

*Progetto:*  
ISTITUTO E MUSEO DI STORIA DELLA SCIENZA  
FIRENZE

*Direzione scientifica:*  
Paolo Galluzzi

*Con il contributo dell'*  
ENTE CASSA DI RISPARMIO DI ROMA



5

# LEONARDO DA VINCI

## Libro di Pittura

Codice Urbinate lat. 1270  
nella Biblioteca Apostolica Vaticana

a cura di  
CARLO PEDRETTI

Trascrizione critica di  
CARLO VECCE

[VOLUME PRIMO]

  
GIUNTI

TRATTATO  
DELLA  
PITTURA  
DI LIONARDO DA VINCI  
TRATTO DA UN CODICE  
DELLA BIBLIOTECA VATICANA  
E DEDICATO ALLA MAESTA'  
DI LUIGI XVIII.  
RE DI FRANCIA E DI NAVARRA.



R O M A  
M D C C C X V I I .  
NELLA STAMPERIA DE ROMANIS  
Con licenza de' Superiori.

Il frontespizio della prima edizione del Codice Urbinato.

NOTA AL TESTO

I *Il Codice Urbinato*

**G**LI SCRITTI di Leonardo rappresentano fedelmente la tensione tra l'esercizio di una scrittura 'continua', registrazione privata e quotidiana di note scientifiche e pensieri, e la forma compiuta ed organizzata del 'libro', vertice strutturale al quale l'autore non giunse mai. È accertata comunque la sua preoccupazione per la trasmissione di quell'immenso materiale manoscritto, accumulato in lunghi anni di ricerca, attraverso il mezzo della stampa, ormai dominante agli inizi del Cinquecento: preoccupazione che si concreta, oltre che in abbozzi programmatici di 'libri', anche nell'affrontare il problema del nesso indissolubile (specifico della pagina di Leonardo) tra scrittura e disegno, tra forme di espressione interattive, destinate a superare a vicenda i propri confini di segno e di significato, per raggiungere il comune, ambizioso obiettivo: la rappresentazione del reale.<sup>1</sup>

Di tutti questi progetti, ebbe un esito, nei decenni che seguirono la morte del maestro, solo l'organizzazione dei materiali che riguardavano la teoria e la pratica della pittura, attraverso la raccolta sistematica dei testi dai manoscritti originali, la trascrizione in un archetipo intitolato *Libro di Pittura*, la loro parziale trasmissione in copie manoscritte e in stampe nei secoli successivi, sotto il titolo, radical-

<sup>1</sup> Carlo Vecce, *Scritti di Leonardo da Vinci*, in *Letteratura italiana. Le Opere, II. Dal Cinquecento all'Ottocento*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, 1993, pp. 95-124; Alberto Asor Rosa, *Riflessioni su alcuni aspetti letterari nelle opere di Leonardo da Vinci*. XXXIV Lettura Vinciana (Vinci, 15 aprile 1994), c.d.s.

mente diverso, di Trattato della Pittura: in fondo, gli unici testi di Leonardo ad essere letti dal Cinquecento all'Ottocento, tranne isolate eccezioni, fino alla riscoperta e alla faticosa interpretazione degli autografi superstiti.<sup>2</sup>

Il risultato del primo lavoro di scavo sui manoscritti vinciani è testimoniato dal Codice Vaticano Urbinate latino 1270 (= V), documento insostituibile dell'opera di Leonardo, dal momento che, per oltre i due terzi del suo contenuto, è il testimone unico di testi di cui è andato perduto l'autografo.<sup>3</sup> Il Codice Urbinate è un manoscritto cartaceo, mm 204 x 148, dalla rilegatura membranacea moderna della Biblioteca Apostolica Vaticana, con le impressioni in oro degli stemmi di Pio IX (1846-1878) e del cardinale Antonio Testi, Prefetto della Biblioteca; sul dorso è un'etichetta scura con l'indicazione 'URB. 1270'. Si presenta all'inizio un foglio di guardia non numerato, sul quale è l'indicazione moderna, a matita, 'Olim 1155 | cfr. Urb. lat. 1388 f. 90 r', che rinvia alla precedente collo-

<sup>2</sup> Sulla storia e le vicende del Trattato della Pittura, nella tradizione manoscritta e a stampa: Max Jordan, *Das Malerbuch des Lionard da Vinci. Untersuchungen der Ausgaben und Handschriften*, Leipzig, 1873, p. 272; Lionardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, a cura di Heinrich Ludwig, Wien, 1882, II, pp. 383-99, III, pp. 1-23; Enrico Carusi, *Per il Trattato della pittura di Leonardo da Vinci. Contributo di ricerche sui manoscritti e sulla loro redazione*, in *Per il IV centenario della morte di Leonardo da Vinci*, Bergamo, 1919, pp. 419-39; Amalia Clelia Pierantoni, *Studi sul libro della pittura di Leonardo da Vinci*, Roma, 1921; Irma A. Richter, *Paragone*, Oxford, 1949; Augusto Marinoni, *I manoscritti di Leonardo da Vinci e le loro edizioni*, in *Leonardo. Saggi e ricerche*, Roma, 1954, pp. 229-74; Ludwig H. Heydenreich, intr. a *Treatise on Painting [Codex Urbinas Latinus 1270] by Leonardo da Vinci*, Translated and Annotated by A. Philip McMahon, Princeton N.J., 1956, pp. xiv-xviii; Kate T. Steinitz, *Leonardo's da Vinci Trattato della Pittura. A Bibliography of the Printed Editions 1651-1956*, Copenhagen, 1958 (con i supplementi apparsi in «Raccolta Vinciana», XVIII, 1960, pp. 97-111, e XIX, 1962, pp. 223-54); Carlo Pedretti, *Leonardo da Vinci On Painting. A Lost Book (Libro A)*, Berkeley and Los Angeles, 1964 (d'ora in poi citato come *Libro A*); Carlo Pedretti, *Commentary to The Literary Works of Leonardo da Vinci*, compiled and edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter, Oxford, 1977, I, pp. 12-47 (d'ora in poi citato come Pedretti, *Comm.*).  
<sup>3</sup> Per la descrizione del codice: Cosimo Stornajolo, *Codices Urbinates Latini*, III, Roma, 1921, p. 242; Steinitz, *op. cit.*, pp. 18-21 e 39-43; *Libro A*, pp. 95-97; Pedretti, *Comm.* I, pp. 12-13; Claire J. Farago, *Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*, Leida, 1992, pp. 159-60; Leonardo da Vinci, *Il paragone delle arti*, a cura di Claudio Scarpati, Milano, 1992, pp. 7-9, 81. Sulle edizioni di Farago e Scarpati, cfr. Carlo Vecce, *Il Paragone di Leonardo da Vinci. Appunti su due recenti edizioni*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXI (1994), pp. 435-49.

cazione del codice nel fondo Urbinate. Alla fine del manoscritto è un altro foglio di guardia moderno non numerato. Come è noto, il codice appartenne alla biblioteca dei duchi di Urbino all'epoca dell'ultimo duca Francesco Maria II della Rovere (1548-1631): dopo la morte del duca, venne trasferito dalla sua biblioteca di Casteldurante a quella di Urbino.<sup>4</sup> Nel 1657 passò, con gli altri codici Urbinati, alla Biblioteca Vaticana, in cui ricevette verso il 1797 l'attuale collocazione 1270. Fu allora rinvenuto da Gaetano Marini, che ne informò Giuseppe Bossi nel 1808, e gli procurò l'anno seguente una trascrizione che sarebbe dovuta servire per un'edizione mai eseguita.<sup>5</sup>

I fascicoli che costituiscono il corpo del codice sono quasi tutti quaternioni, con una regolarità che dimostra l'estrema cura adottata dal compilatore, anche a livello di previsione della quantità di carta necessaria alla trascrizione del testo nelle differenti sezioni del *Libro*: uniche eccezioni il fascicolo 4° (ff. 25-30, un ternione), e il fascicolo 43° (ff. 330-331 + II n.n., un binione). La stessa mano che ha copiato il testo ha provveduto alla numerazione dei fogli prima del loro riempimento, disponendo il numero di foglio in alto a destra, tra due punti epigrafici; la numerazione autografa del copista sembra concludersi al f. 291, foglio iniziale di un fascicolo vuoto, il 38°, dopo la Parte Ottava; un'altra mano interviene a numerare i fogli successivi, da 291 a 331. La numerazione del copista principale si ritrova, con le stesse modalità di grafia e di *ductus*, nei manoscritti autografi di Leonardo, che, come è noto, vennero riorganizzati e in parte rinumerati dall'allievo Francesco Melzi.<sup>6</sup> Si

<sup>4</sup> Viene registrato nell'inventario dei libri trovati in Casteldurante il 6 giugno 1631 (Urbaniana, Archivio Notarile, Rog. Giovanni Basileschi, 354, vol. 12, f. 91 r; cfr. Pedretti, *Comm.* I, p. 12); figura poi nel catalogo della biblioteca ducale di Urbino nel 1640 (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Gesuitico 146, f. 50 v), e nell'indice dei libri trasferiti alla Vaticana nel 1657 (Vaticano lat. 9475, f. 31 r); cfr. Carusi, *op. cit.*, p. 430, nota 4; *Libro A*, p. 96; Pedretti, *Comm.* I, pp. 12-13. Da scartare l'ipotesi di un passaggio del manoscritto nella libreria di Pietro Bembo (morto nel 1547), ipotesi proposta senza fondamento da Ludwig, *op. cit.*, II, pp. 383-4.

<sup>5</sup> Giovanni Galbiati, *Il cenacolo di Leonardo da Vinci del pittore Giuseppe Bossi nei giudizi d'illustri contemporanei*, Milano, 1920, pp. 20-24; *Libro A*, p. 96; Pedretti, *Comm.* I, p. 43; cfr. l'Introduzione, pp. 58-59, nota 75. Fra le carte del Bossi all'Ambrosiana potrebbero esserci note del Marini sulla precedente legatura dell'Urbinate.

<sup>6</sup> Oltre alla numerazione, Melzi appose ai manoscritti originali brevi note di descri-

conterebbero in totale 331 fogli numerati, se non intervenissero alcune turbative dell'ordine. Innanzitutto si riscontra l'interruzione della numerazione tra il f. 86 e il f. 103, vale a dire tra l'ultimo foglio (vuoto) della Parte Seconda e il primo foglio della Parte Terza: i fogli mancanti sono esattamente sedici, e corrispondono a due quaternioni, ff. 87-94 e ff. 95-102, che sono stati probabilmente asportati dallo stesso compilatore perché rimasti vuoti a dispetto delle previsioni iniziali (sarebbero i fascicoli 12° e 13°, ora mancanti).<sup>7</sup> Alla fine della Parte Quinta, dopo il f. 242, gli ultimi 4 fogli del fascicolo 31°, bianchi, sono stati numerati da altra mano (la stessa che aveva proseguito la numerazione dopo il f. 292) con 242a, 242b, 242c (corretto sopra un 241 della prima mano), 242d (scritto per errore 142d); la Parte Sesta riprende con il f. 243. Alla fine della Tavola, dopo il f. 329 segue un foglio non numerato, sul quale una terza mano ha posto, con tratto più sottile, il numero 329a. La stessa mano ha corretto la numerazione dei primi due fogli dell'ultimo

ne, come 'le Carte sono aponto di n.º 28. cioè ventiotto' (Ms. C, siglato dal Melzi 'G'), 'le carte sono di n.º giusto · 96 · cioè novantasei' (Ms. E), 'carte novantasei à questo libro senza la coperta' (Ms. F), 'le carte sono di n.º giusto · 96 · cioè novantasei eccetto che vi manca il · 7 · et il · 18 · col suo compagno · 31 ·' (Ms. G), 'le carte sono apunto 94, cioè novanta quatro' (Ms. L), 'sono folii 94' (Ms. Forster III). Lo stesso *ductus* del copista dell'Urbinate compare nei numeri dei fogli del Codice Hammer, che sarebbe quindi stato posseduto dal Melzi, prima di passare a Roma a Guglielmo della Porta. Sulle numerazioni attribuibili al Melzi, André Corbeau, *Les manuscrits de Léonard de Vinci. Examen critique et historique de leurs éléments externes*, Caen, 1968, pp. 59-83; Augusto Marinoni, *Sulla tipologia dei mss. vinciani*, in «Raccolta Vinciana», XXIV, 1992, pp. 189-99. Si vedano in particolare, per la descrizione anche degli interventi di numerazione e riordino, le introduzioni di Marinoni alle edizioni dei manoscritti di Leonardo: il Codice Atlantico (Firenze, 1973-1980), il Codice sul Volo degli Uccelli (Firenze, 1976), i Codici dell'Institut de France di Parigi (Firenze, 1985-1990), i Codici Forster di Londra (Firenze, 1992). Sul Codice Hammer, v. l'ed. a cura di Carlo Pedretti (Firenze, 1987). Per le numerazioni dei fogli del Codice Atlantico, cfr. Carlo Pedretti, *Spigolature nel Codice Atlantico*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XXII, 1960, pp. 526-48; *The Codex Atlanticus of Leonardo da Vinci. A Catalogue of its Newly Restored Sheets*, New York, 1978-1979.

<sup>7</sup> Nella tavola delle segnature dell'Urbinate presentata in *Libro A*, p. 233, i quaternioni mancanti sono considerati come un unico fascicolo, il 12°, che però sarebbe risultato di sedici fogli, un numero improbabile vista la regolarità di composizione dell'Urbinate. Rispetto a quella tavola, dunque, la presente numerazione dei fascicoli slitta di un'unità dopo il 12°; il computo dei 43 fascicoli include sempre i due quaternioni mancanti.

fascicolo, il 43°, originariamente segnati 230 e 231, corretti in 330 e 331; gli altri due fogli di quest'ultimo fascicolo non risultano numerati. In totale, dunque, senza contare le sguardie iniziali e finali, il Codice Urbinate contava, al momento della sua costituzione, 338 fogli, suddivisi in 41 quaternioni, un ternione, un binione; attualmente, dopo la sottrazione dei fascicoli 12° e 13°, ne conta complessivamente 322.<sup>8</sup>

Finalità principale della numerazione dei fogli è la compilazione dell'ampia 'tavola' del libro, ai ff. 301 r-329 r, pure pubblicata nella presente edizione anche se non si tratta di testo di Leonardo, e quindi proprio perché parte integrante del codice. Si tratta di uno strumento di consultazione che il copista probabilmente programmò fin dall'inizio, e che sarebbe dovuto figurare anche nell'edizione a stampa.<sup>9</sup> La tavola raccoglie semplicemente, nell'ordine in cui si presentano, tutti i titoli dei capitoli, all'interno delle parti rispettive. Si verifica qualche importante eccezione: ad esempio, al f. 301 v della 'tavola prima', il titolo del capitolo 46, 'De pittura e poesia', aggiunto dopo la trascrizione dell'intera Parte Prima, viene inserito tra i titoli dei capitoli 27 e 28, conformemente alle indicazioni date dal copista al f. 28 v: 'Questo capitolo de pittura e poesia è ritrovato doppo l'aver scritto tutto 'l libro, però mi pare starebbe bene s'ei seguissi dietro il cap.: Quale sientia è meccanica e quale non è meccanica, a car. 19 f. 1 (con inchiostro più scuro), più tosto dietro al cap.: Arguizione del poeta contra 'l pittore, a car. 14 f. 2, ovvero dietro al seguente'; dimostrazione che la tavola è stata eseguita dopo quest'ultima aggiunta, anch'essa autografa, e che era intenzione del copista non stravolgere il suo lavoro di 'composizione' delle pagine (nell'insieme unitario di parola e immagine), e di far stampare separatamente le giunte alle parti prima e seconda (macrosegmenti di testo omessi nella trascrizione dei capitoli 38 e 148), con le loro avvertenze al lettore, senza inserirle nel testo già 'composto'. Nella tavola, inoltre, al titolo segue immediatamente il numero del foglio (detto normalmente 'carta'); secondo l'uso ormai invalso nella tipografia italiana del primo Cinquecento, soprat-

<sup>8</sup> Per la descrizione dei fascicoli rinvio alla tavola pubblicata in *Libro A*, pp. 233-5.

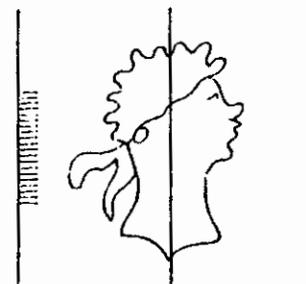
<sup>9</sup> *Libro A*, p. 107.

tutto a partire dalle edizioni di Aldo Manuzio, il rinvio numerico per foglio s'intende per tutti i testi presenti in successione, prima nel recto, poi nel verso. La presenza di questa tavola è in ogni caso un fatto straordinario, se pensiamo allo sforzo titanico compiuto dal compilatore nel passare dall'apparente e magmatico disordine dei manoscritti di Leonardo alle pagine chiare e distinte dell'Urbinate. Si tenga presente il fatto che tavole e indici comparvero nella tradizione a stampa soprattutto per facilitare l'uso dei testi in ambito didattico; e il *Libro di Pittura* venne dunque pensato dal suo compilatore come uno strumento d'insegnamento anche teorico di un'arte che si innalzava dalla precettistica di bottega al rango di disciplina conoscitiva ed etica: un indirizzo che all'esecutore dell'Urbinate venne sicuramente dato dallo stesso autore.

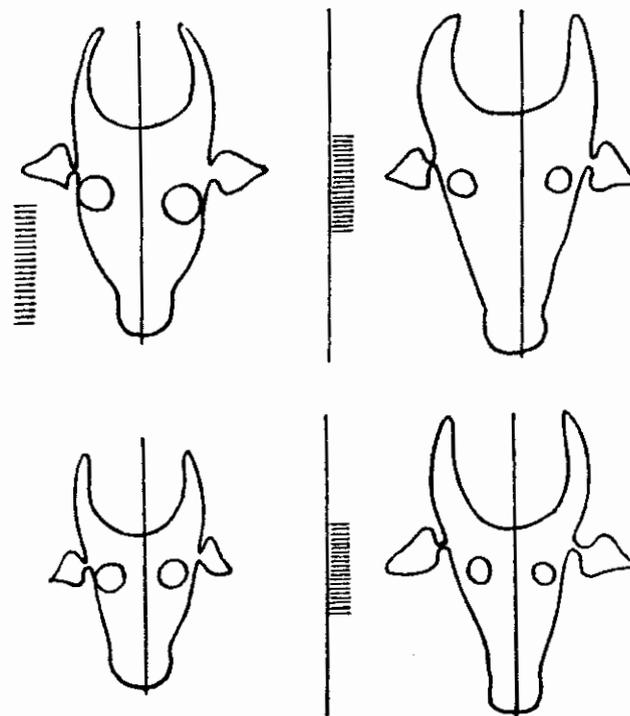
La filigrana, non facilmente riconoscibile a causa delle condizioni della carta, si riconduce a due tipi principali. Il primo, una testa d'uomo di profilo con capelli ricci, tra due lettere di cui la prima è sicuramente una A maiuscola, la seconda forse una zeta, potrebbe collegarsi a Briquet 15645 (attestato a Pisa verso il 1529);<sup>10</sup> si rinviene ai ff. 71/78 (fasc. 10°); 80/85, 82/83 (fasc. 11°); 143/150, 146/147 (fasc. 19°); 151/158, 153/156 (fasc. 20°); 161/165 (fasc. 21°); 240/242c, 241/242b (fasc. 31°); 243/250, 246/247 (fasc. 32°); 251/258, 254/255 (fasc. 33°); 260/265, 262/263 (fasc. 34°); 270/271, 267/274 (fasc. 35°); 276/281, 277/280 (fasc. 36°); 285/288, 283/290 (fasc. 37°); 291/298, 294/295 (fasc. 38°); 299/306, 301/304 (fasc. 39°); 308/313, 309/312 (fasc. 40°); 316/321, 317/320 (fasc. 41°); 323/329a, 325/328 (fasc. 42°); 330/331 (fasc. 43°). La seconda filigrana, una testa stilizzata di toro, è molto più comune, ed è identificabile con i tipi Briquet 14469-14472 (attestati tra Veneto e Lombardia negli anni 1530-1560: Treviso 1528, Bergamo 1539, Val Camonica 1556, Milano 1560);<sup>11</sup> compare ai ff. 135/142, 138/139 (fasc. 18°); 192/197, 193/196 (fasc. 25°); 199/206, 201/204 (fasc. 26°); 208/213, 209/212 (fasc. 27°); 216/221, 218/219 (fasc. 28°); 223/230, 227/228 (fasc. 29°); 232/237, 234/235 (fasc. 30°). Il riconoscimento delle filigrane e della loro ubicazione dimostra che la composizione materiale delle carte del Codice

<sup>10</sup> *Libro A*, p. 106, nota 32 (ma ritenuta 'a rose or a vase of flowers').

