattato di architettura* di Francesco di Giorgio Martini, consultato da Leonardo nella prima redazione (concepita presso la corte di Urbino, e ultimata dopo la morte del duca Federico verso il 1484), e poi, verso il 1502-1504, nella seconda redazione testimoniata dal Laurenziano Ashburnham 361: unico caso di postillato leonardesco, che presenta infatti alcune note vergate nella sua inconfondibile scrittura speculare.³²

v 1962, pp. 183-216. Sugli autori e i libri di Leonardo: P. DUBIEM, *Études sur Léonard de Vinci. Ceux qu'il a lu et ceux qui l'ont lu*, 3 voll., Paris, Hermann, 1906-1913; E. SOLMI, *Le fonti dei manoscritti di Leonardo* (1908) e *Nuovi contributi alle fonti dei manoscritti di Leonardo* (1911), in ID., *Scritti vinciani. Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci e altri studi*, Firenze, La Nuova Italia, 1976, risp. pp. 1-344 e 345-405; E. GARIN, *Il problema delle fonti del pensiero di Leonardo*, in ID., *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 388-401; C. MACCAGNI, *Riconsiderando il problema delle fonti di Leonardo: l'elenco di libri ai ff. 2v-3r del cod. 8936 della Biblioteca Nacional di Madrid* (1971), in *Leonardo da Vinci letto e commentato*, a cura di P. GALLUZZI, Firenze, Giunti-Barbèra, 1974, pp. 283-308; L. RETI, *The Library of Leonardo*, in «The Burlington Magazine», CX 1968, num. 778 pp. 10-24 e num. 779 pp. 81-89; ID., *La biblioteca di Leonardo*, in LEONARDO DA VINCI, *I codici di Madrid*, a cura di L. RETI, Firenze, Giunti-Barbèra, 1974, vol. III pp. 91-109; A. MARINONI, *La biblioteca di Leonardo*, in «Raccolta vinciana», XXII 1987, pp. 291-342; LEONARDO DA VINCI, *Scritti*, a cura di C. VECCE, Milano, Mursia, 1992, pp. 255-66; C. VECCE, *Leonardo*, Roma, Salerno Editrice, 2006, pp. 157-59 e 232-39; G.M. PIAZZA, *I libri di Leonardo*, in *Il Codice di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco*, a cura di P.C. MARANI e G.M. PIAZZA, Milano, Electa, 2006, pp. 74-99.

32. C. VECCE, *Scritti di Leonardo da Vinci*, in *Letteratura italiana*, dir. A. ASOR ROSA, vol. VI. *Umanesimo e Rinascimento. Le opere 1530-1580*, Torino, Einaudi-Gruppo Editoriale L'Espresso, 2007, pp. 3-46.

Un carattere evidente della scrittura di Leonardo (ma anche di altri artisti e ingegneri) è l'interazione continua fra linguaggio verbale e linguaggio iconico, che si riflette nella relazione di continuità fra parola e immagine nei fogli e nei manoscritti vinciani. Ma allo stesso tempo non manca la tensione verso una condizione verbale "assoluta", sciolta dalla necessità di accompagnare il disegno perché già portatrice di elementi interni di visualizzazione. È il caso dei testi di "descrizione", in cui Leonardo analizza situazioni particolari di visione, talvolta finalizzate alla loro rappresentazione pittorica, in forma di istruzioni agli allievi: descrizioni di battaglie, di tempeste, di paesaggi, di diluvii.³³ Si tratta di testi in cui la scrittura copre totalmente il campo scrittorio, senza bisogno di disegni, come avviene per un celebre foglio databile ancora agli anni fiorentini (ca. 1478-1480), che presenta alcuni frammenti probabilmente legati alla composizione di un testo di filosofia naturale sul tema della metamorfosi, della trasformazione perpetua delle cose e dei viventi nel tempo, influenzato da istanze neoplatoniche ed ermetiche di derivazione ficiniana: un suggestivo brano narrativo in cui lo stesso Leonardo si presenta all'ingresso di una grande e oscura caverna, alle pendici di un vulcano, preso da «paura e desiderio» di conoscere i segreti della natura; una disputa sulla legge di natura di morte e trasformazione delle cose; e la visione fantastica, solo immaginata, di un mostro marino (Codice Arundel, ff. 155r-156v).³⁴

