



UN MANOSCRITTO INEDITO  
DEL *TRATTATO* ABBREVIATO  
IN COLLEZIONE PRIVATA NAPOLETANA

ANGELA CERASUOLO-ANNA SCONZA

Una nuova copia del *Trattato* di Leonardo, conservata gelosamente fra vecchi ricordi di famiglia da una signora napoletana, è stata oggetto di un fortunato rinvenimento<sup>(1)</sup>. Il manoscritto, rivelatosi un esemplare notevole per l'accuratezza del testo e la freschezza ed efficacia dei disegni, è tuttora oggetto di studio, ne presentiamo qui un primo ragguglio<sup>(2)</sup>.

---

<sup>(1)</sup> Dobbiamo il rinvenimento e l'identificazione del codice ad Angela Cerasuolo, in contatto con la famiglia degli attuali possessori. Il presente studio nasce dunque dalle sue osservazioni (§ 1), congiunte a quelle di Anna Sconza (§ 2) che si basano sull'analisi testuale.

<sup>(2)</sup> Il manoscritto è anche in corso di pubblicazione con la sigla n2 sul sito web [www.treatiseonpainting.org](http://www.treatiseonpainting.org), l'archivio digitale coordinato da Francesca Fiorani che costituisce il repertorio di riferimento per gli studi sul *Trattato della pittura*. Il sito, a cui ci richiamiamo anche per le sigle identificative dei diversi manoscritti, è stato inaugurato con un convegno tenutosi dal 12 al 14 aprile 2012 presso la University of Virginia, dove è stata presentata da Angela Cerasuolo una prima descrizione del codice.



### 1. La copia di un artista

Negli ultimi anni gli studi sul *Trattato di pittura* leonardesco si sono infittiti, chiarendo in qualche misura le circostanze legate alla compilazione della redazione abbreviata e alla lunga e diffusa circolazione che fin dalla seconda metà del XVI secolo precedette la tardiva realizzazione dell'edizione a stampa del 1651<sup>(3)</sup>.

Un dato che è stato con sempre più chiarezza delineato, ma che ancora attende una più ampia riflessione sulle complesse implicazioni che comporta nell'ambito della pratica artistica, è la diffusione che il Libro di pittura ebbe fra gli artisti, parallela a quella nel mondo erudito, e destinata soprattutto ad apprendervi indicazioni per la realizzazione delle loro opere. Fra i manoscritti superstiti, alcuni si distinguono nettamente per questo carattere di strumento di lavoro, come quello appartenuto allo scultore fiorentino Giovan Francesco Susini (1617) – che aveva fermato la sua attenzione esclusivamente sulle immagini delle figure umane, riportando solo il testo ad esse riferito, quasi una sorta di didascalie<sup>(4)</sup> – o il manoscritto di Stefano della Bella (1630), apprezzato per la qualità delle illustrazioni e

<sup>(3)</sup> Sulla diffusione del *Trattato*, dopo il saggio di 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. 53-77, e la fondamentale edizione critica del codice urbinato curata da Carlo Pedretti e Carlo Vecce (LEONARDO DA VINCI, *Libro di pittura: Codice Urbinato lat. 1270 nella Biblioteca apostolica Vaticana*, a cura di Carlo Pedretti, trascrizione critica di Carlo Vecce, Giunti, Firenze 1995, 2 voll.), si segnala la recente raccolta di saggi *Re-reading Leonardo: the Treatise on painting across Europe, 1550-1900*, a cura e con introduzione di Claire Farago, Burlington, Ashgate 2009, cui riferirsi anche per una più estesa bibliografia.

<sup>(4)</sup> Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale (d'ora in poi FBNC), MS Magl. XVII.4, fm1, cfr. MICHAEL COLE, *On the Movement of Figures in Some Early Apographs of the Abridged Trattato*, in *Re-reading Leonardo...* cit., pp. 107-125.