<sup>11</sup> *Libro A*, p. 106.



Briquet 15645



Briquet 14469-14472

Urbinate è avvenuta in modo unitario: il compilatore ha avuto a disposizione delle risme di carta dello stesso tipo (prodotto tra 1530 e 1550, e di area sicuramente settentrionale e lombarda quello con la filigrana 'testa di bue'),<sup>12</sup> e probabilmente la sua opera di trascrizione è avvenuta in un arco di tempo abbastanza ristretto, senza interruzioni o cambiamenti di programma, che sarebbero invece rivelati da filigrane tipologicamente e cronologicamente diverse. Risalta nuovamente la straordinaria regolarità dei quaternioni, ottenuti con il doppio piegamento di due grandi carte 'in folio'; l'ordine del piegamento determina di volta in volta la posizione della filigrana all'esterno o all'interno del fascicolo. Mette conto rilevare che proprio la seconda filigrana sembra essere quella utilizzata all'inizio dal compilatore, dal momento che compare in fascicoli centrali nella trattazione della Parte Terza e della Parte Quinta: per l'esattezza, il fascicolo 18° (Parte Terza), e i fascicoli 25°-30° (Parte Quinta). La prima filigrana viene introdotta invece per i fascicoli aggiunti nella Parte Seconda (il 10° e l'11°, quest'ultimo in gran parte vuoto), Terza (i fasc. 19°-21°), e Quinta (il 31°), e diventa quindi, dopo l'esaurimento della scorta di carta con la filigrana precedente, onnipresente nel resto del codice. Si tratta di un indizio importante sulle modalità di compilazione del testo: gli ultimi capitoli delle prime cinque parti, contenuti nei fascicoli con filigrana 'testa', sarebbero stati aggiunti in un *survey* finale, che avrebbe ripercorso i manoscritti autografi di Leonardo alla caccia di testi riguardanti la pittura (e più segnatamente i temi delle prime cinque parti) sfuggiti alla prima fase di trascrizione. Inoltre, le otto parti in cui il *Libro di Pittura* risulta diviso corrispondono materialmente a otto sezioni del codice, che restarono sempre separate durante la trascrizione: una sorta di cartelle aperte, di *files* che avrebbero dovuto via via riempirsi, senza limiti prestabiliti.

Il copista, dopo aver predisposto i quattro bifolii costitutivi del quaternione, ha lavorato su di essi, nella difficile opera di trascrizione, senza legarli assieme, ma tenendoli ancora sciolti, semplice-

<sup>12</sup> Si rammenti che per il Codice Huygens Panofsky aveva individuato una filigrana lombarda degli anni 1560-1580: Erwin Panofsky, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory*, London, 1940; sul codice, cfr. Introduzione, pp. 35-46.

mente l'uno nell'altro, secondo un'abitudine di lavoro che è possibile riscontrare negli stessi *carneys* autografi di Leonardo (e soprattutto nel Codice Arundel). Perché allora i fogli non si mescolassero, e l'ordine dei testi non si alterasse, è stata apposta in calce al verso di ogni foglio, nel margine destro sotto l'ultima riga di scrittura, la parola di richiamo, che corrisponde alla prima parola del foglio successivo. Addirittura, di fronte a un fascicolo iniziante con un foglio bianco (il fasc. 11°), il copista ha fornito il foglio precedente, il f. 78 v, di una parola di rinvio costituita dal suo cognome (come capita ai nostri giorni, dominati dall'informatica, quando non sappiamo come chiamare un *file*): 'MELTIVS', ripresa al f. 79 r;<sup>13</sup> al f. 86 v la situazione si ripete, di fronte al fascicolo 12° (oggi mancante, e probabilmente vuoto), con la parola d'ordine 'MEL', che avremmo ritrovato sul foglio iniziale del fascicolo 12°; non ci vuole molta fantasia a postulare per il fascicolo 13° (oggi mancante) l'altra metà della stessa parola d'ordine, 'TIVS'.

Il metodo di rinvio dell'Urbinate è sovrabbondante, e non viene utilizzato quasi mai da altri copisti ed editori dell'epoca, né in ambito codicologico, né in ambito tipografico. La parola e il segno di rinvio, passati dalla tradizione manoscritta a quella a stampa, nel Quattrocento, servivano soprattutto come ausilio al legatore, che in una stamperia (ad esempio) doveva tagliare la grande 'forma', e riunire i quaternioni senza confonderli; la si ritrova, quindi, solo a fine di fascicolo.<sup>14</sup> Nel caso dell'Urbinate, la parola di rinvio per ogni foglio non avrebbe senso, se non si ipotizza che il copista stesse preparando un esemplare di stampa a fogli sciolti, che dovesse essere riprodotto con assoluta fedeltà in tipografia, sia nella numerazione delle righe nel foglio (sempre regolare e costante, di 28 righe), sia nel numero dei caratteri presenti su ogni riga.<sup>15</sup> Tale preoc-

<sup>13</sup> Elemento già notato dal Marini, che in una lettera al Bossi (26 marzo 1809) chiedeva se poteva identificarsi con Francesco Melzi: Galbiati, *op. cit.*, p. 21; *Libro A*, pp. 96, 102-3.

<sup>14</sup> Sul lavoro tipografico: Jean Veyrin-Forrer, *Fabriquer un livre au XVI<sup>e</sup> siècle*, in *Histoire de l'édition française. I. Le livre conquérant*, Paris, 1984, pp. 279-301; Conor Fahy, *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, 1988; Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto*, Bologna, 1991, pp. 37-40.

<sup>15</sup> Sugli esemplari di stampa: Ghino Ghinassi, *L'ultimo revisore del «Cortegiano»*, in «Studi di Filologia Italiana», XXI, 1963, pp. 217-64; Paolo Trovato, *Per un censimento dei*

cupazione è spiegabile solo con la presenza di un imponente apparato di illustrazioni nel testo (compresi i grafici), copiate dagli originali di Leonardo e destinate ad essere riprodotte nella stampa, tavola per tavola, insieme con il testo che le incorniciava. I fogli sciolti servivano insomma, più che per il compositore, per l'incisore o xilografo che avrebbe dovuto trarre le matrici delle illustrazioni, da inserire poi nella 'forma' tipografica.

Altra attenzione costante del copista dell'Urbinate, e dimostrazione della finalità a cui tende la sua opera, è la composizione delle intestazioni o ricorrenti, nella parte superiore del foglio, separate dalla prima riga del testo con una riga bianca: su tutte le facciate pari è l'intestazione fissa PARTE, tra due punti; su tutte le facciate dispari è l'intestazione variabile, PRIMA, SECVNDA, e così via. Le intestazioni naturalmente compaiono anche sui fogli bianchi, e nei fascicoli vuoti, fino al f. 290 r, con qualche variante: ad esempio, il primo foglio di ogni parte reca il titolo completo, f. 1 r 'PARTE · PRIMA ·', f. 31 r 'PARTE · SECVNDA ·', e così via, ma sulla facciata che lo precede compare un isolato '· PARTE ·'. Nei fascicoli finali, recanti la 'tavola', da f. 301 r a f. 308 r, l'intestazione è '· TAVOLA · || · PARTE ·' e '· TAVOLA · || · SECVNDA ·', per i capitoli delle parti prima e seconda, poi diventa da f. 309 r a f. 315 r 'PARTE || TERZA', da f. 317 r a f. 324 r 'PARTE || QVINTA'.

Il campo scrittorio non è delimitato da sistemi di rigatura, ma la scrittura si distende con notevole regolarità, rispettando la misura di spazio dell'interlinea, e i margini destro e sinistro del campo. La scrittura del testo d'impianto è una corsiva umanistica, databile al secondo quarto del XVI secolo, con maggior propensione agli anni '40, e con un alto grado di elaborazione calligrafica: tutte le lettere sono staccate, come se fossero distinti caratteri tipografici, e in generale l'impressione è quella di trovarsi di fronte ad un manoscritto-esemplare di stampa,<sup>16</sup> in cui lo scriba ha calcolato e previsto,

*manoscritti di stampa di tipografia in volgare (1470-1600)*, in Marco Santagata e Amedeo Quondam, *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, Modena, 1989, pp. 43-81; Trovato, *Con ogni diligenza corretto*, cit., pp. 83-86.

<sup>16</sup> 'Il codice nella disposizione e nell'impaginazione del testo, nell'accuratezza della scrittura, si presenta come un vero e proprio libro, pronto per la stampa, si sarebbe tratti a dire, ripensando alle parole del Vasari': Anna Maria Brizio, *Il Trattato della Pittura di*

pagina per pagina, numero di riga e di caratteri, affinché la relazione tra testo e disegno (incorniciato nelle finestre del testo) non andasse perduta nel passaggio alla stampa. Si contano esattamente 28 righe per pagina, e gli spazi dell'interlinea non mutano, nemmeno in presenza di righe bianche o di grandi disegni. La riga presenta un numero di caratteri oscillante intorno ai cinquanta. Considerando le dimensioni del foglio, il numero delle righe per pagina, il numero dei caratteri per riga, e soprattutto la scrittura utilizzata dal copista (comune e diffusa tra gli scribi professionisti del primo Cinquecento, da Bartolomeo Sanvito a Ludovico degli Arrighi), è possibile anche intravedere il modello tipografico previsto dal compilatore dell'Urbinate: un volume in ottavo, di circa 230 fogli (460 pagine), in carattere corsivo, con numerazione dei fogli e tavola dei capitoli, sul tipo delle edizioni introdotte da Aldo Manuzio, perfezionate dai suoi successori (in particolare, negli anni '30-'40, da Paolo Manuzio), e largamente imitate nella stampa della prima metà del Cinquecento.<sup>17</sup> Se però il corsivo fosse stato di corpo più piccolo, come quello normalmente usato in tali edizioni, il formato sarebbe stato ridotto in proporzione a quello dei libri tascabili in sedicesimo.

L'autore di questa scrittura così curata ed elegante ha anche tracciato il proprio nome, in lettere maiuscole, come parola d'ordine, in calce al f. 78 v e in alto al f. 79 r: 'MELTIVS'. Si tratta sicuramente di Giovanni Francesco Melzi, l'allievo di Leonardo che seguì il maestro in Francia, e che ne ereditò tutti i manoscritti e i disegni, custodendoli fino alla morte avvenuta nel 1570.<sup>18</sup> Il confronto grafico

*Leonardo*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Lionello Venturi*, Roma, 1956, p. 309. La qualità della carta, sottile e alquanto trasparente, rende probabile l'uso di una falsariga a gabbia mobile per assicurare la massima regolarità di impostazione grafica della pagina.

<sup>17</sup> Cfr. Introduzione, pp. 75-77, nota 97, per l'importante rinvio ad un appunto di Leonardo, databile al 1515, con il calcolo dei caratteri necessari per un libro di 160 fogli, cioè 320 pagine, e di 21 righe per pagina (CA. f. 259 r).

<sup>18</sup> Bibliografia sul Melzi, allievo di Leonardo dal 1508: Luca Beltrami, *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci in ordine cronologico*, Milano, 1919, nn. 208, 217, 241, 244, 245, 247, 251; Gerolamo Calvi, *I manoscritti di Leonardo da Vinci dal punto di vista cronologico, storico e biografico*, Bologna, 1925, pp. 254-62; *Libro A*, pp. 10, 97-103, 260-4. Pedretti dimostra l'identità della scrittura del Melzi con la scrittura di V. Dubbi non motivati sull'autografia compaiono in Heydenreich, *op. cit.*, pp. xi-xii; Farago, *op. cit.*, p. 161.

è probante sui campioni conosciuti della grafia del Melzi, lontani tra loro molti anni, ma indubbiamente simili, nel carattere calligrafico della scrittura: la nota giovanile sul disegno di testa di vecchio all'Ambrosiana, '1510, adì 14 Agosto, prima cauata de releuo. Francescho de Melzo de anni 17';<sup>19</sup> e la nota di possesso (ripetuta tre volte, in caratteri più piccoli) sul manoscritto Trivulziano M 39, miscellanea di poesia spagnola, 'Joannes Franciscus Meltius hic scripsit die xiiij mensis Junij 1546', con un tipo di grafia che si avvicina molto a quella del Codice Urbinato, e che può aiutare a circoscrivere i tempi di composizione.<sup>20</sup> La stessa scrittura compare frequentemente nei manoscritti di Leonardo, e testimonia della stretta collaborazione tra maestro ed allievo: trascrizione di note vinciane, appunti presi sotto dettatura, note di lettura da libri in latino, annotazioni su disegni.<sup>21</sup> Il Melzi, di famiglia nobile, doveva aver avuto una buona educazione umanistica prima dell'incontro con Leonardo, nel vivace ambiente intellettuale della Milano dei

<sup>19</sup> Milano, Biblioteca Ambrosiana, F 274 inf., n. 8 (Beltrami, *op. cit.*, n.° 205); accostato dal Calvi alla scrittura del Melzi (*op. cit.*, pp. 258-60, fig. 57); *Libro A*, pp. 97-98, 100, fig. 13; cfr. Introduzione, p. 22, nota 15. V. anche *Leonardo all'Ambrosiana. Il Codice Atlantico. I disegni di Leonardo e della sua cerchia*, a cura di Augusto Marinoni e Luisa Cogliati Arano, Milano, 1982, p. 136, n. 42.

<sup>20</sup> Sul Codice Trivulziano: *Libro A*, pp. 260-4, fig. 1; e Introduzione, p. 22, nota 16.

<sup>21</sup> Un gruppo consistente di esempi della scrittura del Melzi furono individuati dal Calvi (*op. cit.*, pp. 254-62: in particolare CA, f. 336 v-b; Arundel, ff. 270 e 263; Windsor, RL 12673); per altre identificazioni, Enrico Carusi, in *Il Codice Arundel 263 nel Museo Britannico*, a cura di Pietro Fedele ed Enrico Carusi, Roma, 1930, IV, pp. 466-7 (Arundel, ff. 44 r, 59 v, 235 v, per la nota 'N.d.P.'; f. 93 v, per la nota 'N.<sup>b</sup> di Pit.<sup>m</sup>'; f. 188 r); Carlo Pedretti, *A Chronology of Leonardo da Vinci's Architectural Studies after 1500*, Genève, 1962, fig. 82 (Arundel, ff. 270 e 263), fig. 60 (CA, f. 315 r-b); *Libro A*, p. 97, nota 13, fig. 11 (CA, f. 79 r-c), pp. 99-101, fig. 12 (Windsor, RL 12416, due note datate 1511: cfr. l'Introduzione, p. 21, nota 14), p. 101, fig. 15c (CA, f. 88 v-a 'Schizzi d'ogni sorte'), p. 104, fig. 11 (CA, f. 79 r-c); Pedretti, *Comm.* II, p. 390 (CA, f. 290 v-a, inizio di una lettera con citazione dal *Timeo* di Platone, XI, 39-40: cfr. Introduzione, p. 24, nota 18). Un esempio interessante di una nota melziana da un'edizione contemporanea in latino, scritta ad Amboise verso il 1517, è 'Egidius Romanus de informatione corporis humani in utero matris', con riferimento ad un'edizione parigina del 1515 (Leonardo da Vinci, *Scritti*, a cura di Carlo Vecce, Milano, 1991, p. 266). Leonardo impiegò Melzi anche come calligrafo in scritte di rilievi geografici: v. in particolare Windsor, RL 12684, mappa del golfo di Gaeta (*Libro A*, p. 108, fig. 20); e il cosiddetto mappamondo (*Libro A*, p. 108; Enrico Carusi, *Quel che c'è di Leonardo nel mappamondo a lui attribuito*, in *I disegni geografici di Leonardo da Vinci*, Roma, 1941, pp. 27-34).

primi anni del Cinquecento, in cui l'illuminato governo francese permise la continuità degli studi e delle scuole;<sup>22</sup> vi insegnava ancora il greco il grande Demetrio Calcondila,<sup>23</sup> e svolgevano la loro attività, didattica ed editoriale, Aulo Giano Parrasio e Jacopo Antiquario (corrispondenti di Aldo Manuzio, che venne a Milano nel 1506, e dimorò presso l'Antiquario), Tristano Calco e Alessandro Minuziano.<sup>24</sup> Leonardo vide dunque nell'allievo la persona che avrebbe messo 'ordine' nelle proprie scritture, seguendo i suoi insegnamenti ed imparando a decifrare con sicurezza la scrittura inversa, e che lo avrebbe assistito nella lettura di testi latini; occasionalmente se ne servì anche per la stesura calligrafica di lettere, per le quali Leonardo ebbe sempre bisogno di 'secretari', ad iniziare dalla celebre lettera a Ludovico il Moro.<sup>25</sup> Non è improbabile che la decisione di affidare al Melzi la custodia dei manoscritti fosse maturata in Leonardo anche con la finalità di assicurarne in qualche modo la divulgazione, se non d'ogni cosa, almeno delle ricerche

<sup>22</sup> Pedretti difende l'alto livello culturale del Melzi, contro l'opinione che fosse 'senza lettere', nel *Libro A*, p. 261, nota 2.

<sup>23</sup> Si noti l'uso di caratteri greci, come sigle di riferimento ai manoscritti, nel Codice Urbinato, f. 331 r: è possibile riconoscere 'phi', 'delta', 'ipsilon', 'pi'. Dopo il 'libro segnato A' compare un 'libro segnato' con il segno caratteristico del 'seméiosai', legatura greca consistente in un 'sigma' all'interno del quale è contenuta un 'eta': si trattava di un comune segno di nota usato dagli umanisti nei margini di manoscritti o incunaboli. Il 'seméiosai' venne equivocato dal Ludwig come se fosse una *a* all'interno di un'asola.

<sup>24</sup> Sul Parrasio, Francesco Lo Parco, *Aulo Giano Parrasio*, Vasto, 1899; Caterina Tristano, *La biblioteca di un umanista calabrese: Aulo Giano Parrasio*, Roma, 1988. Sull'Antiquario, Emilio Bigi, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 3, Roma, 1961, pp. 470-3; sul Calco, Franca Petrucci, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 16, Roma, 1973, pp. 537-41, e Annalisa Belloni, *L'«Historia Patria» di Tristano Calco fra gli Sforza e i Francesi: fonti e strati redazionali*, in *Italia Medioevale e Umanistica*, XXIII, 1980, pp. 179-232; sul Minuziano, Carlo Dionisotti, *Notizie di Alessandro Minuziano*, in *Miscellanea Giovannini Mercati*, vol. IV, Città del Vaticano, 1946, pp. 327-72.