Leonardo "omo di lettere", alle prese con una metodologia di lettura affine a quella degli umanisti contemporanei, lo vediamo all'opera in manoscritti come il Codice Trivulziano, in gran parte occupato da lunghe liste lessicali, desunte da compilazioni altrui (il *Vocabulista* di Luigi Pulci), o dalla consultazione diretta di libri come il *Valturio*, i *Rudimenta grammatices* del Perotti, e addirittura il *Novellino* di Masuccio Salernitano. La finalità principale non è,

33. C. SEGRE, *La descrizione al futuro: Leonardo da Vinci*, in ID., *Semiotica filologica*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 131-60.

34. LEONARDO DA VINCI, *Il Codice Arundel 263 nella British Library*, ed. in facsimile nel riordinamento cronologico dei suoi fascicoli a cura di C. PEDRETTI, trascr. e note critiche a cura di C. VECCE, Firenze, Giunti, 1998, pp. 87-91, tav. P1.

ovviamente, quella lessicografica, ma l'allestimento di miniere di parole, nella fase in cui (intorno al 1490) Leonardo è fermamente intenzionato a diventare uno scrittore, un autore, naturalmente di testi legati alla sua attività professionale e artistica: un libro di pittura, un «libro de figura umana» (di anatomia, e di medicina), e poi libri di meccanica, di idraulica, ecc.; e ovviamente si tratta di parole speciali, rare, latineggianti, tali da fornire una patina di eleganza letteraria alla sua prosa, che possiede già uno stile inconfondibile, una sua retorica naturale basata sull'accumulazione delle immagini e la concitazione della frase. Leonardo scorre le pagine dei suoi libri, ne evidenzia le parole che lo colpiscono di più (forse sottolineandole, o trascrivendole in margine), le trascrive così come occorrono nei fogli del Trivulziano, aggiungendo talvolta grappoli di parole collegate tra loro per affinità di significato, o più spesso di significante (identità di prefissi o desinenze, ecc.).³⁵

Nel Codice H (1494-1495) il lavoro di compilazione si avvale di tre fonti distinte, la *Storia naturale* di Plinio il Vecchio nella traduzione di Cristoforo Landino, una rielaborazione trecentesca del *Fiore di Virtù*, e *L'acerba* di Cecco d'Ascoli: ne risulta un originale "bestiario", una collezione di brevi testi sugli animali (reali, esotici o fantastici) da utilizzare in rappresentazioni e decorazioni pittoriche di soggetto allegorico.³⁶ In tutti gli altri codici, continui sono i rinvii a testi di Aristotele e dell'aristotelismo medievale, Euclide (mediato da Luca Pacioli), gli scrittori di ottica, meccanica, fisiognomica, medicina (Avicenna, Galeno, Mondino de Liuzzi, Guy de Chauliac), Plinio il Vecchio, Tolomeo; e, tra i moderni, soprattutto Leon Battista Alberti, e poi anche i maestri della scuola umanistica, dal Platina a Giorgio Valla.

S'è detto del tratto più appariscente della scrittura di Leonardo, il suo essere "speculare", che è fenomeno quasi spontaneo per

35. *Il Codice di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco*, cit.