Un manoscritto inedito del *Trattato* abbreviato 281

noto per essere stato riprodotto nell'edizione fiorentina del 1792<sup>(5)</sup>.

Gli apografi fiorentini più antichi, databili agli ultimi decenni del XVI secolo e legati all'interesse di letterati e bibliofili, primo fra questi Niccolò Gaddi<sup>(6)</sup>, si distinguono per la data precoce e presentano una redazione del testo calligrafica ed accurata, ma rivelano nella qualità dei disegni un'esecuzione poco esperta, forse dovuta ad un amanuense, non certo ad un artista.

Il manoscritto oggetto del recente rinvenimento è riconducibile a questo gruppo di esemplari fiorentini, attestando un'origine comune, ma si caratterizza nettamente per una serie di indizi che spingono ad ipotizzare la realizzazione da parte di un artista e una destinazione a strumento di lavoro. Il testo è vergato con una grafia risoluta e veloce, molto minuta, abbastanza chiara ma palesemente non calligrafica. I disegni sono realizzati a margine del campo scrittorio e con lo stesso inchiostro, sembra che la stesura di testo e immagini sia avvenuta contestualmente, senza apparente soluzione di continuità (Fig. 4) Notevole la freschezza e l'eleganza di questi schizzi, eseguiti con scioltezza ed efficacia, talvolta al di sopra di una traccia delineata con un sottilissimo tratto a matita.

Il codice, in 4°, misura mm 265 x 213 e si compone di 40 carte, la prima e seconda carta non sono numerate, le altre presentano una numerazione, da 2 a 39, sul recto nell'angolo superiore destro.

<sup>(5)</sup> Firenze, Biblioteca Riccardiana, MS Ricc. 2275, f4, edito da Francesco Fontani, *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci ridotto alla sua vera lezione sopra una copia a penna di mano di Stefano della Bella con le figure disegnate dal medesimo*, Firenze 1792.

<sup>(6)</sup> È accertata la provenienza dalla biblioteca di Niccolò Gaddi del MS Magl. XVII.18 (FBNC, ex Gaddi 372, che qui indicheremo come fm2); non del tutto certa l'identificazione dei due manoscritti fiorentini più antichi conservati presso la Biblioteca Riccardiana di Firenze, MS Ricc. 3208 (f6) e MS Ricc. 2136 (f2) con quelli appartenuti rispettivamente a Carlo Concini e a Lorenzo Giacomini.