<sup>25</sup> Per minute di lettere scritte dal Melzi: CA, ff. 372 r-v e 317 r, f. 299 r-a (*Libro A*, p. 108, nota 33; Calvi, *op. cit.*, p. 237; Vecce, a c. di, Leonardo, *Scritti*, *cit.*, pp. 247-8, lettere nn. 19-20). Scrittura del Melzi mi sembra anche il foglietto di Londra scoperto da Pedretti: un lacerto di lettera, ritagliato da Leonardo o da altri e incollato per puntellare un suo disegno, con un testo linguisticamente 'lombardo' che accenna a un non precisato episodio di sottrazione di manoscritti vinciani (Carlo Pedretti, *Un frammento inedito di lettera al rovescio di un disegno di Leonardo*, in *Raccolta Vinciana*, XVIII, 1960, pp. 166-7).

che più avevano raggiunto una forma compiuta, e soprattutto dell'insieme di scritti riguardanti la teoria e la pratica della pittura. Dopo la morte di Leonardo, avvenuta ad Amboise nel 1519, il Melzi rientrò in Italia con il suo prezioso carico di manoscritti, e si ritirò nella villa avita di Vaprio d'Adda: nel 1523 ne segnala la presenza un corrispondente di Alfonso d'Este, Alberto Bendidio, attestando il possesso di 'quelli libriccini de Leonardo de la notomia et de molte altre belle cose'.<sup>26</sup> Non abbiamo alcun elemento documentario sull'inizio del lavoro per il *Libro di Pittura*. Indizi preziosi dello spoglio dei manoscritti originali sono però presenti su quegli stessi manoscritti, ad iniziare dal loro 'riordino', dalla nuova numerazione dei fogli, dall'assegnazione di una sigla alfabetica ad ogni manoscritto, sulla scorta di una tecnica già utilizzata da Leonardo per facilitare il rinvio ai suoi quaderni.<sup>27</sup> In una seconda fase, tutti i brani legati al tema della pittura vennero segnati da un cerchiolino, che sarebbe stato barrato da una linea diagonale dopo la trascrizione nel Codice Urbinate.<sup>28</sup> In alcuni casi, il Melzi scrisse direttamente sull'originale il titolo che poi si ritrova nell'Urbinate.<sup>29</sup> Se il manoscritto non conteneva testi interessanti per il *Libro*, veniva corredato della nota 'N. d. P.' o 'N.<sup>b</sup> di P.<sup>m</sup>', cioè 'nulla di pittura'.<sup>30</sup> A lavoro ultimato, il Melzi unì all'Urbinate (ff. 330 v-331 r) una tavola dei diciotto manoscritti utilizzati, con le loro sigle identificative, affinché fosse possibile integrare i testi con un rinvio preciso alla fonte:<sup>31</sup> un'operazione compiuta parzialmente da una seconda

<sup>26</sup> Beltrami, *op. cit.*, n. 251; cfr. Introduzione, pp. 22-24, nota 17.

<sup>27</sup> Sulla siglatura dei manoscritti: *Libro A*, p. 101, fig. 16a-b, pp. 229-31; e bibliografia cit. qui alla nota 6.

<sup>28</sup> Sulla tecnica del cerchiolino, tracciato con lo stesso inchiostro di V, *Libro A*, pp. 262-3; cfr. Introduzione, p. 23, nota 23, dove se ne segnala un esempio di mano dello stesso Leonardo su un foglio di studi anatomici a Windsor, il 19014 r; tecnica usata anche dal compilatore del Codice Huygens (cfr. Introduzione, p. 36, nota 35).

<sup>29</sup> Ms. A, f. 28 v: 'Del ritrar li nudi' = V, f. 41 r, cap. 88; *Libro A*, p. 102; cfr. Introduzione, p. 27.

<sup>30</sup> Ms. B, f. 98 v 'N.<sup>b</sup> di pittura'; Arundel, f. 93 v 'N.<sup>b</sup> di Pit.<sup>m</sup>', ff. 44 r, 59 v, 235 v, VU cop., 'N.d.P.': *Libro A*, p. 102, fig. 15 a-b; cfr. Introduzione, p. 26, nota 23.

<sup>31</sup> Rinvio alla tavola dei manoscritti, pubblicata in appendice. Come si è detto prima (nota 22), le sigle utilizzate denotano la familiarità del Melzi con la cultura filologica e umanistica: compaiono caratteri dell'alfabeto greco, segni convenzionali e legature usate come segni di rinvio nella fascicolatura di edizioni a stampa, segni di uso filolo-

mano (qui definita V2, e sinora considerata 'terza mano' dagli editori dell'Urbinate), che ha segnalato sull'Urbinate tutti i brani provenienti dal *Libro A* e dal *Libro B* (l'attuale Ms. E dell'Institut de France), e che ha formulato saltuariamente alcune proposte di correzione ai titoli o all'ordine dei capitoli.<sup>32</sup>

Questo revisore si dimostra assai vicino al Melzi, per diverse ragioni: ha innanzitutto accesso ai manoscritti originali; in un caso ricorda direttamente, in margine, gli scritti vinciani sul diluvio;<sup>33</sup> le sue note riflettono da un punto di vista linguistico la stessa origine lombarda del Melzi.

Nell'Urbinate si stratifica un'altra mano (= V3), 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.<sup>34</sup> Si è finora creduto che la successione delle mani vedesse

gico, come l'asterisco (chiamato dal Melzi 'stella': f. 77 r) e il 'seméiosai'. L'asterisco e la stella, attestati nella filologia bizantina e nella filologia biblica medievale, sono usati da Aldo nelle sue edizioni per i passi corrotti (Trovato, *Con ogni diligenza*, cit., pp. 80, 82, 100n).

<sup>32</sup> Per gli interventi di V2 si rinvia all'apparato critico della presente edizione, ove sono pubblicati integralmente. Si tratta di un revisore linguisticamente affine al Melzi, sia perché non interviene mai in correzioni grafiche e fonetiche, sia perché dimostra nella propria scrittura gli stessi fenomeni settentrionali di V1: scempiamenti, raddoppiamenti, forme prive di anafonesi, *se* palatale resa con *s-ss*, uso dell'articolo plurale *li*, apocope (f. 4 r, *sta'*), mancanza di sincope (f. 2 r, *haveranno*). Viene giustamente definito da Pedretti 'a scholar called in as an advisor' (*Libro A*, pp. 10, 104-6), con punti di contatto con l'autore del Codice Huygens (Pedretti, *Comm. I*, pp. 48-75), ora identificato in Carlo Urbino (Sergio Marinelli, *The Author of the Codex Huygens*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLIV, 1981, pp. 214-20; e qui, Introduzione, pp. 35-36). Fu definito 'Manus 3' dal Ludwig, *op. cit.*, II, pp. 390-1. Secondo Ravaisson-Mollien sarebbe stato il Melzi; bisogna invece pensare ad un allievo o collaboratore del Melzi, e la scelta potrebbe essere circoscritta tra Girolamo Figino (Pedretti, *Comm. I*, pp. 70-75; e qui, Introduzione, pp. 35-37, note 32 e 37), il Lomazzo, Dionigi Maggiore (sul quale cfr. Gian Paolo Lomazzo, *Scritti sulle arti*, a cura di Roberto Paolo Ciardi, Firenze, 1973-1974, I, p. 259), Carlo Urbino (il misterioso compilatore del Codice Huygens).

<sup>33</sup> In margine al cap. 68: 'Qua mi ricordo della mirabile discriptione del Diluvio dello Autore' (f. 36 r), con evidente rinvio al foglio di Windsor, RL 12665 r-v. A torto la postilla è attribuita a una 'Manus?' da Ludwig, *op. cit.*, I, p. 126. Cfr. *Libro A*, p. 104, fig. 10a; e l'Introduzione alla presente edizione, pp. 19-20, nota 8.

<sup>34</sup> Ecco qualche esempio della strategia corretoria di V3, peraltro episodica e non sempre coerente (e cfr. Vecce, *Il Paragone*, cit., p. 447): correzione dell'interpunzione (f. 1 r,

prima quella del revisore ortografico (la cosiddetta 'Manus 2'), e poi quella del 'lettore' (la cosiddetta 'Manus 3').<sup>35</sup> È possibile invece assegnare la precedenza alla 'Manus 3' (qui definita V2), grazie all'unico caso, in tutto il manoscritto, in cui le due mani intervengono sulla stessa porzione di testo: al f. 3 r Melzi scrive il titolo 'Delle scientie immitabili', con tipico raddoppiamento da ipercorrettismo, ripetuto anche all'inizio del capitolo, 'Le scientie che sonno imittabili'; in margine V2 propone di integrare il titolo con 'et come la Pittura è immitabile, però è sientia', denunciando una comune patina linguistica con V1; il revisore ortografico (la 'Manus 2' del Ludwig, qui definita V3) interviene sul titolo e sul testo, espungendo le doppie: 'imittabili / imitabili'.<sup>36</sup>

Le correzioni grafiche e fonetiche di V3 portano peraltro in direzione opposta alla lingua dei manoscritti di Leonardo, e rivelano un'operazione lontana dalla stessa compilazione del Melzi: un indizio probabile del passaggio del manoscritto, dopo la metà del se-

virgole, e saltuaria introduzione dei due punti e del punto e virgola, assenti nell'Urbinate; uso di parentesi); normalizzazioni di scempiamenti e raddoppiamenti all'uso toscano; eliminazione della *i* dopo *c* e *g* palatali (f. 1 v, *aggiogne* > *aggiogge*); eliminazione dell'*h* etimologica (f. 1 r *anchor* > *ancor*, 4 r *mechanica* > *meccanica*; ma introduzione dell'*h* a f. 9 v, *erbe* > *herbe*; 12 r, *abbitationi* > *habitationi*); apocope (f. 1 r, *essere* > *essen*); introduzione dell'anafonesi nelle forme prive di tale fenomeno (f. 1 r: *ponto* > *punto* ecc.); interventi morfologici (f. 1 r: *pò* > *può*; 3 r e 12 r, sostituzione dell'articolo plurale *li* con *i-gli*; 5 r e sgg., sostituz. del pronome *lui* usato come soggetto con *egli-ei*; preposizioni articolate, f. 6 r, *in l'* > *nell'*); interventi sintattici (f. 4 r, concordanza al plurale: *ha* > *hanno*; 5 r, *è* > *sono*; 5 v, *si move* > *si moveno*; 7 v, *s'inchiude* > *s'inchiudono*); correzioni lessicali (f. 1 r: *sattisfatti* > *sodisfatti*, *missun'* > *niun'*; 2 r, *insculpire* > *isculpire*, *astende* > *estende*); intuizione di corrottele del testo (f. 1 r: *missuna* > *sopra una*; 7 v, *nescita* > *necessità*; 9 r *la* > *hanno*). Questo correttore fu a torto creduto il Melzi da Ludwig, *op. cit.*, II, pp. 389-90 (che lo definì 'Manus 2'), e Heydenreich, *op. cit.*, p. xii, nota 4. Secondo Pedretti, invece, è 'probably a proofreader (Bembo?) to whom the manuscript was entrusted before the planned publication' (*Libro A*, pp. 103-4); seguirei il suo suggerimento in direzione non del Bembo, ma dei più attivi 'correttori' operanti dopo il 1550, e ai quali può essersi rivolto il Melzi: a Firenze Lodovico Domenichi, con Torrentino dal 1550; a Venezia Lodovico Dolce, con Giolito dal 1546 al 1560; Girolamo Ruscelli, con Valgrisi dal 1552 al 1557; Francesco Sansovino, dal 1560 al 1575; Dionigi Atanagi, a Venezia nel 1560 e a Firenze nel 1562 (cfr. Trovato, *Con ogni diligenza*, *cit.*, pp. 51-60, 67-71 sul Dolce, 241-97 sul Ruscelli).

<sup>35</sup> Definizioni del Ludwig, seguite dagli altri editori.

<sup>36</sup> Sui fraintendimenti che queste banali correzioni hanno generato nella tradizione a stampa, cfr. Carlo Vecce, *Dieci postille al testo del Paragone*, in «ALV Journal», VI, 1993, pp. 117-25 (= 113-14).

colo, in tipografia, o tra chi poteva avere interesse a pubblicarlo.<sup>37</sup> Sulla base del confronto con la parte ancora testimoniata dagli autografi superstiti, è possibile dimostrare che il Melzi ha avuto un atteggiamento di grande fedeltà nei confronti del modello, superando difficoltà di ogni genere: innanzitutto l'interpretazione della scrittura inversa di Leonardo, operazione che avvenne in genere senza errori rilevanti di lettura, denotando nel trascrittore una persona che deve aver avuto grande familiarità con le abitudini grafiche del maestro. Questo delicato passaggio conobbe comunque tutte le incertezze e le difficoltà che hanno incontrato i moderni filologi vinciani nell'interpretazione e nell'edizione dei manoscritti di Leonardo: il Melzi dovette infatti procedere, *ex novo*, alla divisione delle parole, e all'introduzione di un modesto sistema di apostrofi e segni di interpunzione.<sup>38</sup>

Altra questione affrontata dal trascrittore del Codice Urbinate fu quella, fondativa dell'intero lavoro, di operare una scelta sistematica all'interno dei manoscritti vinciani e di ordinare il materiale raccolto nella forma del 'libro', con suddivisioni tematiche che corrispondessero ad un qualche disegno originario del maestro, giacché non è pensabile la compresenza di una così grande fedeltà grafica, testimonianza di venerazione quasi religiosa per il dettato leonardesco, con l'idea che poi l'intero ordinamento fosse il frutto di un'operazione arbitraria. Fu così ideata la suddivisione in otto parti, corrispondenti ad altrettante sezioni della teoria e prassi pittori-

<sup>37</sup> L'opera di revisione ortografica si interruppe però al f. 34 r; forse allora si rinunciò a stampare il Codice Urbinate, e si preferì trarne una redazione abbreviata. Il manoscritto dunque non giunse alla fase finale della preparazione alla stampa: ne è prova l'assenza delle segnature manoscritte del tipo 'A p.', 'A2', ecc., che, in caso contrario, sarebbero state apposte in calce (Trovato, *Per un censimento*, *cit.*; *Id.*, *Con ogni diligenza*, *cit.*, pp. 83-86).

<sup>38</sup> Il sistema moderno di accenti, apostrofi, interpunzione, in parte di origine grecizzante, iniziò ad essere introdotto da Aldo, ma non fu molto diffuso nei testi volgari fino agli anni '20. Cfr. Paolo Trovato, *Serie di caratteri, formato e sistemi di interpunzione nella stampa dei testi in volgare*, in *Storia e teoria dell'interpunzione*, Roma, 1992, pp. 89-110; *Id.*, *Con ogni diligenza*, *cit.*, pp. 143-4, 163; Nicoletta Maraschio, *Grafia e ortografia: evoluzione e codificazione*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di Luca Serianni e Pietro Trifone, Torino, 1993, pp. 144-5, 178-9; Arrigo Castellani, *La formazione del sistema paragrafematico moderno dal «De Aetna» del Bembo alla metà del sec. XVI*, in «Studi Linguistici Italiani», 1993, c.d.s.

ca, e destinate ad apparire squilibrate dal punto di vista delle dimensioni solo a lavoro finito.<sup>39</sup>

Il Melzi passò al setaccio tutti i manoscritti di Leonardo, individuando i testi relativi alla pittura con un cerchiolino, sbarrato in seguito. È probabile che abbia poi lavorato con degli schedari di servizio, come facevano abitualmente gli umanisti nella compilazione di indici e repertori di proprie opere, o anche semplicemente per ordinare i propri confusi zibaldoni. Solo in questo modo si può spiegare la precisione della trascrizione, evidentemente prima copia accurata degli autografi, con l'aspetto per così dire definitivo del codice, i cui testi si presentano 'incatenati', con una quasi perfetta previsione dei fascicoli nei quali raccogliere i testi; quei due o tre testi che sfuggirono alla prima trascrizione furono copiati, con relativa nota del copista e giustificazione dell'errore commesso, in fondo alla parte a cui tematicamente afferivano.

Il problema del Melzi non era infatti solo quello di essere buon filologo dei testi del maestro, ma di riprodurli anche in quell'indissolubile nodo di scrittura ed immagine che era parte integrante del modo di pensare, e di comunicare, di Leonardo. Bisognava quindi inserire i disegni nel testo, ricopiandoli direttamente dall'originale, risistemando nei grafici tecnici e geometrici le lettere di riferimento, e curando soprattutto l'incorniciatura del disegno con la porzione di testo corrispondente. Come abbiamo visto, Melzi si rivela copista molto attento nel computo del numero delle lettere nei righe, e nelle dimensioni delle mezze righe dove si registra l'inserzione di un disegno. In pochi casi, lo spazio destinato al grafico è

<sup>39</sup> Il progetto delle otto parti fu ritenuto non vinciano da Heydenreich, *op. cit.*, pp. xviii-xliii; Farago, *op. cit.*, pp. 163-6. Una generale svalutazione dell'Urbinate è attuata da parte di André Chastel, in *Léonard de Vinci, Traité de la peinture*, Paris, 1987, in cui si legge 'compilation incomplète et finalement médiocre de confection', 'état provisoire du texte', 'ensembles [...] arbitraires et maladroits' (pp. 24 e 25); Chastel afferma che 'le Codex Urbinas n'a donc pas des mérites tels que l'on doit respecter son choix et son ordonnance, ni même toujours ses lecteurs' (p. 26), pur riconoscendo che 'l'exactitude de la transcription est suffisante pour assurer de l'authenticité générale des morceaux réunis dans le Codex Urbinas, compte tenu de passages sollicités ou mal compris' (p. 27). Sulla stessa linea sono anche Martin Kemp e Margaret Walker, in *Leonardo on painting*, New Haven e London, 1989, p. 2: 'ordering and editing of Leonardo's notes is very rough and incomplete'. Sulla probabile autenticità del progetto, si veda invece l'Introduzione alla presente edizione, pp. 26-27.

rimasto vuoto, mentre in altri casi alcuni piccoli disegni presenti negli autografi vinciani non sono stati presi in considerazione, per la loro scarsa utilità nel 'servizio' interpretativo del testo.

I disegni del Melzi, eseguiti prima a carboncino, e poi ripassati a penna, risultano molto netti e contrastati nel chiaroscuro, e non a caso, come se si rivolgersero direttamente all'incisore, che li avrebbe dovuti riprodurre nelle dimensioni già previste nel manoscritto (forse dallo stesso Leonardo).<sup>40</sup> In una generale rilettura del codice il Melzi ha poi apposto all'inizio di molti capitoli, prima, accanto o dopo il titolo, una sigla alfabetica tra due punti epigrafici, che di solito corrisponde all'ordine dei capitoli nella pagina, segnalando eventualmente l'inversione o lo spostamento dell'ordine dei capitoli, in modo che il tipografo esecutore di tali indicazioni potesse spostare integralmente le porzioni di testo lasciando intatto il computo delle lettere nelle righe, il computo delle righe, e la collocazione dei disegni.<sup>41</sup> Spesso quelle sigle alfabetiche sono state tracciate dal Melzi sopra alcuni enigmatici segni di rinvio, che talvolta appaiono da soli in margine al testo dei capitoli: sbarrette verticali, orizzontali o diagonali, tra due o tre punti, gruppi di due, tre, quat-

<sup>40</sup> Sui disegni dell'Urbinate, si veda la testimonianza dell'incisore Giovan Francesco De Rossi, che preparò le illustrazioni dell'edizione 1817 (cfr. Introduzione, pp. 59-60, e nota 76; secondo la Farago, *op. cit.*, p. 162, sarebbero di Carlo Urbino: ma cfr. Vecce, *Il Paragone*, *cit.*, pp. 441-2, e qui l'Introduzione, pp. 75-77, nota 97). Pedretti attua il confronto con altri disegni del Melzi (*Libro A*, p. 107-8): CA, f. 335 v-e (fig. 17b), Windsor, RL 12670 v, RL 12641 r (fig. 21), Windsor, RL 12654 e 12663 v (Kenneth Clark e Carlo Pedretti, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London, 1968-1969); Windsor, RL 12443 r, CA, f. 299 r-a, Windsor, RL 12485 (Pedretti, *Studi Vinciani*, Genève, 1957, fig. 14-15, 19; *Libro A*, pp. 142-4). Melzi era ritenuto 'grandissimo miniatore' secondo Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'Arte de la Pittura*, Milano, 1584, p. 106 (in Lomazzo, *Scritti*, *cit.*, II, p. 96); suo anche uno studio di piede su un foglio con appunti di Leonardo su nuvole e nebbie nel Codice Resta, f. 35 bis (Pedretti, *Studi Vinciani*, *cit.*, p. 239; *Leonardo all'Ambrosiana*, *cit.*, p. 155, n. 63; Pedretti, in «ALV Journal», I, 1988, p. 121). Copie melziane dei disegni di Leonardo furono eseguite ancora vivente il maestro (Kenneth Clark, *Francesco Melzi as Preserver of Leonardo da Vinci's Drawings*, in *Studies in Renaissance & Baroque Art presented to Anthony Blunt on his 60th birthday*, London-New York, 1967, pp. 24-25).