36. G. CALVI, *Il manoscritto H di Leonardo da Vinci, il 'Fiore di virtù' e 'L'acerba' di Cecco d'Ascoli*, in «Archivio storico lombardo», xxv 1898, pp. 73-116; SOLMI, *Scritti vinciani*, cit., pp. 115-20, 155-69, 235-48; LEONARDO, *Scritti*, cit., pp. 73-93.

un mancino autodidatta come Leonardo. Si tratta in realtà di una scrittura mercantesca toscana del tutto regolare, molto simile a quella utilizzata nella famiglia di Leonardo, dal nonno Antonio da Vinci, autore di alcuni ricordi di famiglia, tra i quali anche la memoria della nascita del nipote nel 1452, al padre ser Piero da Vinci, influente notaio della Signoria a Firenze. Nella formazione di Leonardo l'influenza familiare, e della professione notarile esercitata dal padre, dovette essere certo determinante. Il notaio è un professionista della scrittura pubblica, che acquista un valore diverso da quello di comunicazione e archiviazione del sapere, e serve piuttosto a fissare in modo performativo e normativo gli atti e gli eventi della vita sociale. La scrittura notarile si arricchisce di ornamenti caratteristici, che danno maggiore solennità formale alla grafia: paraffe, svolazzi delle aste superiori e inferiori delle lettere, segni grafici nel protocollo e nell'escatocollo: tutti elementi che ritroviamo nei più antichi fogli sciolti del giovane Leonardo a Firenze, anche per esercizi di penna privi di significato, ridotti al puro significato di una linea che si avvolge a spirale attorno a se stessa (Uffizi, Gabinetto dei disegni, f. 446r, ca. 1478). E anche in seguito la scrittura tenderà ad una condizione "monumentale", accanto o intorno a disegni di grande perfezione formale, come il celebre "uomo vitruviano" (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 228).

Per quanto di gran lunga prevalente, la scrittura speculare non è la sola usata da Leonardo, ma lascia raramente il posto alla scrittura regolare di «destra mano», da sinistra a destra, che sembra riservata a un certo tipo di ricordi che avrebbero potuto essere letti più facilmente dagli allievi (note di spesa, piccoli debiti o crediti, brevi istruzioni o pensieri), o che assumevano un significato particolare per lo scrivente (un caso sorprendente di scrittura di «destra mano» è, per esempio, la nota sulla morte del padre, nel Codice Arundel, f. 272r, e nel Codice Atlantico, f. 196v ex 71v.b).³⁷

37. C. VECCE, *Per un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, in *Studi in onore di Claudio Scarpati*, a cura di E. BELLINI, M.T. GIRARDI, U. MOTTA, Milano, Vita e Pensiero, i.c.s.

Molte altre scritture di «destra mano» presenti nei manoscritti vinciani non sono però autografe, ma il segno dello scambio continuo che, nella bottega di Leonardo, avveniva tra il maestro e gli allievi, e tra l'artista e gli altri artisti e intellettuali. Una bella grafia cancelleresca distingue la minuta della celebre lettera a Ludovico il Moro, probabilmente dettata da Leonardo a un suo collaboratore, che *inter scribendum* latinizza la forma e modifica leggermente lo stile, avvicinandolo alle consuetudini della lingua e della comunicazione cortigiana (Codice Atlantico, f. 1082r ex 391r.a).³⁸ E un altro scriba professionista è l'autore della breve narrazione storica della Battaglia di Anghiari (ripresa dal poemetto latino *Trophaeum Anglaricum* di Leonardo di Piero Dati) che doveva servire a Leonardo come guida per la grande rappresentazione pittorica nella Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Vecchio (Codice Atlantico, f. 202a.v e b.r-v ex 74r.b e v.c): nient'altri che uno dei segretari di Machiavelli nella Seconda Cancelleria fiorentina, Agostino Vespucci, umanista già allievo di Poliziano, le cui esperienze filologiche sono testimoniate da un suo importante postillato delle *Familiari* di Cicerone (Heidelberg, Universitätsbibliothek, inc. 481: M.T. Cicero, *Epistulae ad familiares*, Bononia, Sigismundus a Libris, 1477).³⁹

38. VECCE, *Leonardo*, cit., pp. 77-79. Riproduzione in C. PEDRETTI, «Eccetera: perché la minestra si fredda», xv *Lettura Vinciana*, Vinci, 15 aprile 1975, Firenze, Giunti Barbèra, 1975, tav. 25.