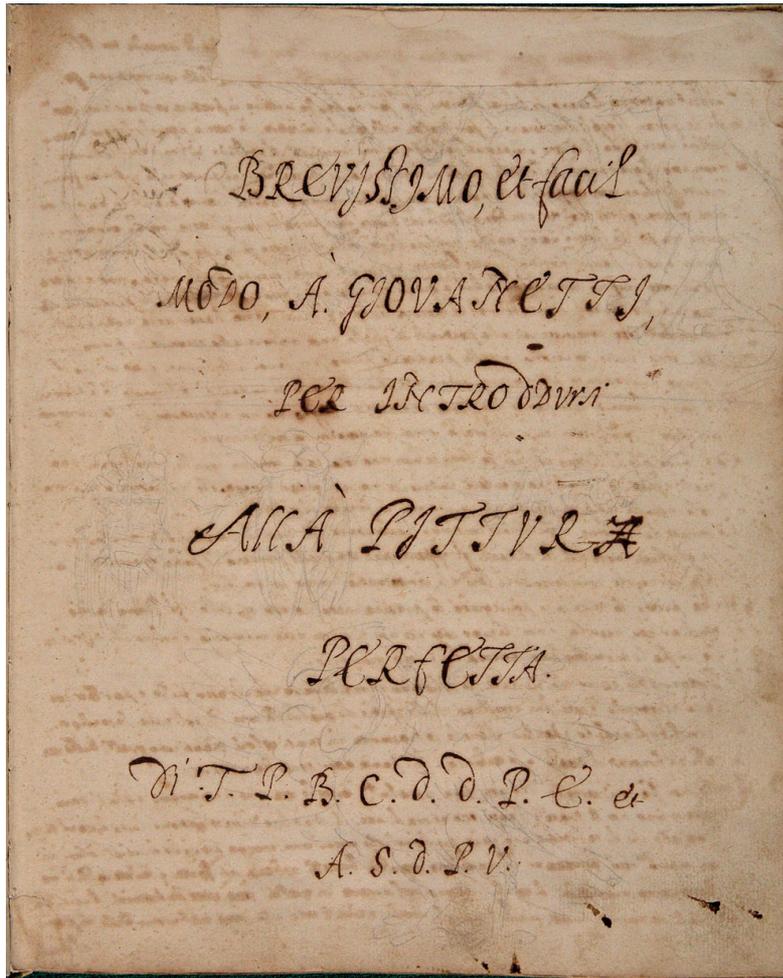


Fig. 1 - f. 1r. Frontespizio. Disegni a matita di animali, parzialmente coperti dal titolo.

Un manoscritto inedito del *Trattato* abbreviato 283

Fig. 2 - Filigrane della carta.

Due diverse filigrane si possono individuare sulla piegatura dei fogli (Fig. 2). La prima raffigura una balestra inscritta in un cerchio e sormontata da un giglio, raffrontabile a quella individuata su alcuni disegni di Michelangelo, di origine fiorentina e databile al 1560 ca<sup>(7)</sup>. La seconda rappresenta un'aquila inscritta in un cerchio e sormontata da una corona, corrispondente a quella riportata al n. 50 da Woodward, documentata a Ferrara nel 1602 ca, e molto simile a Briquet 209 (Verona 1582-1596)<sup>(8)</sup>.

Sul primo foglio, privo di testo, è presente il disegno di una

<sup>(7)</sup> JANE ROBERTS, *A Dictionary of Michelangelo's Watermarks*, Milano 1988, pp. 19, 33, "Crossbow D", classificato come "IT-CBF-73 A bis" nel database [www.wm-portal.net](http://www.wm-portal.net). Ringrazio Simonetta Funel per l'aiuto nell'esame del manoscritto e nell'identificazione delle filigrane.

<sup>(8)</sup> DAVID WOODWARD, *Catalogue of Watermarks in Italian printed maps ca 1540-1600*, Firenze 1996, p. 52; CHARLES MOISE BRIQUET, *Les filigranes : Dictionnaire historique des marques du papier*, New York 1977, p. 30.