<sup>41</sup> Le sigle alfabetiche di VI sono integralmente riprodotte, in corsivo, nel testo della presente edizione. Che vadano interpretate come delle sigle-guida per mantenere o variare l'ordine dei testi nella pagina, viene indicato da V2 a f. 17 r, mediante l'uso dello stesso sistema: 'Questo da a a b vole essere posto tra li doi capitoli c e de che seguitano'.

tro punti; un sistema che sinora non ha avuto un'adeguata spiegazione, ma che dovrebbe essere connesso in qualche modo a problemi di ordinamento.<sup>42</sup>

Segni di rinvio più chiari sono invece stati usati dal Melzi per segnalare la continuazione di un testo trascritto separatamente nell'Urbinate: ff. 23 v e 28 r, 'W'; ff. 28 v, 127 v, 150 v, un asterisco (chiamato 'stella' a f. 77 r); f. 103 r, un 'delta' fra tre punti, e un piccolo segno romboidale. Ai ff. 53 v, 85 r, 108 r, 240 r, 241 r, compare la sigla 'L.T.', che dovrebbe essere intesa come 'lasciato tronco': indicazione preziosa per le condizioni del testo originale. Ai ff. 103 r-105 v, in margine ad ogni capitolo, viene tracciato un cerchiolino, accanto al quale si aggiunge un piccolo punto.

Il sistema del Melzi fu in un certo senso seguito dal suo collaboratore, che utilizzò simili segni di rinvio: f. 7 r, una barretta orizzontale tra due punti; ff. 7 r, 32 v, 33 v, un piccolo 'delta' fra tre punti; ff. 39 v-40 r, 125 v, 179 r, un piccolo 'phi' (che potrebbe essere interpretato anche come un cerchiolino sbarrato in senso verticale); ff. 185 v-186 r, una croce tra due punti.

Il Melzi ha trascritto tutti i brani da contesti codicologici diversi, ma ha quasi sempre rispettato le dimensioni originali dei testi, per cui la divisione dei capitoli nel Codice Urbinate corrisponde, con alto grado di probabilità, alle sezioni di testi 'ritagliati' dal compilatore, adottando quasi sempre gli stessi 'a capo' di paragrafo presenti negli originali. Di grande interesse anche filologico sono le 'note al lettore' che il Melzi ha inserito nel testo, e che documentano la sua volontà non di correggere a tutti i costi i luoghi che potevano sembrare mutili, ma piuttosto di segnalare lo stato frammentario del testo, con attitudine conservativa; in alcuni casi le 'note' correggono errori di trascrizione del copista, in altri rinviano a disegni di Leonardo, che forse sarebbero stati riprodotti in grandi tavole fuori testo.<sup>43</sup> In caso di parole di difficile lettura, Melzi ha preferito lasciare in bianco lo spazio corrispondente alle lettere pre-

<sup>42</sup> Cfr. ff. 31 v, 36 r, 42 r-v, 43 v, 48 r, 49 r, 50 v, 59 v, 60 v, 61 r-v, 72 v, 136 v, 153 v, 154 r-v, 175 v, 176 r, 179 r, 180 v, 181 r, 183 r, 191 r, 192 v, 193 v, 194 r, 195 r, 195 v, 196 r, 198 r, 207 v, 208 r, 239 v.

<sup>43</sup> Cfr. ff. 18 r, 23 v, 28 r-v, 117 v, 124 r, 127 v, 132 r, 136 v, 149 v, 158 r, 159 v, 160 r, 177 v, 244 v.

sentì nell'originale;<sup>44</sup> anche per alcune illustrazioni viene applicato il procedimento di lasciare in bianco il campo necessario, che poi non è più stato riempito.<sup>45</sup>

È possibile dimostrare, inoltre, grazie agli autografi sopravvissuti e agli studi sulla datazione dei testi,<sup>46</sup> che il Melzi seguì una sorta di criterio cronologico di datazione dei manoscritti, operazione possibile, nei suoi limiti, solo da chi era stato molto vicino a Leonardo, ed aveva avuto precise istruzioni in tal senso.<sup>47</sup> I testi provenienti da singoli manoscritti compaiono talvolta in gruppo, intervallati a testi di altri manoscritti. Consapevole dell'impossibilità di costruire un vero e proprio Trattato con brani tanto eterogenei e separati, il Melzi preferì costruire il *Libro*, paradossalmente più vicino ai criteri filologici moderni, seguendo un filo cronologico all'interno delle grandi sezioni tematiche, ed esponendosi in effetti al rischio (divenuto poi realtà) che la cultura trattatistica del Cinquecento respingesse definitivamente il progetto di pubblicazione da lui ideato, sostituendovi una riduzione ad uso delle accademie di pittura dell'Europa moderna, il cosiddetto Trattato della Pittura. Solo l'Urbinate conservò il titolo *Libro di Pittura* (f. 1 r), reiterato all'inizio della tavola: 'TAVOLA DELLA PRIMA PARTE DEL LIBRO' (f. 301 r); nella nota finale, però, con l'elenco dei manoscritti, anche il Melzi cominciò ad inserire il termine *trattato*: 'lo presente Libro del Trattato di Pittura' (f. 330 v).<sup>48</sup>

<sup>44</sup> Cfr. ff. 33 r, 64 v, 107 v, 136 v, 168 v, 245 v.

<sup>45</sup> Cfr. ff. 248 r, 260 r, 261 r, 263 r.

<sup>46</sup> Cfr. soprattutto *Libro A*, pp. 113-74, con la fondamentale tavola cronologica dei capitoli dell'Urbinate, pp. 177-221 (v. qui, Introduzione, p. 78, nota 98).

<sup>47</sup> Brizio, *op. cit.*, pp. 309-20; *Libro A*, p. 97.

<sup>48</sup> Cfr. Introduzione, pp. 44-45. Il termine 'Trattato' compare nelle titolazioni di scritti teorici sulla pittura con il Lomazzo, autore del *Trattato dell'arte de la pittura*, stampato a Milano nel 1584; si registrano in seguito il *Trattato della nobiltà della pittura* di Romano Alberti (Roma, 1585), e il *Trattato della pittura* di Francesco Bisagno (Venezia, 1642); ma non si dimentichi il singolare poema in terzine di Francesco Lancillotti, sul tema del 'paragone' delle arti, intitolato *Tractato di pictura* (Roma, 1509; cfr. Introduzione, pp. 45-46 e nota 48). Altrimenti, la trattatistica cinquecentesca preferisce termini come *dialogo*, *discorso*, *idea*, *disegno*, tralasciando la parola *libro* che appartiene alla tradizione quattrocentesca (ad es. nel Cennini). Il termine 'Trattato', inserito già dal Melzi nella tavola finale dell'Urbinate, si diffonde nei manoscritti della redazione abbreviata, in particolare negli Ambrosiani H 227 inf. (*Trattati di Pittura di Leonardo da Vinci*) e H 229 inf. (*Trattati e parti di trattati diversi di prospettiva*), legati a Cassiano del Pozzo, e al progetto della *princeps* del 1651, che s'intitolerà appunto *Trattato della Pittura*.

La fedeltà del Melzi è dimostrabile, come s'è detto, sulla base del confronto con i manoscritti autografi: e qui s'apre il problema filologico più interessante nell'analisi del testo del *Libro di Pittura*. Generalmente il Melzi, lombardo,<sup>49</sup> rispetta le forme grafiche e fonetiche, morfologiche e sintattiche, che si ritrovano negli autografi vinciani: ora, i testi da lui raccolti coprono un arco temporale di più di trent'anni, e possono riflettere un'evoluzione interna delle abitudini scritte di Leonardo, come anche una trasformazione della sua lingua a contatto con gli ambienti di cultura e le società da lui attraversate: la formazione toscana e fiorentina, i soggiorni a Milano e in Lombardia tra Ludovico il Moro e il governo francese di Charles d'Amboise, le corti di Mantova e Urbino, la corte romana di Leone X, l'ultimo periodo francese.<sup>50</sup> Le oscillazioni grafiche e fonetiche tra testi nati in circostanze tanto diverse vengono seguite dal Melzi nel Codice Urbinato: e questo tipo di comportamento conservativo del copista permette di ipotizzare che anche per i due

<sup>49</sup> Sui caratteri linguistici lombardi, propri al Melzi: G. Sanga, *Dialettologia lombarda*, Pavia, 1984; F. Spiess, *I dialetti lombardi*, in G. Holtus, M. Metzeltin e M. Pfister, *La dialettologia italiana oggi. Studi offerti a M. Cortelazzo*, Tübingen, 1989; O. Lurati, *Lombardia e Ticino*, in *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, a cura di G. Holtus, M. Metzeltin e C. Schmitt, vol. IV, Tübingen, 1988, pp. 485-516; *Koiné in Italia dalle origini al '500*, a cura di G. Sanga, Bergamo, 1990; Paolo Bongrani e S. Morgana, *La Lombardia*, cit., pp. 85-142. Sull'uso linguistico particolare della corte di Ludovico il Moro, e sul concorso di grafie latineggianti e uso toscano, sono fondamentali gli studi di Maurizio Vitale, *La lingua volgare della cancelleria visconteo-sforzesca nel Quattrocento*, Milano, 1953, e *La lingua volgare della cancelleria sforzesca nell'età di Ludovico il Moro* (1983), in *La veneranda favella. Studi di storia della lingua italiana*, Napoli, 1988, pp. 167-239; per la lingua della poesia, cfr. Vitale, *Il dialetto ingrediente intenzionale della poesia non toscana del secondo Quattrocento*, in «Rivista italiana di dialettologia», X, 1986, pp. 7-44.

<sup>50</sup> Sulla lingua di Leonardo: Augusto Marinoni, *Gli appunti grammaticali e lessicali di Leonardo da Vinci*, Milano, 1944-1952; Gianfranco Folena, *Chiaroscuro leonardesco* (1951), in *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, 1991, pp. 242-54; Tristano Bolelli, *Osservazioni linguistiche sul «Trattato della pittura» di Leonardo* (1952), in *Leopardi linguista e altri saggi*, Messina e Firenze, 1982, pp. 83-92; Giacomo Devoto, *Profilo di storia linguistica italiana* (I ed. 1953), III ed., Firenze, 1960, pp. 91-92 (rec. Folena, in «Paragone. Letteratura», V, n. 50, febr. 1954, pp. 35-36); Leonardo da Vinci, *Scritti letterari*, a cura di Augusto Marinoni, Milano, 1974, pp. 138-47; Maria Luisa Altieri Biagi, *Considerazioni sulla lingua di Leonardo*, in «Notiziario Vinciano», VI, 1982, n. 22, pp. 9-29; Vecce, *Scritti di Leonardo*, cit., pp. 120-21. Sui caratteri linguistici toscani: Teresa Poggi Salani, *La Toscana*, in *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, a cura di Francesco Bruni, Torino, 1992, pp. 402-61 (con bibliografia).

terzi del *Libro*, dei quali manca l'originale, il Codice Urbinato presenterà un testo affidabile anche dal punto di vista grafico e fonetico. Naturalmente, il rispetto del Melzi non è assoluto, e può cedere il passo ad alcune tipologie di normalizzazione, che potevano tendere almeno a dare una maggiore omogeneità alla varietà delle grafie di Leonardo. In particolare, alcuni degli interventi sistematici del Melzi sono condotti proprio su aspetti della lingua di Leonardo (peraltro mai condotta a norma unica, e perciò oscillante negli stessi autografi, situazione di cui lo stesso Melzi doveva essere ben consapevole) che rinviano a fenomeni caratteristici del toscano e del fiorentino vivo del Quattrocento. Si trattava di fenomeni che la riforma linguistica portata innanzi dal Bembo tendeva a livellare, in nome di un classicismo linguistico fondato sulla lingua della tradizione letteraria;<sup>51</sup> ma è bene notare che, in ogni caso, il Melzi è al di qua della riforma bembiana, sulla linea di quella resistenza di libertà linguistica nella cultura 'lombarda' fino agli anni '30-'40, già testimoniata da Bandello, Folengo, Renato Trivulzio, Sabba da Castiglione.<sup>52</sup> All'isolamento lombardo contribuiva anche la grande crisi sociale, economica e politica del ducato di Milano tra 1525 e 1535;<sup>53</sup> anni di stasi dell'editoria, se si pensa alla lunga interruzione dell'attività di Francesco Calvo, che riprende solo nel 1541, quando stampa un testo composto prima del 1525, le *Instituzioni* di Mario Equicola, con l'importante pagina di lode della pittura.<sup>54</sup> Sono

<sup>51</sup> Le nuove 'regole' linguistiche ispirarono presto le correzioni ortografiche ai testi volgari che approdavano alla stampa: prima del Bembo si registrano le *Regole grammaticali della volgar lingua* di Giovan Francesco Fortunio (Ancona, 1516). Le *Prose* del Bembo uscirono nel 1525, ma la loro carica normativa si diffuse solo attraverso le riduzioni e i manuali tratti dal III libro (Trovato, *Con ogni diligenza*, cit., pp. 172-3).

<sup>52</sup> Paolo Bongrani, *La Lombardia*, in *L'italiano nelle regioni*, cit., pp. 104-5.

<sup>53</sup> Carlo Dionisotti, *Girolamo Claricio*, in «Studi sul Boccaccio», II, 1964, 291-341; Paolo Bongrani, *Lingua e letteratura a Milano nell'età sforzesca*, Parma, 1986, p. 167. Resta singolare, in questi anni e in ambito lombardo, la figura del cremonese Ascanio Borta, che ristampò il suo *Rurale* (Cremona, 1521) per altre tre volte (1524, 1533, 1535), inseguendo sempre la norma toscana, eliminando progressivamente i tratti dialettali (ed. moderna a cura di M. Rossi, Cremona, 1985).

<sup>54</sup> Cfr. sull'opera dell'Equicola, Maria Luisa Doglio, *Le «Instituzioni» di Mario Equicola: dall'«Institutio Principis» alla formazione del segretario*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLIX, 1982, pp. 505-35. Sulle condizioni delle tipografie a Milano, Ennio Sandal, *L'arte della stampa a Milano nell'epoca di Carlo V*, Baden Baden, 1988.

osservazioni che permettono di riavvicinare la data del 1540 alla compilazione del codice, anche dal punto di vista linguistico: troppo oltre non si potrebbe andare, perché la diffusione delle nuove regole ortografiche e linguistiche avrebbe di fatto sconsigliato allo stesso Melzi un progetto di edizione così vasto e ambizioso. Verso la metà del secolo il codice doveva essere stato da tempo ultimato, e la sua forma linguistica doveva sembrare ormai decisamente in ritardo rispetto a quelle regole, per rispettare le quali intervenne il correttore dei primi 34 fogli (V<sub>3</sub>), sostanzialmente estraneo sia a Melzi che a Leonardo.

In conclusione, sulla base degli elementi forniti dalla carta, dalla scrittura, dalla sostanza linguistica, è possibile assumere come fortemente probabile l'ipotesi che il Codice Urbinate sia stato allestito dal Melzi, dopo un lungo lavoro di analisi e riordino dei manoscritti autografi di Leonardo, in anni vicini o successivi al 1540:<sup>55</sup> una data che può essere confermata dal fatto che il manoscritto venne pensato direttamente come esemplare di stampa, per un progetto di edizione degli scritti di Leonardo sulla pittura. Sono gli anni in cui si registra, nella cultura italiana, un grande interesse per gli scritti sulle arti figurative, e soprattutto sulla pittura: dopo l'edizione del testo latino del *De pictura* di Leon Battista Alberti (Basilea, 1540), Lodovico Domenichi ne preparò una nuova traduzione italiana, *La pittura di Leon Battista Alberti* (Venezia, 1547), mentre Cosimo Bartoli traduceva il *De re aedificatoria* (Firenze, 1550), già tradotta da Pietro Lauro (Venezia, 1546), e stampava poi la raccolta degli *Opuscoli morali* (Venezia, 1568). Paolo Manuzio aveva già pubblicato nel 1542 a Venezia i *Dialogi* di Sperone Speroni, che affrontava il tema del 'paragone' nel *Dialogo della Rhetorica*. Nel 1548 a Venezia vedeva la luce il *Dialogo di Pittura* di Paolo Pino; l'anno successivo uscivano contemporaneamente a Firenze le fondamentali *Due lezioni* di Benedetto Varchi (la prima, tenuta all'Accademia Fiorentina nel 1547 sul 'paragone' delle arti, con l'ausilio di pareri inviati

<sup>55</sup> Cfr. Introduzione, pp. 22-23, nota 17. Secondo Marco Rosci (*Leonardo 'filosofo'. Lomazzo e Borghini 1584: due linee di tradizione dei pensieri e precetti di Leonardo sull'arte, in Fra rinascimento, manierismo e realtà. Scritti di Storia dell'arte in memoria di Anna Maria Brizio*, a cura di Pietro C. Marani, Firenze, 1984, pp. 53-83), la compilazione dell'Urbinate sarebbe databile agli ultimi venti anni di vita del Melzi.

da Cellini, Michelangelo e altri), e a Venezia il *Disegno* di Anton Francesco Doni e il *Della nobilissima pittura e della sua arte* di Michelangelo Biondo. Verso il 1546 si collocherebbe l'incontro tra Giovanni e Vasari, che avrebbe dato l'avvio alla composizione delle *Vite*, stampate nella prima redazione a Firenze da Torrentino nel 1550. Questo emergere improvviso del dibattito sulle arti dal 1540 in poi deve aver spronato il Melzi a completare la sua lunga opera di studio dei manoscritti leonardeschi, e a gettare nel dibattito tutto il peso e la forza intellettuale degli argomenti del Maestro, che egli sentiva indubbiamente superiori a quelli dei contemporanei. In un ristretto arco di tempo trascrisse i testi vinciani nel Codice Urbinate, e cominciò a contattare il mondo editoriale: forse non prima del 1550, altrimenti la notizia sarebbe stata sicuramente diffusa dal Vasari nella prima edizione delle sue *Vite*. Nella seconda edizione, invece (Firenze, Giunti, 1568), compare la lode di 'Francesco di Melzo gentiluomo milanese, che nel tempo di Lionardo era bellissimo fanciullo e molto amato da lui, così come oggi è bello e gentile vecchio, che le ha care e tiene come per reliquie tal carte, insieme con il ritratto della felicità memoria di Leonardo';<sup>56</sup> segue subito l'accenno al pittore milanese (forse il Lomazzo), possessore di scritti autografi di Leonardo sulla pittura, che aveva visitato il Vasari a Firenze, e che si era portato a Roma per pubblicarli. Si trattava non del Codice Urbinate, ma di uno dei manoscritti originali già utilizzati dal Melzi, forse il cosiddetto Codice Sforza, attestato dal Lomazzo, e archetipo del 'paragone', cioè della Parte Prima del *Libro di Pittura*.<sup>57</sup> E a Roma era giunto anche il Codice Hammer. Con questi episodi, il Melzi, ormai vecchio e prossimo alla morte, sentiva di perdere il controllo su quell'immensa eredità alla quale aveva consacrato la vita: probabilmente lo stesso Codice Urbinate aveva lasciato il suo scrittoio, in un estremo tentativo di pubblicazione, per approdare forse a Firenze, dove ne sarebbe stata

<sup>56</sup> Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Firenze, 1568, Primo Volume della Terza Parte, p. 7 (ed. a cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, Firenze, 1966-1987, IV, p. 28); Rosci, *op. cit.*, p. 58.

<sup>57</sup> Lomazzo, *Trattato*, *cit.*, p. 158 (in Lomazzo, *Scritti*, *cit.*, II, pp. 138-40); Pedretti, *Studi Vinciani*, *cit.*, pp. 62-67; *Libro A*, pp. 9, 121-22; e qui, Introduzione, p. 55, note 66-67, per la possibile identificazione del Lomazzo.

esemplata una redazione abbreviata, codice archetipo dei manoscritti del Trattato della Pittura,<sup>18</sup> mentre l'Urbinate finiva dimenticato nella biblioteca di Francesco Maria della Rovere.