39. Al f. 11r compare una nota straordinaria su opere di Leonardo come la *Gioconda*, la *Sant'Anna* e la *Battaglia di Anghiari*: «Apelles pictor. Ita Leonar/dus Vincius facit in omnibus suis / picturis, ut est caput Lisae del Gio/condo, et Annae matris Virginis. / Videbimus quid faciet de aula / Magni Consilii, de qua re convenit iam cum Vexillifero 1503 Octobris». Il postillato è consultabile in rete nel sito della Biblioteca di Heidelberg (<http://diglit.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cicero1477/>). Cfr. l'esauriente contributo del suo scopritore: V. PROBST, *Zur Entstehungsgeschichte der Mona Lisa. Leonardo da Vinci trifft Niccolò Machiavelli und Agostino Vespucci*, Heidelberg, Verlag Regionalkultur, 2008; e ora il suggestivo intervento di C. PEDRETTI, *Leonardo & io*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 614-18. A Pedretti si deve il merito dell'individuazione del Vespucci come scriba del foglio del Codice Atlantico e della lettera di Leonardo al cardinal Ippolito d'Este (Firenze, 18 settembre 1507: Modena, Archivio di Stato, Cancelleria Estense, B 4): ID.,

Un posto speciale ha infine, tra le grafie d'altra mano presenti nei codici leonardeschi, la scrittura ordinata del giovane allievo degli ultimi anni, tra Milano, Roma e la Francia, il patrizio milanese Francesco Melzi, che si era formato nella scuola umanistica del primo Cinquecento, con conoscenze di latino e greco: Melzi aiuta il maestro in alcune trascrizioni, talvolta lavora sotto dettatura, ma soprattutto, dopo la morte di Leonardo, assumerà il compito lungo e impegnativo di trascrivere dai manoscritti originali i testi vinciani sulla pittura, mettendo assieme quel *Libro di pittura* che il maestro non aveva mai completato.⁴⁰

Per Leonardo, l'origine della scrittura è molto vicina all'origine del disegno: sulla superficie bianca, è il punto in movimento che crea la linea, che può trasformarsi in carattere, in parola, in disegno. La lettera scritta e il disegno, dunque, nascono dalla medesima operazione: il movimento della penna sulla superficie bianca, l'atto di separazione da sé che porta l'idea, attraverso la mano, a fissarsi nella materia. La scrittura manuale è considerata quindi da Leonardo come una forma di "disegno": «Voi scrittori disegnano con la penna manualmente quello che nello ingegno vostro si trova» (Codice A, f. 99v = *Libro di pittura*, cap. 19); ed è la pittura che «ha trovato li caratteri, con li quali s'isprime li diversi linguaggi» (*Libro di pittura*, cap. 23). Leonardo, che propugna il primato dell'occhio, è però ancora profondamente legato all'udito, e la sua testualità nasce più per essere ascoltata con l'orecchio, che letta con la vista, è legata cioè al primato dell'oralità. La scrittura diventa perciò un mezzo di trascrizione immediata di una oralità "mentale", una sorta di dettatura interiore.⁴¹

Leonardo. A Study in Chronology and Style (1973), New York, Johnson Reprint, 1982, p. 87; ID., *Eccetera*, cit., p. 23 tav. 24; ID., *Commentary* a J.P. RICHTER, *The literary works of Leonardo da Vinci Compiled and Edited from the Original Manuscripts*, Oxford, Phaidon, 1977, vol. I pp. 381-82 e vol. II pp. 346 e 384.

40. LEONARDO DA VINCI, *Libro di pittura*, ed. in facsimile del codice Vaticano Urbinate Latino 1270, a cura di C. PEDRETTI, trascrizione critica di C. VECCE, Firenze, Giunti, 1995, pp. 21-27 e 93-97, tavv. 9-15.