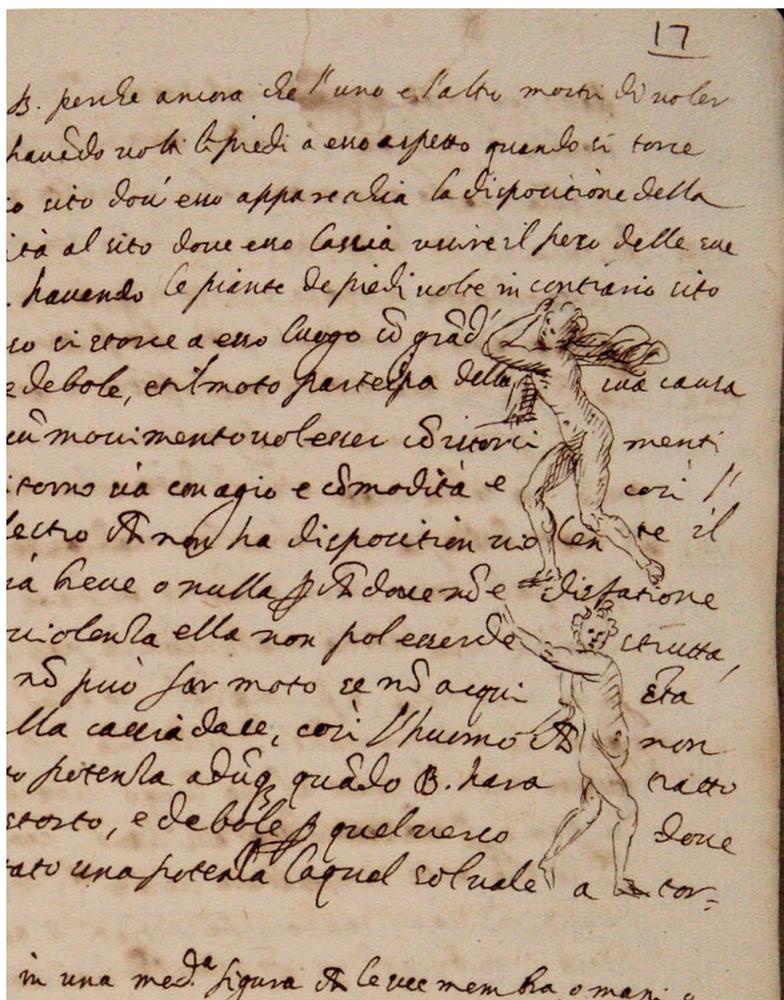


Indice di tutto e Re nel trad. li com. = 36

|   |   |
|---|---|
| <p>1 Quello che debbe prima imparare il giovane.</p> <p>2 Quel uoglio debbe essere nei giovani.</p> <p>3 Qual regola si debbe dare per i pittori.</p> <p>4 Modi del giorno di dipinto alla pittura.</p> <p>5 Precetti.</p> <p>6 In che modo debbe il giovane procedere nel suo studio.</p> <p>7 Del modo dello studio.</p> <p>8 Avvertimenti al pittore.</p> <p>9 Precetti del Pittore universale.</p> <p>10 Di essere universale.</p> <p>11 Precetti.</p> <p>13 Precetti dello studio di pittura e di disegno.</p> <p>14 Del ricognere gli errori dello studio.</p> <p>15 Del qui detto.</p> <p>16 Modo di equitare e decare l'occhio a un'immagine.</p> <p>17 Dello studio in un quadro tutti i bestii o panni che si adombrano allo studio.</p> <p>18 Che deve prima imparare la dipintura e la pittura pratica.</p> <p>19 Come il pittore deve esser uogo di vedere il qui detto l'op. uno.</p> <p>20 Che l'uomo ha di essere fatto e di essere fatto nel disegno naturale.</p> <p>21 Della bellezza delle figure.</p> <p>22 Del essere universale.</p> <p>23 De quali che usano la pratica e di la bellezza.</p> <p>24 Del studio di uno / altro pittore.</p> <p>25 Del studio di naturale.</p> <p>26 Avvertimenti.</p> <p>27 Come debbe essere a lo studio di pittura del.</p> <p>28 Quali lumi si debbono eleggere per i pittori le figure de corpi.</p> <p>29 Della qualità del lume per i pittori e di la natura del o panni.</p> <p>30 Del ritratto e gli equali.</p> <p>31 Del ritratto e di la natura o panni.</p> <p>32 Modi di ritratto e di panni.</p> <p>33 Dove si debbe ritrarre i panni.</p> | <p>34 Del ritratto a lume di candela.</p> <p>35 In che modo si debbe ritrarre il tutto e degli parti ombre e lumi.</p> <p>36 Del lume dove si ritrae l'incarnazione dei uolti o ignudi.</p> <p>37 Del ritratto figure e historie.</p> <p>38 Pomodoro di ignudi di naturale o a lo.</p> <p>39 Memorie e di fatto e di della creatura.</p> <p>40 Come il Pittore si deve accionare al lume col suo studio.</p> <p>41 Della qualità del lume.</p> <p>42 Del ritratto e di la natura nel quadro della natura.</p> <p>43 Che si deve sapere l'ordine e la forma del ritratto.</p> <p>44 Del ritratto del pittore.</p> <p>45 Precetti per il pittore di i panni nel quadro della figura in che si ha detto.</p> <p>46 D'effetti de pittori che si ha detto una locale studio in casa e un lume e per la natura in campagna a una luce.</p> <p>47 Della Pittura e sua divisione.</p> <p>48 Figura e sua divisione.</p> <p>49 Proporzioni di misura.</p> <p>50 Del movimento delle opinioni come.</p> <p>51 Che si debbe sapere le figure e termini e panni.</p> <p>52 Che nelle cose piccole si vede gli ornamenti nelle grandi.</p> <p>53 Perché la pittura si può far in panni come le cose naturali.</p> <p>54 Perché i capitoli delle figure una copia e una da panni.</p> <p>55 Qual Pittore si debbe usare in panni come le cose più spiccate.</p> <p>56 Qual è più di di tutto e di la o i lumi e di la de corpi o lo studio.</p> <p>57 Memoria di tutto all'autore.</p> <p>58 Precetti di pittura.</p> <p>59 Come la pittura deve essere ritra da una luce.</p> <p>60 Del ombra.</p> <p>61 Come si debbono figurare le parti.</p> <p>62 Come si devono figurare i uolti.</p> <p>63 Come si devono figurare le uolte.</p> |
|---|---|