## II Edizioni del Libro di pittura

Dal 1651 al 1817 gli scritti di Leonardo sulla pittura furono letti nelle edizioni della redazione abbreviata, a partire dalla *princeps*, TRATTATO | DELLA PITTURA | DI LIONARDO | DA VINCI. | Novamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta | DA RAFAELLE DU FRESNE. | Si sono giunti i tre libri della pittura, & il trattato della statua | di Leon Battista Alberti, con la vita del medesimo. | In Parigi, | Appresso Giacomo Langlois [...] | M.DC.LI.<sup>19</sup>

Dal punto di vista tipografico e iconografico la *princeps* fu senza dubbio un'edizione splendida, con le incisioni tratte dai disegni di Nicolas Poussin; il testo che però consegnò alla tradizione a stampa era profondamente alterato, tanto da rendere quasi iriconoscibile il dettato originale leonardesco: capitoli tagliati o accorpati, interpolazioni e omissioni, massiccia omogeneizzazione della varietà linguistica. Le edizioni successive seguirono sempre il testo del Fresne: un'importante eccezione si registra con la pubblicazione di un apografo testualmente più corretto della redazione abbreviata, il Codice Riccardiano 2275 (ca. 1630), autografo di Stefano Della Bella, e posto a fondamento dell'edizione curata dal Fontani, *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci*, 1792.<sup>60</sup> Ma era ormai imminente la scoperta del Codice Urbinate, avvenuta verso il 1797. Dopo il fallito tentativo editoriale di Giuseppe Bossi, si giunse finalmente alla prima edizione completa del *Libro di Pittura* secondo la lezione dell'Urbinate. Rinviando, per questa edizione e per le successive, alle schede della seguente rassegna cronologica delle edizioni del *Libro di Pittura*, e delle edizioni separate del cosiddetto 'Paragone'.

<sup>18</sup> Pedretti, *Comm.* I, pp. 14-31; Rosci, *op. cit.*, pp. 70-71; e qui, Introduzione, p. 47, nota 51.

<sup>19</sup> Su questa edizione: Hans Henrik Brummer, *The editio princeps of Leonardo da Vinci's Treatise on Painting dedicated to Queen Christina*, in «ALV Journal», VI, 1993, pp. 117-25. Rinvio per tutte le altre edizioni a Steinitz, *op. cit.*, e Pedretti, *Comm.* I, pp. 14-21.

<sup>60</sup> Pedretti, *Comm.* I, p. 21.

Non vengono prese in esame le pubblicazioni parziali all'interno di antologie, o le numerose traduzioni in lingue straniere. Un caso a parte è costituito dall'edizione di ampie parti del Codice Urbinate negli studi di Pedretti: in particolare, tutti i testi provenienti dal perduto *Libro A* sono stati riordinati nella successione in cui apparivano nel manoscritto originale, e pubblicati in *Leonardo da Vinci on Painting*, *cit.*, con apparato di note, una fondamentale introduzione al *Libro di Pittura*, e un saggio di cronologia, ripreso nella presente edizione.<sup>61</sup> Inoltre, Pedretti ha pubblicato i capitoli del Codice Urbinate presenti nei codici di Madrid, disponendo il testo del manoscritto originale a fronte del testo dell'Urbinate: confronto importante per stabilire il comportamento del Melzi nella sua opera di trascrizione, anche a livello di illustrazioni.<sup>62</sup>

Tra le antologie va comunque segnalata la grande raccolta degli *Scritti d'arte del Cinquecento*, curata da Paola Barocchi, Milano e Napoli, Ricciardi, 3 volumi, 1971-1977. La Barocchi, infatti, ha preferito trarre i suoi testi direttamente dal Codice Urbinate (attraverso la riproduzione del McMahon); i testi sono poi distribuiti nelle varie sezioni tematiche dell'antologia, e spesso accostati agli originali leonardeschi; in caso di sopravvivenza del testo autografo, questi viene preferito al testo dell'Urbinate: un'operazione possibile nell'ambito di un'antologia, ma non in quello della presente edizione.

*Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci*, tratto da un codice della Biblioteca Vaticana, Roma, nella stamperia De Romanis, 1817, un vol. di pp. 43, 511 (Verga 21).

Si tratta dell'edizione principe dell'Urbinate, curata da Guglielmo Manzi, che ha redatto anche una breve vita di Leonardo (pubblicata a p. 43). Proponendo il titolo *Trattato della Pittura* (invece che *Libro di Pittura*) il Manzi dimostrò di non volersi allontanare troppo dalla tradizione vulgata del testo abbreviato; un'assoluta novità era costituita invece dalla pubblicazione della Parte Prima, che fu intitolata 'Paragone'. Il testo a stampa si allontana molto da quello del

<sup>61</sup> Pedretti, *Libro A*, pp. 29-92 (per l'ed. del *Libro A*); e qui, Introduzione, p. 78, nota 98.

<sup>62</sup> Carlo Pedretti, *Leonardo da Vinci inedito. Tre Saggi*, Firenze, 1968, pp. 41-51.

manoscritto: il curatore ha proceduto ad una capillare normalizzazione grafica e linguistica, introducendo molte interpolazioni e correzioni arbitrarie. Il testo, pubblicato senza numerazione di capitoli, risulta di difficile consultazione, e apparve comunque talmente nuovo nei confronti di quel che si conosceva prima, da essere considerato, nelle parti ancora inedite (il 'Paragone', il libro 'de ombra e lume', il libro delle piante), un apocrifo non leonardesco: la più diffusa edizione contemporanea del Trattato, quella della Società tipografica de' classici italiani (già uscita nel 1804), fu così ripubblicata nel 1859 con delle semplici 'giunte' tratte dall'edizione del Manzi. Il problema dell'inserimento delle illustrazioni venne eluso con la loro pubblicazione a parte: *Disegni che illustrano l'opera del Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci*, tratti fedelmente dagli originali del Codice Vaticano, Roma, MDCCCXVII (Verga 22). I disegni sono accuratamente riprodotti nelle dimensioni originali dall'incisore Giovan Francesco De Rossi, in 22 grandi tavole di rame, per complessive 221 illustrazioni. Ristampa anastatica a cura di Adachiara Zevi, Milano, Savelli, 1982.

Lionardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*. Nach dem Codex Vaticanus 1270 herausgegeben, übersetzt und erläutert von Heinrich Ludwig, «Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance», herausgegeben von R. Eitelberger von Edelberg, voll. XV-XVII, Wien, Wilhelm Braumüller, 1882, in 3 volumi: I vol., pp. 535 (parti I-IV); II vol., pp. 408 (parti V-VIII); III vol., pp. 354 (commento). (Verga 31)

È la prima e unica edizione 'critica' dell'Urbinate: in realtà la trascrizione del testo è semidiplomatica, e si limita esclusivamente all'introduzione dell'interpunzione all'uso moderno, e alla distinzione tra i grafemi *u-v*. Il Ludwig, che assomma ad una certa perizia filologica anche l'esperienza personale di pittore, è in grado di riconoscere spesso corrottele o lacune nel testo o nei disegni, e propone le proprie correzioni nelle note in calce, o nel volume di commento. Purtroppo, con una notevole frequenza, interviene tacitamente sul testo, introducendo emendamenti o

letture che non si ritrovano nel codice, e non vengono affatto segnalate dall'editore.<sup>63</sup> Ludwig opera per la prima volta la numerazione integrale dei capitoli, fedele alla successione di titoli e capoversi presente nel codice. Le illustrazioni vengono riprodotte a grafico dallo stesso curatore, che spesso corregge gli stessi disegni dell'Urbinate. Il testo italiano è sempre accompagnato dalla traduzione tedesca a fronte. Nel complesso, e pur considerando i frequenti arbitrii testuali del curatore, si tratta di una grande edizione, il cui principale difetto consiste nell'assenza del confronto con i manoscritti originali di Leonardo, su cui si basò invece la storica antologia del Richter, pubblicata l'anno successivo. Fu proprio l'opera del Richter a spingere Ludwig a tornare sul testo dell'Urbinate, e a scoprire che molti luoghi potevano essere corretti grazie all'ausilio degli autografi vinciani: l'elenco degli emendamenti fu pubblicato in Lionardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei, Neues Material aus den Originalmanuscripten*, gesichtet und dem Cod. Vatic. 1270 eingeordnet von Heinrich Ludwig, Stuttgart, Kohlhammer, 1885, pp. xii, 288 (Verga 32); un lavoro di notevole ampiezza, indebolito però dalla presenza dominante della polemica con il Richter.<sup>64</sup>

*Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci*, con prefazione di Marco Tabarrini, preceduto dalla vita di Leonardo scritta da Giorgio Vasari, con nuove note e commentario di Gaetano Milanesi, Roma, Unione cooperativa editrice, 1890, un vol. di pp. xx, xlix, 324 (Verga 34).

L'edizione, che non esplicita il nome del curatore (che non può identificarsi né con il prefatore, il senatore Tabarrini, né con il Milanesi), rappresenta il tentativo di trovare una via intermedia tra la trascrizione libera del Manzi e quella semidiplomatica del Ludwig. Il testo fu sicuramente confrontato sul codice vaticano, tenendo presente la lezione delle edizioni precedenti, le cui varianti di lettura sono saltuariamente citate nelle note in calce. Il risultato è

<sup>63</sup> Scarpati, *op. cit.*, pp. 83-86.

<sup>64</sup> Anche Charles Ravaissou Mollien, nella contemporanea edizione dei manoscritti dell'Institut de France (Paris, 1881-91), segnalò i testi presenti nell'Urbinate.

un ibrido, compromesso dal fine della 'leggibilità moderna', ispirato dal fatto che l'edizione non si propone come 'critica', ma appare di ampia divulgazione: il testo è fortemente normalizzato nella grafia, nella fonetica, spesso anche nella morfologia e nella sintassi. Viene cambiata la numerazione dei capitoli, perché il curatore segue le indicazioni marginali di V2.<sup>65</sup> I disegni, spesso imprecisi, sono inseriti nelle 'finestre' del testo, e seguono le illustrazioni delle precedenti edizioni. Stranamente, questa edizione appare del tutto ignorata dagli studiosi, che preferiscono di solito citare quella successiva del 1914, che si rivela invece una copia integrale dell'edizione del 1890.

Ristampa anastatica: Roma, Club del libro Fratelli Melita, 1984.

*Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci*, prefazione di Angelo Borzelli, Lanciano, Carabba, 1914, in 2 volumi: I vol., pp. xiii, 235; II vol., pp. 243 (Verga 38).

Il *colophon* di stampa reca la data del dicembre 1913, ma la prefazione è datata al gennaio 1914, per cui ci sembra opportuno attribuire la stampa al 1914 (come vuole il Verga), e non al 1913 (come appare nella *Bibliotheca Leonardiana* di Mauro Guerrini, Milano, 1991, I, p. 111). Nella prefazione del Borzelli leggiamo che lo stampatore 'ha voluto, con accorgimento, riprodurre il testo relativamente migliore del *Trattato*, per render il libro, che vien fuori nitido dalle sue officine, accessibile a tutti'. In realtà, l'analisi del testo rivela che l'edizione è una riproduzione pedissequa dell'edizione del 1890, anche nella numerazione dei capitoli, nelle illustrazioni, e nelle note a piè di pagina. L'opera del Borzelli si limitò alla scrittura della prefazione, e alla trasmissione di una copia dell'edizione precedente all'editore Carabba. Per il testo cosiddetto Borzelli, quindi, valgono le stesse osservazioni fatte per l'edizione del 1890.

Una seconda edizione, senza variazioni, uscì presso lo stesso editore nel 1924.

<sup>65</sup> Per la concordanza tra la numerazione adottata in questa edizione e quella del Ludwig, rinvio alla tavola pubblicata da Marinoni, *I manoscritti*, cit., p. 274.

*Treatise on Painting [Codex Urbinas Latinus 1270] by Leonardo da Vinci*, Translated and Annotated by A. Philip McMahon, Introduction by Ludwig H. Heydenreich, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1956, in 2 volumi: I vol., pp. xlv, 444 (introduzione e traduzione inglese); II vol., pp. viii-[331 ff. di facsimile].

Non è in realtà un'edizione del testo dell'Urbinate, ma solo una riproduzione del codice: non un vero facsimile, ma una riproduzione a grafico, in dimensioni ridotte rispetto all'originale. Il contributo più interessante è dato piuttosto dall'importante introduzione dell'Heydenreich (pp. xi-xliii), e dalla traduzione inglese del McMahon, che rivela uno sforzo notevole di comprensione del testo.

### III Edizioni separate della Parte Prima

*The Literary Works of Leonardo da Vinci*, compiled and edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter, London, New York, Toronto, Oxford University Press, 1939, II edizione.

Presenta alle pp. 14-30 un'introduzione di Irma A. Richter, *Paragone, or First Part of the Book on Painting by Leonardo da Vinci*; segue alle pp. 31-101 il testo del 'Paragone', con traduzione inglese. La III edizione dei *Literary Works* (in realtà una ristampa della seconda) è uscita a London e New York, Phaidon, 1970.

*Paragone. A Comparison of the Arts*, by Leonardo da Vinci, with an introduction and English translation by Irma A. Richter, London, New York, Toronto, Oxford University Press, 1949, un vol. di pp. xi, 112.

Si tratta dell'edizione separata dell'introduzione e del testo già pubblicati nei *Literary Works* del 1939. Una seconda edizione, conforme alla prima, fu pubblicata dallo stesso editore nel 1959.

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, un vol. di pp. xviii, 472.<sup>66</sup>

<sup>66</sup> Vecce, *Il Paragone*, cit., pp. 437-44.

Dopo una densa introduzione, la Farago pubblica la Parte Prima, con traduzione inglese a fronte (pp. 175-287), e altrettanto denso commento. La trascrizione è semidiplomatica, molto simile a quella del Ludwig, e in complesso scarsamente leggibile; non si registrano quasi mai interventi correttorii a evidenti corrottele del testo. L'edizione è appesantita da un sovrabbondante apparato 'critico', che registra tutti gli interventi della curatrice sull'interpunzione; in compenso, vengono confuse le due mani correttorie dell'Urbinate (molto diverse per scrittura e strategia) sotto un'unica sigla 'ED'. Il confronto con i testi autografi di Leonardo viene relegato in un apparato a parte, e si rinuncia ad utilizzarlo per alcuni casi in cui l'Urbinate appare palesemente corrotto.

Leonardo da Vinci, *Il paragone delle arti*, a cura di Claudio Scarpati, «Antichi & Moderni» vol. 1, Milano, Vita e Pensiero, 1993, un vol. di pp. 166.<sup>67</sup>

L'edizione si basa su una trascrizione effettivamente critica del testo dell'Urbinate, con limitati interventi di normalizzazione su fatti esclusivamente grafici: il curatore non rinuncia, ove occorre, a emendare il testo, segnalando sempre in nota l'intervento, ed eventualmente la differenza rispetto alle precedenti edizioni. I testi autografi di Leonardo vengono pubblicati integralmente di seguito ai testi corrispondenti trascritti nell'Urbinate: un procedimento giustificabile a livello esemplificativo, ma non adottabile in un'edizione completa del codice. Unico problema del testo curato da Scarpati sembra essere la decisione di seguire le correzioni ortografiche di V<sub>3</sub>: il risultato, in quei luoghi, è un testo che potrebbe sembrare effettivamente più 'moderno' e 'leggibile', ma che allontana notevolmente sia dalla lingua dell'Urbinate, che dalla lingua di Leonardo.

#### IV Criteri di edizione

I testi di Leonardo sopravvissuti negli autografi sono stati definitivamente consegnati alla storia nella forma, incompiuta e provvisoria, in cui si trovavano in quei manoscritti: e l'unica via di leggerli

<sup>67</sup> Vecce, *Il Paragone*, cit., pp. 444-9.

ed intenderli nella loro completezza è stata sinora quella dell'edizione integrale dei manoscritti. Il *Libro di Pittura* compilato dal Melzi ha una sua autonomia sia dal punto di vista strutturale che dal punto di vista dell'impianto linguistico e fonetico. Non è pensabile un intervento di restauro integrale sui testi del *Libro* testimoniati anche dagli autografi, lasciando poi la parte di testo rimanente (più di due terzi) nella forma grafica e fonetica testimoniata dal Codice Urbinate; né è pensabile un'estensione del restauro a tutto il codice, in nome di una norma linguistica che, nell'evoluzione degli scritti di Leonardo, non è mai fissa o univoca. Laddove gli autografi sono andati perduti, quella norma non è più ricostruibile, nemmeno congetturandola sulla base della possibile datazione dei testi (rigorosamente accostata ad ogni capitolo da Carlo Pedretti), e di ipotetiche abitudini scritte proiettate su uno spettro diacronico. Il testo del *Libro di Pittura* di Leonardo viene quindi riprodotto, nella presente edizione, secondo la lezione del Codice Urbinate (= V), testimone non autografo, ma autorevole, di una compilazione diretta condotta sugli autografi di Leonardo dall'allievo Francesco Melzi, e sulla base di un'idea strutturale dell'autore mediata attraverso un decennio di pratica e insegnamento della pittura. Le correzioni di V<sub>2</sub> e V<sub>3</sub> non vengono prese in considerazione nella costituzione del testo critico, tranne alcuni rari casi in cui effettivamente contribuiscono a sanare un errore di V<sub>1</sub>; per il loro interesse intrinseco, comunque, vengono segnalati in apparato tutti gli interventi di V<sub>2</sub>, e le correzioni di maggior entità introdotte da V<sub>3</sub>, mentre non si segnalano le microcorrezioni grafiche di V<sub>3</sub> (limitate peraltro ai primi 34 fogli, e visibili agevolmente nel facsimile). I rinvii al *Libro A* e *Libro B* operati da V<sub>2</sub> vengono comunque pubblicati in corsivo nel testo, in corrispondenza del punto in cui si trovano nel manoscritto (accanto al titolo, o prima dell'inizio del capitolo), per dare un'immagine immediata del lavoro di revisione condotto sui manoscritti originali. Allo stesso modo le varie sigle alfabetiche apposte da V<sub>1</sub> vengono stampate in corsivo nel testo. Si segue scrupolosamente l'ordinamento del Codice Urbinate, riproducendone anche gli 'a capo' di paragrafo, e adottando per comodità di rinvio la numerazione per capitoli (assente nel codice) introdotta dal Ludwig; di tale numerazione, estremamente precisa

e utilizzata largamente nelle citazioni dal testo del *Libro* da più di un secolo, conserviamo sia l'elemento numerico, sia le eventuali sottodivisioni alfabetiche in paragrafi.

Le illustrazioni del Codice Urbinate vengono riprodotte a grafico nelle 'finestre' ricavate nel testo critico, e quando mancano si riproducono quelle dell'originale di Leonardo, se esistono, oppure vengono ricostruite sulla base delle indicazioni fornite dal testo, se si tratta di diagrammi, e in qualche caso vengono supplite con esempi analoghi ricavati dagli autografi vinciani, sempre però con precisazione in nota.

La lezione del testo rispetta il Codice Urbinate nei suoi minimi aspetti formali, anche per quei testi conservati in autografo, testi che sono comunque leggibili nella loro forma originale nell'edizione nazionale dei manoscritti di Leonardo. Il rinvio agli autografi è assicurato sempre dall'apparato di concordanza: il testo interessato è segnalato con speciali segni grafici (v. tavola delle abbreviazioni). Non sarà possibile naturalmente non tener conto degli autografi in tutti quei casi in cui si ravvisano lacune o corrotte nel Codice Urbinate, in luoghi che si allontanano sensibilmente dal dettato originale del testo vinciano. Il restauro della lezione dell'autografo avverrà sempre tra parentesi quadre, con relativa notizia nell'apparato critico e indicazione della fonte di riferimento (per la quale si rinvia all'elenco delle sigle adottate per i manoscritti autografi di Leonardo), fatta eccezione per le integrazioni di testi minimi omessi in V, come la congiunzione *e*, articoli, particelle prefissali, sillabe e lettere cadute in corpo di parola, segnalate unicamente con le parentesi quadre, senza ulteriore rinvio all'apparato.

Gli interventi editoriali sono ridotti al minimo, e tendono ad individuare, soprattutto per i testi del *Libro* non rappresentati anche da autografi, i possibili errori di trascrizione del Melzi, come ad esempio omissioni di testi e fraintendimenti. Le integrazioni testuali operate per congettura sono indicate con parentesi acute, e con segnalazione nell'apparato critico.