41. Cfr. in generale C. VECCE, *Word and Image in Leonardo's Writings*, in *Leonardo*

In origine, per il giovane Leonardo nella bottega del Verrocchio, il foglio di carta serviva soprattutto per disegnare, per buttare giù gli schizzi delle prime idee compositive, per ricopiare il disegno del maestro, per tracciare gli schemi e i progetti di meccanismi, e solo occasionalmente per scrivere parole o frasi, che di solito non hanno nessuna relazione con il disegno presente sullo stesso foglio. La scrittura di ricordi non ha nulla a che fare con l'oralità, è vera e propria scrittura, registrazione memoriale, che ha bisogno della fissazione sul supporto materiale per trasmettere il messaggio ad un altro tempo o ad un altro spazio.

Un altro elemento distintivo della scrittura rispetto all'oralità è la datazione, che permette di sottrarre un testo o un disegno al flusso ininterrotto e atemporale. L'esempio più antico è un disegno di paesaggio che reca la data «di di santa Maria della neve addì 2 d'aghossto 1473» (Uffizi, Gabinetto dei Disegni, 8). Le date sono marcatori temporali che acquistano un valore di certificazione quasi solenne. Nei manoscritti Leonardo se ne servirà per fissare momenti importanti della propria carriera di artista, atti di "inizio", o di "ricominciamento", come nel già citato foglio degli Uffizi, f. 446v, ««dice»mbre 1478 incominciai le 2 Vergine Marie», o ancora all'inizio del Codice C la nota «a dí 23 d'aprile 1490 cominciai questo libro e ricominciai il cavallo» (f. 15v).

Se il foglio è il campo di proiezione del reale (nel disegno come nel testo), anche le caratteristiche peculiari della grafia di Leonardo acquistano una dimensione metatestuale, soprattutto in termini di spazializzazione e di definizione dello spazio scrittorio, elementi che possono essere interpretati solo su un piano visivo. In origine la scrittura leonardesca, molto calligrafica, si distendeva accanto ai disegni in righe isolate. Quando la massa testuale aumenta e acquista totale autonomia rispetto al disegno (ad esempio, nei già ricordati fogli del mostro marino e della caverna; e poi nei codici B, C, A), nasce il problema dell'andamento generale dei testi

da Vinci Master Draftsman, ed. by C. BAMBACH, New York-New Haven-London, Metropolitan Museum of Art-Yale Univ. Press, 2003, pp. 59-77.

sulla pagina, che scorre da destra a sinistra. Come in un libro ebraico o arabo, per Leonardo la prima pagina è spesso quella che per noi sarebbe l'ultima. La *mise en page* è così molto più libera di quanto non fosse consentito alla scrittura tradizionale, nella produzione libraria dell'età dell'umanesimo, sia manuale che meccanica.

Nei primi anni del Cinquecento Leonardo si consacra soprattutto ad un'intensa attività di riscrittura, di trascrizione e rielaborazione di testi già composti negli anni precedenti, e ricomposti in nuovi contenitori, dai fascicoli che sarebbero poi confluiti nel Codice Arundel al Codice Leicester, rilevante anche dal punto di vista del rapporto tra parola e immagine. Massiccia è ora la prevalenza della scrittura. La sensazione che si prova, scorrendo i fogli del codice, è che vi sia un'accurata previsione dello spazio scrittorio, con la scrittura che di solito si distende su tutta la pagina, in un'unica colonna, lasciando libero il margine destro per postille e disegni. A loro volta, i disegni sono piccole illustrazioni scientifiche sintetizzate negli elementi essenziali, secondo una tecnica già perfezionata nei codici di Madrid: si tratta di schizzi di straordinaria efficacia, soprattutto quando devono rappresentare i movimenti dei fluidi nell'acqua (vortici, onde, correnti), per mezzo delle linee di forza.