34

Fig. 3 - f. 36r. Indice dei capitoli.

Fig. 4 - f. 17r. Immagine del capitolo 183 *Del movimento del huomo.*

rana, profilato con tratti essenziali a penna, su una leggera traccia a matita (Fig. 5). Il verso del primo foglio reca in alto questa iscrizione: “*Il Cont? [testo cancellato] modo è copiato in tutto e per tutto da Leonardo d’Avinzi [sic] perfetto maestro di tal professione*”; la scritta, stilata con una grafia diversa dal resto del manoscritto, si può ipotizzare sia stata aggiunta da un suo possessore, poiché sembra improbabile che il copista del manoscritto ignorasse la corretta scrittura del nome ‘da Vinci’, e la ‘z’ al posto della ‘c’ appare una deformazione dialettale lombarda.

Il recto del secondo foglio – sul cui verso inizia la trattazione – ha un’intestazione che sembra anch’essa posteriore alla stesura e da mettere probabilmente in relazione col proprietario: “*Brevissimo e facile modo, a giovanetti per introdursi alla pittura perfetta. Di T. P. B. C. d. d. P. E. et A. S. d. P. V.*”. (Fig. 1)

Al di sotto di questa scritta, e in parte coperti da essa, si scorgono dei disegni tracciati leggermente a matita, appena percettibili. Rappresentano alcuni animali, raffigurati con zelo naturalistico: un orso, due cani, una cicala vista da sopra e da sotto, un grillo, un’aquila dalle ali spiegate. Pur se delineati in modo molto lieve, è probabile che in origine costituissero una sorta di copertina, solo successivamente ricoperta dall’intestazione, vergata abbastanza rozzamente a penna su alcune linee a matita tracciate in modo approssimativo.

La presenza di questi disegni ha indotto a formulare delle ipotesi sull’identità dell’artista che potrebbe aver realizzato la copia del trattato. Particolarmente suggestiva in questo senso la figura di Jacopo Ligozzi (Verona 1547-Firenze 1627), attivo dal 1577 a Firenze, pittore di corte e console dell’Accademia delle Arti del Disegno, celebre per le accurate illustrazioni di piante ed animali realizzate per il granduca Francesco I. Gli estremi cronologici e geografici della sua attività, che includeva anche – fra il 1592 e il 1602 – rapporti con la committenza mantovana dei Gonzaga, potrebbero indurre a cercare nella sua cerchia l’identità del copista di n2, alla luce dei controlli effettuati su testi



Fig. 5 - f. Ir (guardia). Disegno di una rana.