Le lacune del testo (talvolta corrispondenti a veri e propri spazi bianchi lasciati dallo stesso Melzi, forse in corrispondenza di scritture vinciane non interpretate) non integrabili per congettura in modo plausibile vengono segnalate nel testo da tre punti fra parentesi acute.

Si rinuncia a dare lezioni o varianti di qualunque genere derivate da tutti gli altri testimoni manoscritti o a stampa del cosiddetto Trattato della Pittura, essendo stata dimostrata la loro condizione di *descripti* da un unico archetipo, che è a sua volta derivato dal Codice Urbinate.<sup>68</sup> Allo stesso modo, si rinuncia a dare le varianti di lettura delle edizioni moderne condotte sulla base del Codice Urbinate, qualora queste varianti non coincidano con la forma originale del codice da noi restaurata: si tratterebbe infatti di un materiale imponente che appesantirebbe inutilmente l'apparato, e che merita invece di essere vagliato e discusso globalmente in futuri saggi di commento secolare; fanno eccezione quei casi in cui il restauro della lezione del codice o una nostra proposta di correzione si allontanano sensibilmente da tutta la tradizione di lettura del *Libro*, rendendo utile un immediato confronto in apparato con le diverse soluzioni prospettate dai precedenti editori.

In alcuni casi sono stati accolti da quelle edizioni gli emendamenti che sembravano avere un certo grado di attendibilità: l'apparato critico registra allora la lezione rifiutata del Codice Urbinate, e il rinvio all'editore o allo studioso vinciano che ha avanzato o adottato la correzione.

Il rispetto integrale del Codice Urbinate non deve però portare ad un'edizione puramente diplomatica, che rinunci ad introdurre una serie di interventi finalizzati a rendere più agevolmente leggibile il testo, senza mutarne la sostanza linguistica. Né appare necessario adottare il criterio dell'edizione nazionale dei manoscritti di Leonardo (in sostanza la doppia trascrizione, quella rigorosamente diplomatica, e quella critica-interpretativa), non sussistendo i motivi di difficoltà grafica che sono invece presenti nella lettura degli autografi vinciani.<sup>69</sup> Anzi, la possibilità di pubblicare unitariamente il facsimile del codice, ben leggibile nella sua scrittura chiara e ordinata, può lasciare libero l'editore moderno di intervenire moderatamente sui fatti grafici privi di valore fonetico e sintattico, demandando d'altronde al facsimile il compito di servire ad ulteriori inda-

<sup>68</sup> Valga per tutti l'esempio del cap. 473 citato nella nota 100 a p. 81 dell'Introduzione.  
<sup>69</sup> Per i criteri della Commissione Vinciana, e un confronto con i metodi editoriali adottati in precedenza nei confronti dei manoscritti vinciani, rinvio alla sintesi dal Marinoni nella prefazione dell'edizione del Codice Atlantico, Firenze, 1973, vol. I, pp. 15-25.

gini su questi fenomeni scrittorii. Viene quindi adottato, con qualche minima variante, il sistema di interventi normalizzatori in uso per la trascrizione critica nell'edizione nazionale dei manoscritti di Leonardo: gli interventi, qui di seguito esemplificati, e adottati tacitamente nel testo, senza rinvio all'apparato critico, saranno agevolmente riconoscibili nel confronto con la pagina corrispondente del facsimile.

Viene eliminata la *h* etimologica e paraetimologica sia in posizione iniziale (c. 47 *habitto*, 49 *havere*) che di seguito a consonante (c. 47 *praticha*, 49 *anchora*); in particolare, la grafia *ph* viene modificata tacitamente in *f*, mentre si adotta l'uso moderno dell'*h* per le voci del verbo *avere*. La *h* viene reintrodotta con valore diacritico dopo le consonanti *c* e *g* se queste sono seguite dalle vocali *e* e *i* ma non hanno suono palatale (c. 40 *scerzanti*); si tenga presente però che talvolta anche Leonardo omette l'*h* (c. 71, *scifare* Leonardo, *schifare* Melzi). La *x* e la doppia *s* davanti a consonante vengono ridotte ad una sola *s*; ma si conserva la *x* in scrizioni etimologiche. Resta anche la doppia *s* derivata da *x* latina intervocalica (*esempio*).

Si conservano le grafie dotte o paraetimologiche *ct/nct*, *pt*, *pl*, *mn*, *bs*, *ns*, *ps*, senza procedere ad assimilazioni regressive; l'uso della *q* in *equale* e nei suoi derivati; le grafie prefissali latine *ab*, *ad*, *ex*, *ob*, *trans*, *sub*, *in*, anche se in parola che non deriva realmente da parola latina (come ad esempio nei nessi iniziali *adv-* o *adm-*, che rendono la sostanza fonetica dell'assimilazione regressiva *avv-* o *amm-*).

Si mantiene la scrizione etimologica *li-ni* + vocale (c. 23 *ingenieri*). La *t* seguita da *i* semiconsonantica e vocale viene ricondotta al suo probabile valore di pronuncia, cioè alla grafia *zi* più vocale (*scientia*, *esperientia*, *notitia* ecc., e anche c. 28 e 32 *finctione*); ma vengono conservate le oscillazioni con le grafie (di origine mediolatina) del medesimo nesso con la *c* palatale, che può corrispondere ad un fatto fonetico, o ad una forma etimologica o latineggiante originariamente resa con *c* palatale (*spetie-specie*, *giuditio-giudicio*, *edifitio-edificio*); si osservi però che spesso ad una grafia *ci* del Melzi corrisponde una grafia *ti* di Leonardo (c. 69 *ispatio* Leonardo, *ispacio* Melzi; e si osservi c. 70, *diligenza* Leonardo, *deligentia* Melzi). La doppia *t* (o *ct*) seguita da *i* semiconsonantica e vocale viene resa con doppia *z* (c. 23 *perfectione*). Si conserva *-ti* in *inanti* e *innanti*.

La congiunzione *et*, largamente presente in forma estesa o tachigrafica, viene sempre resa con *et* davanti a vocale, con *e* davanti a consonante. Raramente affiora la forma *ed* davanti a vocale, che è la forma prevalente nei manoscritti di Leonardo.

La grafia di *c* e *g* palatali è normalizzata all'uso moderno, con l'eliminazione del segno con valore puramente diacritico della *i* se *c* e *g* sono seguite da *e* (*ce*, *ge*), e con la sua reintegrazione se *c* e *g* sono seguite da altre vocali (*cio*, *cia*) (c. 23 *fingie*, 27 *elleggiere*, 28 *coreggie*, 32 *giongje*, 38 *ciera*, 56 *scielte*). Si interviene in questo senso anche nel caso particolare di ipercorrettismo del Melzi, che forse tenta di rendere la pronuncia fiorentina: si ha infatti nelle grafie *necessità*, *sciascuno* (c. 16 *necessario*, 21 *sciscuna*, 41 *necessari*), corrispondenti in Leonardo alle forme *necessità*, *ciascuno*.

Si unificano nella grafia *mp* e *mb* le eventuali occorrenze della nasale seguita da bilabiale o labiodentale, *np* e *nb* (c. 20 *inparare*, 32 *inpresta*, 25 *menbro*, 26 *inputare*, 36 *inpaccia*, 38 *inperò*, 49 *impossibile*). Si rende la nasale palatale con la grafia *gn*, contro le oscillazioni, riscontrabili sia nel Codice Urbinate che negli autografi vinciani, tra le forme grafiche *ngn* e *gni* (c. 27 *isdegniato*, 31 *ingegno*, 34 *ingnorantia*). Al contrario, si rispetta la grafia *ng*, anche se l'uso di Leonardo registra talvolta *gn* (c. 19 *dipigniendo* Leonardo, *depingendo* Melzi). Si rende la palatale laterale con la grafia *gli*, contro le oscillazioni, riscontrabili sia nel Codice Urbinate che negli autografi vinciani, tra le forme grafiche prive della *i* (c. 49 *vollli* Leonardo, *vogli* Melzi). Si opera sistematicamente la distinzione all'uso moderno di *u* e *v*. Si eliminano i rarissimi casi di grafia culta del dittongo *ae-oe*, ridotto a *e*.

La grafia *cz* e i rari casi di *ç* vengono normalizzati in *z* (c. 36 *giudicio*).

Autentica oscillazione grafico-fonetica, e quindi rispettata in questa edizione, sarà quella tra *-que* e *-che* (*adunque-adunche*).

Per avverbi, congiunzioni, preposizioni articolate si adotta la forma presente nel manoscritto, conservando le oscillazioni per scrizione unitaria e scrizione composta.

Vengono sciolte le abbreviazioni di numeri ordinali con la forma estesa corrente nel testo; si conservano i numeri cardinali nella forma in cui si presentano (cifre romane, o cifre arabe). Viene sciolto

il segno tachigrafico di 'eccetera' solo quando ha un significato reale (probabilmente presente nell'originale leonardesco),<sup>70</sup> e non è puro segno grafico di chiusura del capitolo, come sembra sia stato utilizzato dal Melzi ai ff. 31 r-58 r.

L'uso delle maiuscole viene normalizzato all'uso moderno.

Il sistema accentuativo e paragrafematico del Melzi non si avvale di tutti i segni che ormai l'editoria volgare aveva messo a disposizione degli studiosi. Le parole ossitone non sono generalmente accentate; accanto alla lettera viene utilizzato un segno di apostrofe indifferentemente per la terza persona singolare del verbo essere (*è*), e per la congiunzione *e*, con finalità di dividerla dalla parola successiva; lo stesso segno serve naturalmente per segnalare episodicamente l'elisione, l'apocope, l'afèresi. La *i* è solitamente fornita di punto. Sulla doppia *s* sorda compare talvolta un tipo di accento circonflesso, che doveva servire al Melzi a evitare scempiamento e sonorizzazione (f. 33 r, *nes^suno*; però si registra a f. 34 r lo stesso accento su una doppia *s* che costituisce l'esito dialettale di una fricativa palatoalveolare: *impedis^se*). L'unico elemento d'interpunzione presente è una virgola che segna le pause deboli all'interno di un periodo, e le pause forti alla fine, seguite da un nuovo periodo iniziante con lettera maiuscola. Per tali motivi, l'accentazione viene qui ricondotta all'uso moderno, e utilizzata solo negli ossitoni. Si è intervenuti poi nella divisione delle parole, e nell'interpunzione, che rispetta ove possibile il sistema di pause proposto dal codice, e modifica tutte le situazioni che appaiono d'ostacolo ad una lettura moderna. Si è adottato l'apostrofo per segnalare sia l'elisione che l'afèresi, rispettando il codice nelle oscillazioni tra forme con elisione e forme senza elisione, tra forme con troncamento e forme prive di troncamento.

Si utilizza il punto in alto per segnalare il raddoppiamento fonosintattico quando tale fenomeno è rappresentato graficamente nel codice. Si tenga presente che si tratta di un fenomeno diffusissimo negli autografi di Leonardo, e quasi interamente eliminato da Melzi (cfr. c. 12 *ne-lla*, *se-ttu*, *e-llume* Leonardo, *né la*, *se tu*, e *lume* Melzi); la sua saltuaria presenza nell'Urbinate può quindi essere di

<sup>70</sup> Carlo Pedretti, 'Eccetera', in «ALV Journal», IV, 1991, pp. 251-2.

solito ascrivibile a Leonardo (c. 70 *che-lla*), anche se si registrano casi in cui il raddoppiamento è stato introdotto dal Melzi, e non trova riscontro nell'autografo (c. 38 *che-lla*, 70 *che-lle*, *te-lla*).

Più complessa invece l'interpretazione dei fenomeni di raddoppiamento e di scempiamento consonantico, frequenti nel Codice Urbinate, e causati dal fatto che il Melzi, molto attento alla trascrizione dall'originale leonardesco dal punto di vista del contenuto e delle forme più generali della scrittura, non può aver tenuto sempre allo stesso livello la sua attenzione per evitare l'influenza sulla trascrizione delle proprie abitudini fonetiche, di area linguistica lombarda. Gli scempiamenti appaiono spesso motivati dall'uso fonetico del Melzi, estraneo a quello di Leonardo (c. 12, 19 e 67 *sotile*, 31 *sotoposta*, 70 *fato* ecc.). All'opposto i raddoppiamenti sono riconducibili ad un fenomeno di ipercorrettismo, coerente all'incertezza grafica dello stesso scrivente nel trattare un testo riconducibile ad un'area linguistica diversa dalla propria (c. 12 *sonno*, *eviddenti*; 19 *coppiosa*, *nobbile*, *rifferire*, *faccile* ecc.). Non sono rare comunque le forme degeminate comuni a Leonardo e Melzi (c. 19 *raconte*, *inamorato*, *mechaniche*; 38 *picola*, *magiore*, *dificoltà*, *spechi*, *ismemoratagine*; 50 *ochi*; 56 *spechio*, *contraposte* ecc.). Tra le forme geminate in comune si segnala *eterno*, diffuso nell'uso linguistico toscano (c. 19 e 38). Per tutti questi fenomeni, abbiamo proceduto al raddoppiamento delle forme degeminate, con l'eccezione dei casi dovuti a possibile influsso del latino (*publico*, *imagine*) e a composti prefissali (*rapresentare*, *aluminare*). All'opposto, abbiamo degeminato le forme raddoppiate per ipercorrettismo, conservando quelle derivate (o derivabili) dal latino (*esempio*, *commodo*), o ampiamente attestate nell'uso anche di Leonardo (*eterno*).

Bisogna comunque segnalare che frequentemente Melzi interviene su forme non geminate della lingua di Leonardo, portandole al livello delle forme della tradizione letteraria (c. 12 *spreza*, *isplezerai*, *sprezerai*, *coretto*; 19 *ochio*, *orechio*, *pena*, *penelo*, *dona*, *doverbe*, *quelo*, *prezo*, *erore*, *legiete*, *calunia*, *posiano*, *quela*; 31 *tochino*, *apichata* ecc.). In definitiva, tutti gli altri fenomeni fonetici, grammaticali e sintattici, testimoniati dal Codice Urbinate, vengono rispettati: il vocalismo e il consonantismo; l'uso, la declinazione e la concordanza di sostantivi, aggettivi, articoli, pronomi; la coniugazione e la concor-

danza del verbo; la sintassi del periodo nella coordinazione e nella subordinazione. Non viene effettuato alcun intervento in tutti quei fenomeni sintattici che possono apparire lontani sia dall'uso moderno, sia dalle regole grammaticali, e che invece sono normali nel vivo uso linguistico dell'età di Leonardo, come la mancanza di pronomi relativi e congiunzioni dichiarative, l'uso del gerundio assoluto, la paraipotassi; senza dimenticare che si è sempre di fronte a testi che, nel loro carattere di provvisorietà, possono presentare improvvisi stacchi tra periodo e periodo, o subordinazioni lasciate a metà, o prive di elementi fondamentali, semplicemente perché l'intenzione dello scrivente s'è volta ad affrontare un altro pensiero, impostosi con più urgenza.

Il rispetto del codice porta naturalmente a preferirne, a malincuore, e anche in presenza di testi di cui si è conservato l'originale vinciano, forme che sono già state normalizzate dal Melzi, contro un uso grafico di Leonardo non univoco e oscillante. Per l'analisi di tali divergenze, non segnalate nell'apparato di questa edizione, si rinvia al confronto diretto con gli autografi, pubblicati nell'edizione nazionale dei manoscritti. In generale, è possibile osservare comunque alcuni fenomeni correttori ricorrenti nel passaggio testuale dall'autografo all'Urbinate.

Nel vocalismo, emerge la preferenza del Melzi per forme prive di anafonesi, contro gli autografi di Leonardo in cui è sempre presente l'anafonesi (c. 12 *adonque*, 19 *longa*, *adonque*, 49 *ponto*, *longhezze*, 72 *onta*; al contrario, Melzi accoglie l'anafonesi in c. 76, *adunque*). Viene ridotto l'uso di vocali prostetiche (c. 12 *isplezerai* Leonardo, *sprezzarai* Melzi), ma introdotta talvolta l'epitesi (c. 52 *none*). Il dittongo latino *au*, reso da Leonardo *al*, viene sempre ricondotto ad *au* (c. 19 *laudare*, 52 e 67 *laudabile*, 71 *laudati*, ma anche *lode*, 73 *laudabile*). Melzi ha spesso preferito forme monotongate, di fronte a forme dittongate di Leonardo (c. 19 *trovano* e *trova*, 67 *trovi*, 72 *prova*, *trovi*, 82 *bono*; e poi ancora *omo*, *foco*, *loco* ecc.); si noti la prevalenza quasi assoluta della forma *nilevo* (c. 82; *nlievo* in Leonardo). Ispirato a grafia latineggiante è il restauro della vocale pretonica (c. 12 *ligittima* Leonardo, *legittima* Melzi; c. 88 *migliore* Leonardo, *migliore* Melzi), della forma prefissale *de-* invece di *di-* (c. 19 *descrive*), e della preposizione *de* (c. 19).

Nel consonantismo, oltre al trattamento delle geminate, emerge il livellamento di fenomeni della grafia toscana tipici di Leonardo, come la metatesi (c. 19 *stogriogafi* Leonardo, *storiografi* Melzi; con influsso latineggiante c. 72 *spugna* Leonardo, *sponga* Melzi), lo scambio *l-r* (c. 19 *complexa* Leonardo, *compresa* Melzi; 38 *refrese* Leonardo, *rifflesse* Melzi), la *n* in luogo di *m* davanti bilabiale o labiodentale (c. 12 *ombra*, 38 *tempo*, 56 *sempre* e *s'empie*, 69 *esempio*), il nesso *gia* ad inizio di parola, in luogo di *dia* (c. 19 *diacerebbe* Leonardo, *giaccerebbe* Melzi). In direzione opposta al dialetto lombardo, e col concorso del latino, si muove il Melzi quando preferisce a *sadisfare* di Leonardo (con lenizione dell'occlusiva intervocalica) la forma *sattisfare* (c. 19).

L'unico caso in cui emendiamo la grafia dell'Urbinate sulla base degli autografi di Leonardo è nel trattamento della fricativa palatoalveolare *sci-sce*, spesso alterata dal Melzi in *ssi-sse*, anche a causa della scrittura vinciana *sscie* (cfr. c. 175 *cresscie* Leonardo, *cesse* Melzi; e cfr. *pessi*, *nasse* ecc.). Ipercorrettismo del Melzi, egualmente emendato, è nel caso opposto della trasformazione di *s* intervocalica in *sc* (c. 19 *descegnando*, 56 *discegnatore*, 51 *discegno*, 63 *discegni*, 69 *discegnatori*, 70 *discegnare* ecc.).

Nella morfologia si segnala il passaggio dell'articolo determinativo maschile plurale *i a li*, e della congiunzione *e* intervocalica a *et*, raramente usato da Leonardo. In generale, le preposizioni articolate compaiono in Leonardo in scrizione separata e senza rafforzamento (*ne lo*, *co la*, *de la*), mentre Melzi preferisce introdurre spesso la forma unita con rafforzamento (*nello*, *colla*, *della*). Nei pronomi e aggettivi possessivi, il tipico pronome toscano di III persona plurale *sua* viene (quasi) sempre mutato in *sue-suoi*. Si registrano radi episodi di metaplasmo (c. 12 *nipote* Leonardo, *nipota* Melzi). Differisce la desinenza della I persona plurale nel presente e futuro indicativo, generalmente in *-no* in Leonardo, in *-mo* nel Melzi (c. 12 *direno* Leonardo, *diremo* Melzi).

## TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI

Segle dei manoscritti utilizzate nell'apparato di concordanza e nell'apparato critico:

- V = Vaticano Urbinate latino 1270  
 V1 = testo d'impianto, mano di Francesco Melzi  
 V2 = correzioni e aggiunte ai titoli, sulla base di una lettura diretta degli autografi, riferimenti a L<sup>o</sup>A e L<sup>o</sup>B (già 'Manus 3' del Ludwig)  
 V3 = correzioni ortografiche ai ff. 1 r-34 r (già 'Manus 2' del Ludwig)
- A = Paris, Institut de France, Ms. A (2172 + 2185), ff. 1-64 + ff. 81-113 (= ff. 1-33, II parte, già Bibliothèque Nationale, Ms. Italien 2038, ex Ashburnham 1875/2); ff. 65-80, perduti; ff. 67 e 79, trascritti da G. B. Venturi  
 B = Paris, Institut de France, Ms. B (2173 + 2184), ff. 84 + pp. 26 (= II parte, già Bibliothèque Nationale, Ms. Italien 2037, ex Ashburnham 1875/1)  
 C = Paris, Institut de France, Ms. C (2174)  
 D = Paris, Institut de France, Ms. D (2175)  
 E = Paris, Institut de France, Ms. E (2176) (definito L<sup>o</sup> B da V2)  
 F = Paris, Institut de France, Ms. F (2177)  
 G = Paris, Institut de France, Ms. G (2178)  
 H = Paris, Institut de France, Ms. H (2179)  
 I = Paris, Institut de France, Ms. I (2180)  
 K = Paris, Institut de France, Ms. K (2181)  
 L = Paris, Institut de France, Ms. L (2182)  
 M = Paris, Institut de France, Ms. M (2183)  
 Ar = London, British Library, Ms. Arundel 263

- CA = Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice Atlantico  
 Fo I-II-III = London, Victoria and Albert Museum, Codici Forster  
 Ha = Los Angeles, Codice Hammer (già Codice Leicester 699)  
 MdI = Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 8937  
 MdII = Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 8936  
 Tr = Milano, Biblioteca Trivulziana, Ms. N 2162  
 VU = Torino, Biblioteca Reale, Codice del Volo degli Uccelli  
 W = Windsor, Royal Library, 12275-12727, 19000-19152

Segle delle edizioni utilizzate nell'apparato di concordanza, con riferimento alla numerazione progressiva per capitolo o paragrafo:

- Libro A* = Carlo Pedretti, *Leonardo da Vinci On Painting. A Lost Book (Libro A)*, Berkeley e Los Angeles, 1964.  
 Lu = Lionardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, a cura di Heinrich Ludwig, Wien, 1882.  
 McM = *Treatise on Painting [Codex Urbinas Latinus 1270] by Leonardo da Vinci*, Translated and Annotated by A. Philip McMahon, Introduction by Ludwig H. Heydenreich, Princeton, N.J., 1956.  
 Pedretti *Comm.* = Carlo Pedretti, *Commentary a The Literary Works of Leonardo da Vinci...* [v. Richter], Oxford, 1977, 2 voll.  
 Richter = *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, compiled and edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter, London, New York, Toronto, 1939 (II ed.); London e New York, 1970 (III ed.).

Abbreviazioni bibliografiche utilizzate nell'apparato di concordanza e nell'apparato critico, con eventuale riferimento a numero di pagina:

- ALV = «Achademia Leonardi Vinci».  
 Baratta = Mario Baratta, *Leonardo da Vinci ed i Problemi della Terra*, Torino, 1903.  
 Borzelli = Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, a cura di Angelo Borzelli, Lanciano, 1914 (in realtà, testo dell'edizione di Roma del 1890).  
 Brizio = Leonardo da Vinci, *Scritti scelti*, a cura di Anna Maria Brizio, Torino, 1952 (II ed., 1966).

- Carusi = Enrico Carusi, *Per il Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci. Contributo di ricerche sui manoscritti e sulla loro redazione*, in *Per il IV centenario della morte di Leonardo da Vinci*, Bergamo, 1919, pp. 419-39.
- Farago = *Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*, by Claire J. Farago, Leiden, New York, København, Köln, 1992.
- Ludwig = Lionardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, a cura di Heinrich Ludwig, Wien, 1882.
- McMahon = *Treatise on Painting [Codex Urbinas Latinus 1270] by Leonardo da Vinci*, Translated and Annotated by A. Philip McMahon, Introduction by Ludwig H. Heydenreich, Princeton, N.J., 1956.
- Marinoni = Leonardo da Vinci, *I manoscritti dell'Institut de France [A-M]*, edizione in facsimile a cura di Augusto Marinoni, 12 voll., Firenze, 1985-1990.
- Pedretti, *CA Cat.* I, II = *The Codex Atlanticus of Leonardo da Vinci. A Catalogue of its newly restored sheets* by Carlo Pedretti, New York, 1978 (Parte I) e 1979 (Parte II).
- Pedretti, *Cod. Ham.* = *The Codex Hammer of Leonardo da Vinci*, translated into English and annotated by Carlo Pedretti, Firenze, 1987.
- Pedretti, *Comm.* = Carlo Pedretti, *Commentary a The Literary Works of Leonardo da Vinci...* [v. Richter], Oxford, 1977, 2 voll.
- Pedretti-Dalli Regoli, *I Disegni di Leonardo da Vinci e della sua Cerchia nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Galleria degli Uffizi a Firenze*, ordinati e presentati da Carlo Pedretti. Catalogo di Gigetta Dalli Regoli, Firenze, 1985.
- Pedretti, *L. in.* = Carlo Pedretti, *Leonardo da Vinci inedito. Tre Saggi*, Firenze, 1968.
- Pedretti, *Libro A* = Carlo Pedretti, *Leonardo da Vinci On Painting. A Lost Book (Libro A)*, Berkeley e Los Angeles, 1964.
- Pedretti, *Studi Vinciani* = Carlo Pedretti, *Studi Vinciani*, Genève, 1957.
- Pedretti, *Dis. Torino* = *I Disegni di Leonardo da Vinci e della sua Cerchia nella Biblioteca Reale di Torino*, ordinati e presentati da Carlo Pedretti ..., Firenze, 1990.
- Pedretti, *W. Anat.* = Leonardo da Vinci, *Corpus of the Anatomical Studies in the Collection of Her Majesty The Queen at Windsor Castle*, by Kenneth D. Keele and Carlo Pedretti, 3 voll., London e New York, 1978-1979. I riferimenti sono al vol. II.

- Pedretti, *W. Hors.* = *The Drawings and Miscellaneous Papers of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty The Queen at Windsor Castle*, edited by Carlo Pedretti, Volume II. *Horses and Other Animals*, London e New York, 1987.
- Pedretti, *W. Land.* = *The Drawings and Miscellaneous Papers of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty The Queen at Windsor Castle*, edited by Carlo Pedretti, Volume I. *Landscapes, Plants and Water Studies*, London e New York, 1982.
- Pierantoni = Amalia Clelia Pierantoni, *Studi sul Libro della Pittura di Leonardo da Vinci*, Roma, 1921.
- Ravaisson Mollien = *Les manuscrits de Léonard de Vinci [A-M]*, avec transcription littérale, traduction française, préface et table méthodique par M. Charles Ravaisson Mollien, Paris, 1881-1891.
- Richter = *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, compiled and edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter, London, New York, Toronto, 1939 (II ed.); London e New York, 1970 (III ed.). V. anche Pedretti, *Comm.*
- RV = «Raccolta Vinciana».
- Scarpati = Leonardo da Vinci, *Il paragone delle arti*, a cura di Claudio Scarpati, Milano, 1993.

#### Abbreviazioni utilizzate nell'apparato critico:

agg. = aggiunge, aggiunto	mg. = in margine
canc. = cancellato	ms. = manoscritto
corr. = corregge, corretto	om. = omette, omissio
il. = in interlinea	prec. = precede

#### Simboli grafici utilizzati nel testo:

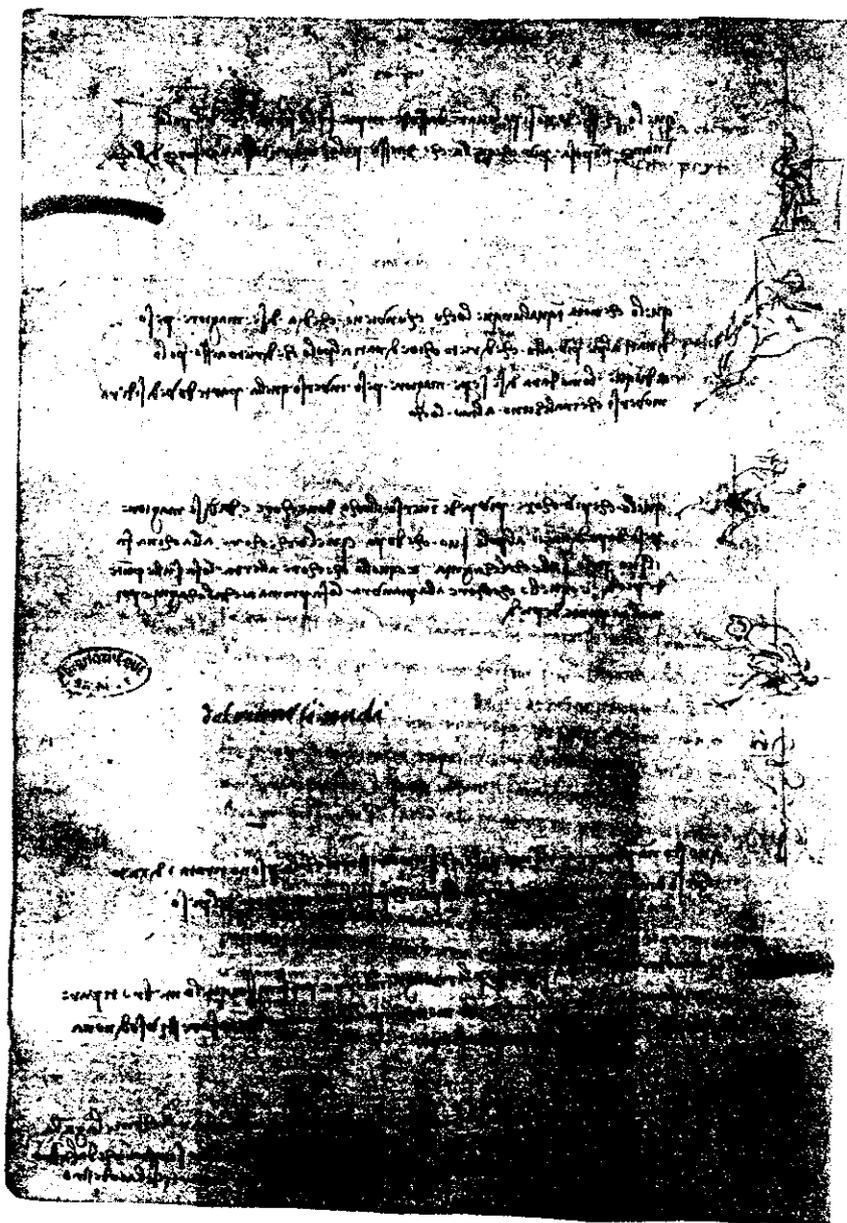
1 v   = segno di cambio di pagina
¶ - ¶ = testo conservato in ms. autografo
[ - ] = testo restaurato sulla base del ms. autografo
<...> = lacuna nel testo
< - > = integrazione di lacuna per congettura



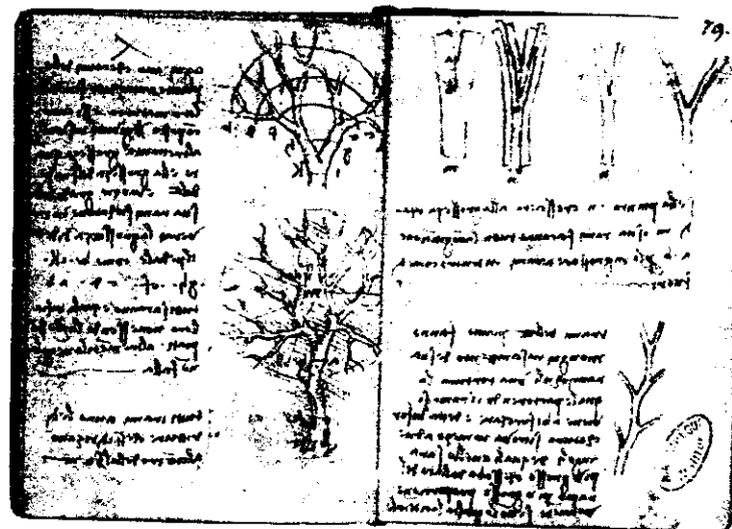
1. Leonardo, Paesaggio datato 5 agosto 1473. Firenze, Uffizi, GSD, n. 8 P r.



2. Leonardo, Baratro con rivo. Windsor, R.L. 12395, c. 1483



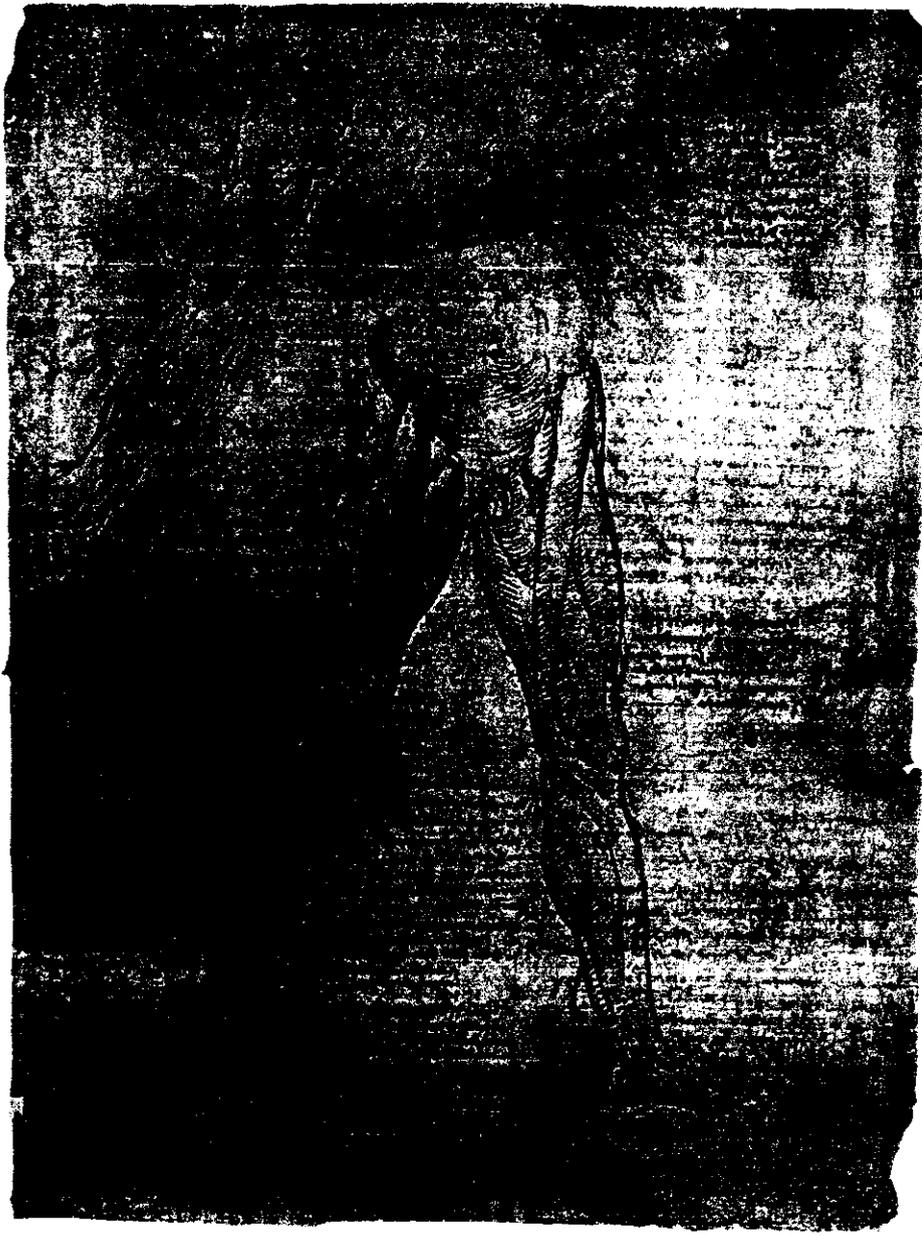
3. Leonardo, Note di pittura. Parigi, Ms. A, f. 28 v, c. 1492.



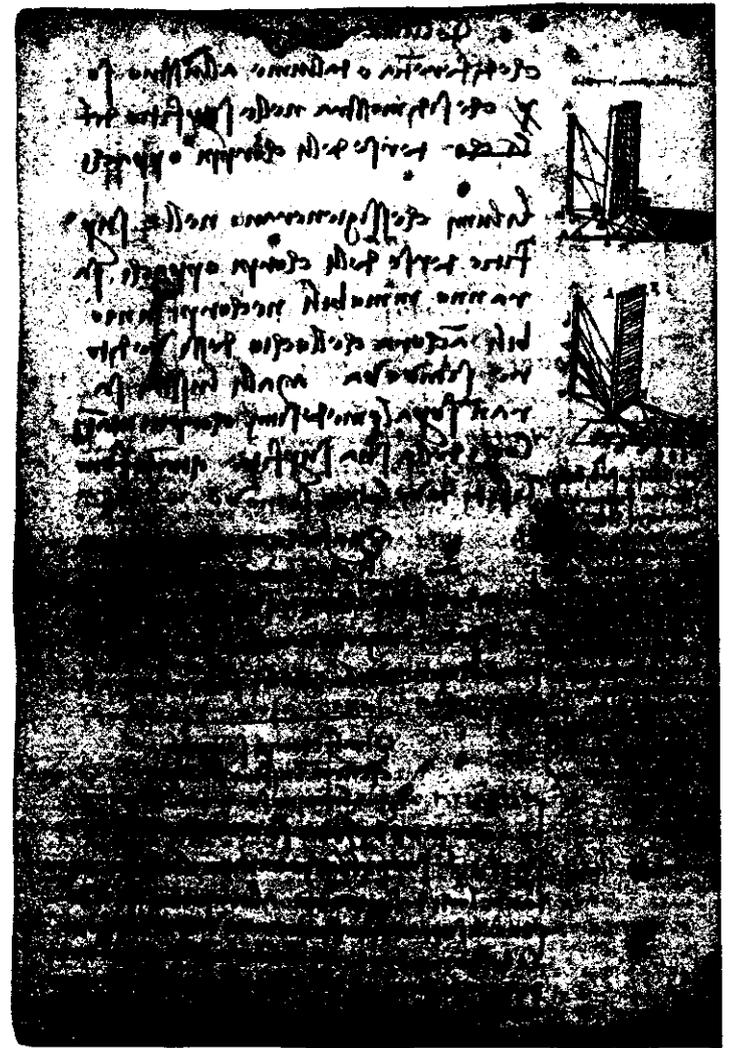
4. Leonardo, Note di botanica. Parigi, Ms. M, ff. 78 v-79 r, c. 1499.