Ma, in generale, per la scrittura di Leonardo, più che del campo scrittorio della codicologia tradizionale, si deve parlare di finestra testuale. Pure quando non è perfettamente impaginato, il testo (se non deve adattarsi a un disegno preesistente, o alla forma della carta, anche circolare, come nel Codice Atlantico, f. 694^v ex 258^v.a) è sempre inquadrato in una finestra quadrata o rettangolare, giustificata ai margini. E quando il testo si conclude a metà dell'ultima riga della finestra, Leonardo sente il bisogno (soprattutto dopo il 1500) di chiudere il rigo con una linea terminale, che talvolta viene elaborata graficamente con quelli che sembrano brevi sussulti di sismografo, o battiti cardiaci. Talvolta la linea terminale è lo sviluppo di un *eccetera*, che chiude il testo della sequenza, rinviando ad un discorso mentale che appare indissolubilmente legato, in un *continuum* fisico e biologico, all'atto della scrittura. Abitudine gra-

fica normale in ambito notarile e cancelleresco, l'*eccetera*, quasi assente nelle carte vinciane prima del 1500, diventa sempre più frequente tra 1503 e 1508 (periodo, come si è detto, di intense riscritture), per comparire poi quasi in ogni pagina negli ultimi manoscritti (codici E e G), e negli ultimi fogli del periodo francese.⁴²

Il rovesciamento visivo della scrittura speculare potrebbe addirittura suggerire la possibilità di arrivare alla pubblicazione di alcuni dei disegni più elaborati (le tavole anatomiche di Windsor), per mezzo dei nuovi procedimenti tecnici dell'incisione su lastra metallica (Codice di Madrid I, f. 199r). Nei confronti della grande e rivoluzionaria invenzione del suo tempo, la stampa, singolare è però la posizione di Leonardo, che le rimprovera di fare «infiniti figlioli» (*Libro di pittura*, cap. 8), anticipando quasi le inquietudini di Heidegger o di Benjamin. La «riproducibilità» fa perdere l'«aura» che l'artista ha conferito alla sua opera, e Leonardo vuole invece conservare il carattere di unicità e irripetibilità anche alla propria scrittura, e quindi alla sua testualità. Il libro, riprodotto per mezzo della stampa, moltiplica nei suoi «infiniti figlioli» quell'idea di fine, di conclusione, di morte, che invece i manoscritti vinciani, restando sempre aperti, rinviano continuamente in avanti.

E sulla critica vinciana della nuova tecnologia del libro a stampa si conclude anche circolarmente il nostro percorso, nel punto dov'era iniziato. Gran parte dell'attività intellettuale di Leonardo si era svolta sulle pagine e sui margini di incunaboli, utilizzati con metodologie non dissimili da quelle di altri lettori contemporanei, di umanisti come Poliziano o Parrasio, o di scrittori volgari come Pulci. Come i suoi contemporanei, Leonardo avverte la portata delle trasformazioni in atto nel sistema della comunicazione, e il pericolo potenziale di alienazione del messaggio, nel momento in cui questi lascia l'autore, e comincia la sua diffrazione in «infiniti figlioli». La scelta leonardesca di «autografia d'autore» è invece

42. C. VECCE, «Una voce chiamantemi a cena», in «Tutte le opere non son per istancarmi». *Raccolta di scritti per i settant'anni di Carlo Pedretti*, a cura di F. FROSINI, Roma, Edizioni Associate, 1998, pp. 437-48.

radicale, e porta alla scrittura di migliaia di fogli sciolti e decine di codici, tutti assolutamente privati, legati all'autore dal cordone umbelicale della sua vita e del suo pensiero. Era l'unico modo, per Leonardo, di conservare l'unità di un mondo che ormai si frantumava in ogni direzione; di conservare una possibilità di controllo nel flusso e nell'analisi delle informazioni. Alle soglie della specializzazione dell'enciclopedismo moderno, sarebbe potuta apparire una posizione di retroguardia. Ma era invece filologia: nel senso (gramsciano) di «filologia vivente», incarnata nel segno grafico della parola e del disegno.