5. Leonardo, Alberi e topografie. Parigi, Ms. L, ff. 82 r-81 v, c. 1498.



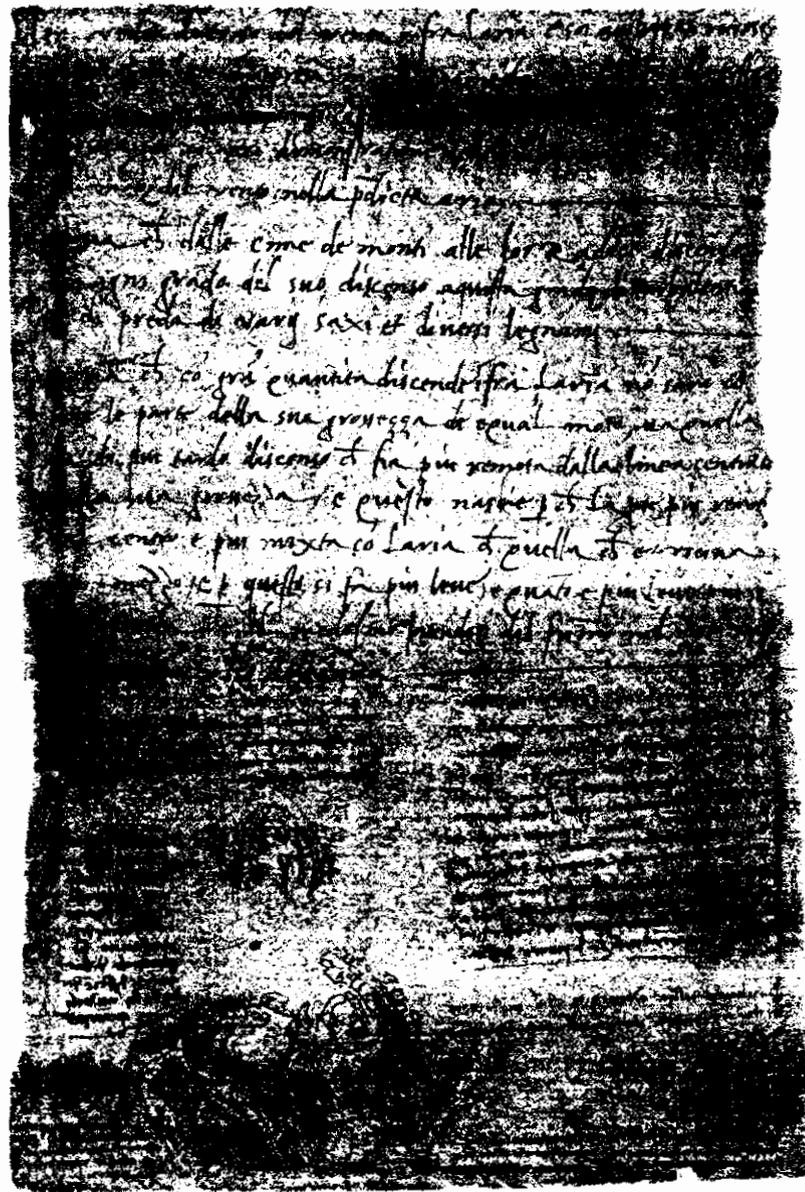
6. Leonardo, Studi anatomici. Windsor, RL 19014 r (A. 15), c. 1510.



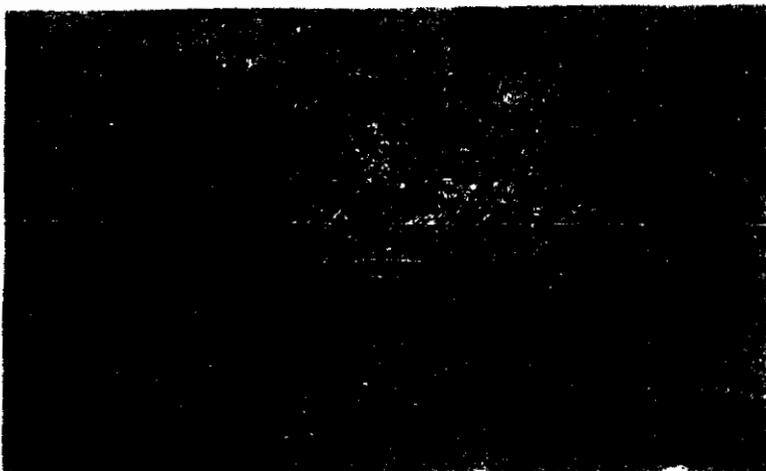
7. Leonardo, Studi sulle ombre, con l'aforismo (in alto a destra, in scrittura microscopica): 'Non si debbe desiderare lo impossibile'. Parigi, Ms. E. f. 31 v, c. 1513-14.



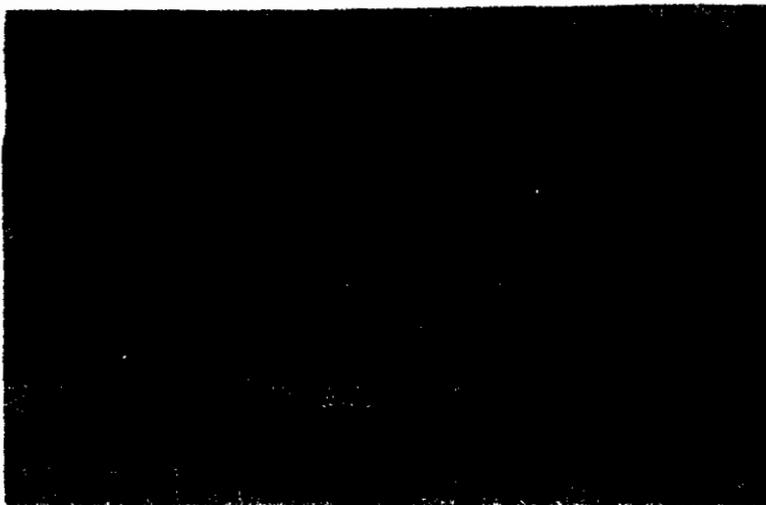
8. Leonardo, Diluvio e nota di pittura. Windsor, RL 12380, c. 1515.



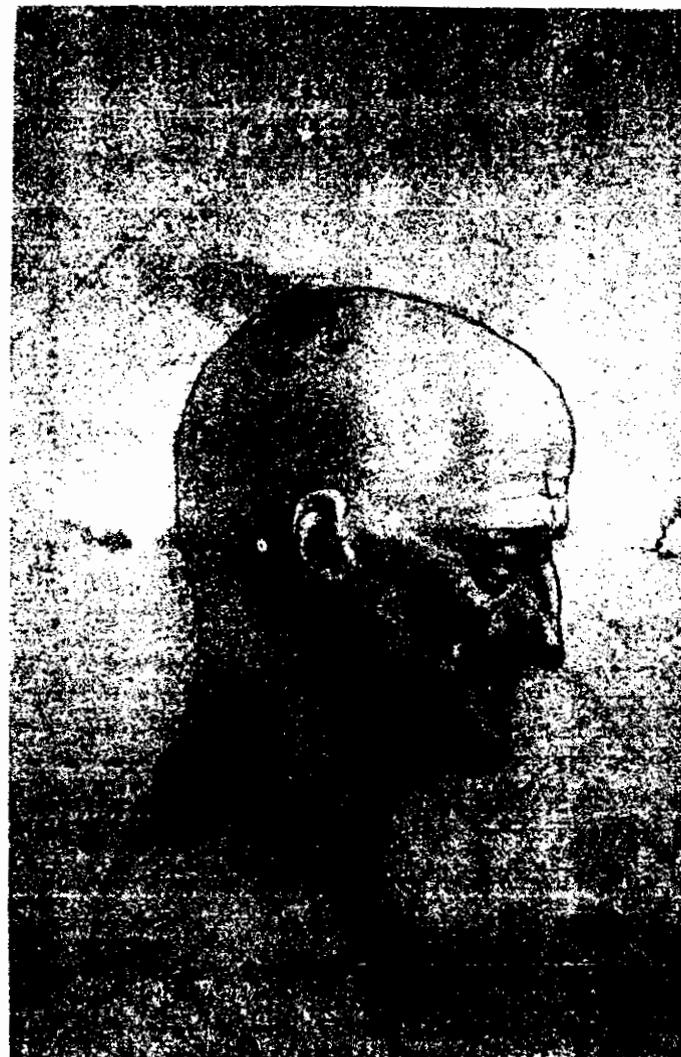
9. Leonardo, Note sulla rappresentazione del diluvio (in basso) e note sul vento e l'acqua scritte da Francesco Melzi con correzione di Leonardo. CA, f. 79 r-c, c. 1515.



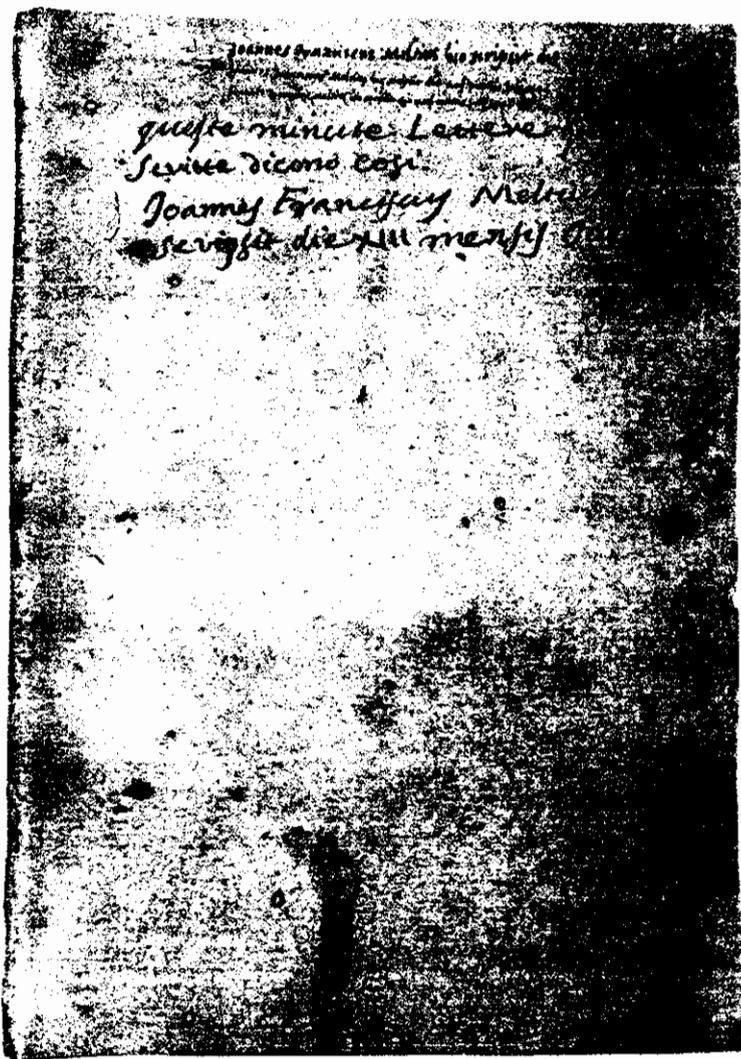
10. Leonardo, Disegni di incendi in aperta campagna datati 1511. Windsor, RL 12416.



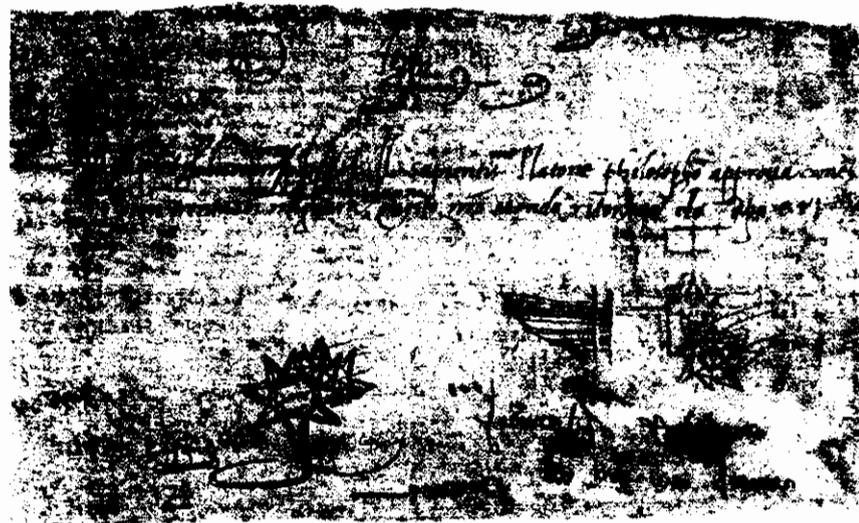
11. Leonardo, Vedute di catene alpine e nota di pittura. Windsor, RL 12414, c. 1511.



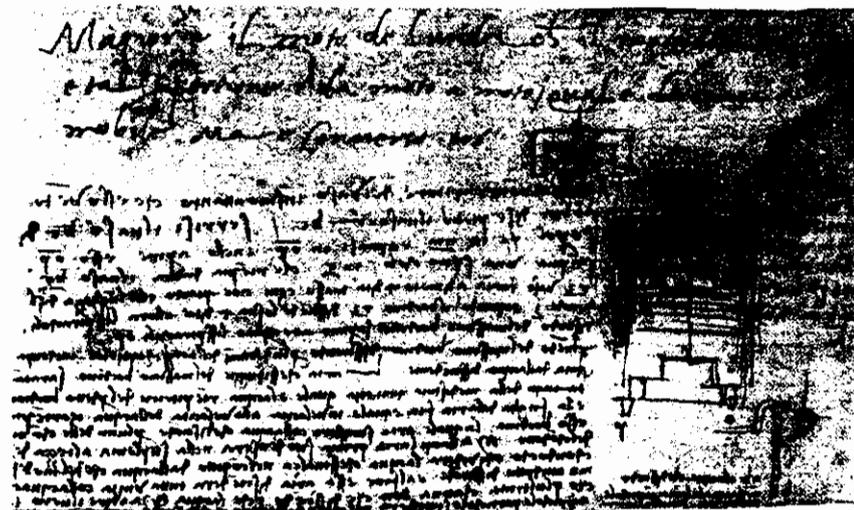
12. Francesco Melzi. Profilo di vecchio con nota datata 14 agosto 1510: 'Prima cauta di releuo'. Milano, Ambrosiana, F. 274 Inf. 8.



13. Francesco Melzi, Firma datata 13 giugno 1546. Milano, Biblioteca Trivulziana, Cod. M. 39.



14. Francesco Melzi, Abbozzo di indirizzo di lettera e prove di penna di Leonardo e di una mano francese. CA, f. 790 V (nuova numerazione: verso del f. 290 v-a), c. 1517-18.



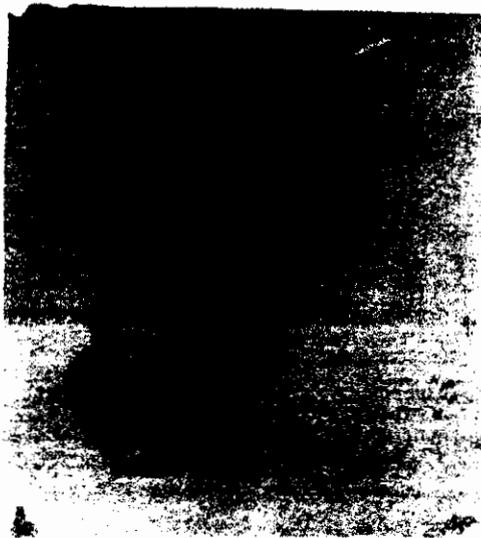
15. Leonardo, Note sul meccanismo di una fontana ad Amboise e appunto sull'onda dell'acqua di mano di Francesco Melzi. CA, f. 290 v-a, c. 1517-18.



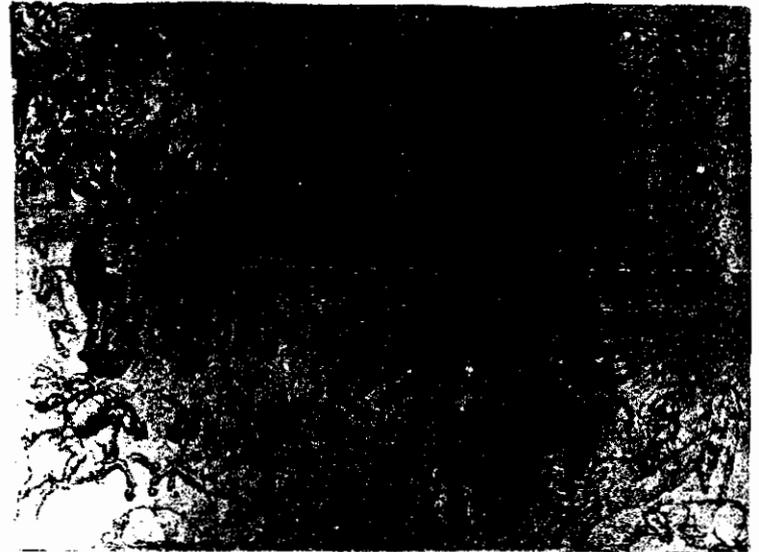
16. Medaglia del pittore fiorentino Francesco Lancillotti. Londra, British Museum, Hind n. 1049, inizio del sec. XVI.



17. Libro di Pittura, cap. 399.



18. Copia da Leonardo con nota di riferimento a Pesaro e agli anni 1526 e 1527 (sopra), e altra versione della stessa (sotto). Fossombrone, Biblioteca Vernarecci.



19. Ambrogio Figino, Studi di cavalli, in parte da Leonardo. Venezia, Gallerie dell'Accademia, n. 1515 v.



20. Particolare della figura precedente.



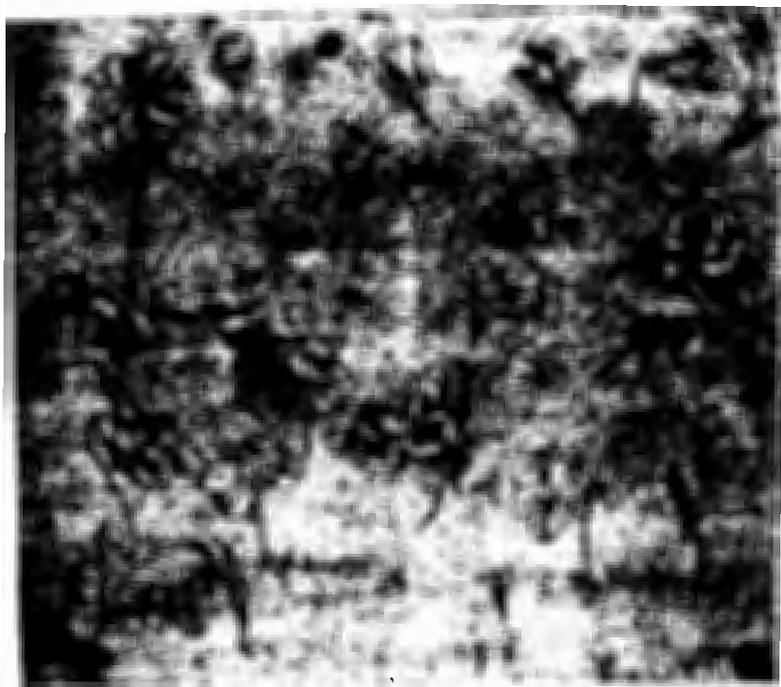
21. Francesco Melzi, Studi di fuochi (da Leonardo?). Windsor, RL 12403.



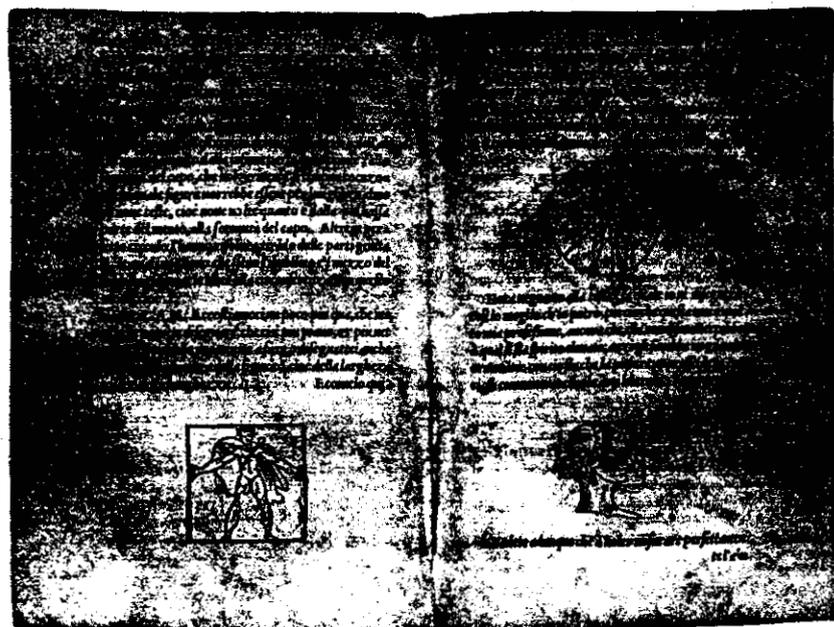
22. Francesco Melzi, Copie di disegni di Leonardo di fuochi e diluvi. Windsor, RL 12404.



23. Leonardo, Studi di gatti e nota di pittura. Windsor, RL 12363, c. 1517-18.



24. Francesco Melzi (da Leonardo), Studi di fiori. Venezia, Gallerie dell'Accademia, n. 237.



25. Prose di M. Agnolo Firenzuola, Firenze, Giunti, 1562, pp. 126-27.

LEONARDO  
DA VINCI  
LIBRO  
DI  
PITTURA