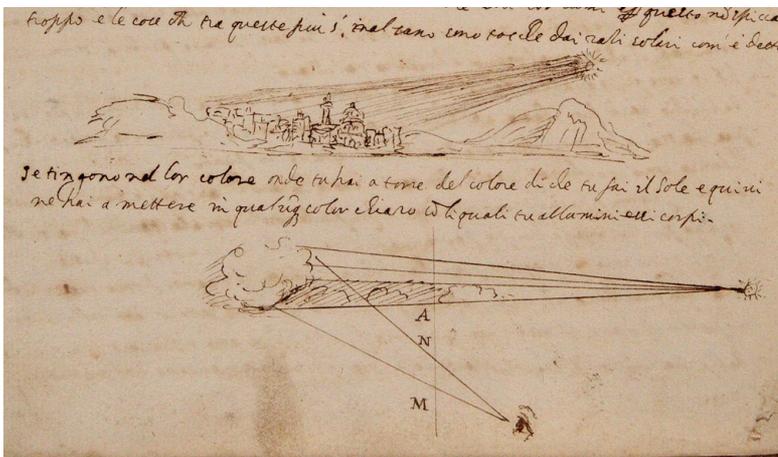


Fig. 6 - f. 31v. Capitolo 332 *Precetti*.

autografi, è però del tutto da escludere l'identificazione col Ligozzi stesso.<sup>(9)</sup> La grafia ordinata e regolare, molto caratteristica, di questo pittore, è infatti assai diversa da quella con cui è vergato il trattato napoletano, più libera e disordinata<sup>(10)</sup>.

Tutto il testo è concentrato in sole 69 facciate ricoperte fittamente senza margini, da f. 1v a f. 35v. Nei ff. 36r-39r è presente la tavola dei contenuti, con l'intestazione *Indice di tutto, che nel tratt.o si cont.e* (Fig. 3): compare quindi nell'indice la denominazione *trattato*<sup>(11)</sup>.

I capitoli sono numerati e privi dei titoli, che sono riportati nella tavola dei contenuti finale, analogamente ai manoscritti f2 e fm2.

Un altro elemento significativo che accomuna n2 agli apografi fiorentini f2 e fm2 è la numerazione irregolare dei capitoli, che di fatto sono 377, ma sono numerati fino a 368, a causa di una serie di errori e di numeri ripetuti. I due codici fiorentini presentano la stessa numerazione, che si ritrova pure nel manoscritto Belt 35 conservato a Los Angeles<sup>(12)</sup>. In quest'ultimo codice, come già notato da Pedretti, gli errori sono denunciati da un'apposita tavola alla fine del testo, che infatti riporta: "Segue la seconda parte, la quale serve per tavola da ritrovare i precetti, secondo i loro n.ri. Et bisogna advertire che nel copiare da prin-

<sup>(9)</sup> Cfr. LUCA BORTOLOTTI, *Iacopo Ligozzi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 65, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2005. Torneremo a breve sulla provenienza mantovana del codice n2.

<sup>(10)</sup> Il controllo è stato effettuato su alcune lettere autografe conservate presso l'Archivio di Stato di Pisa, fondo Ordine dei cavalieri di S. Stefano, n. 924, c. 738, Lettera del Ligozzi del 22 aprile 1606; n. 925, c. 1117; Lettera del Ligozzi del 4 novembre 1605; n. 925, c. 1254; Lettera del Ligozzi del 10 febbraio 1606. Ringrazio Christine Pennison per l'aiuto prestatomi con cortesia e competenza.

<sup>(11)</sup> Altri manoscritti che adottano la definizione di 'trattato' nel titolo sono i seguenti: fn2 (BNCF, 4° C.9.2869); fn3 (BNCF, 3°F.6.1182); fp1 (BNCF, Palatino 783); m2 (Milano, biblioteca ambrosiana, H 227 inf.)

<sup>(12)</sup> University of California, Special Collections, MS Belt 35, 11.

Un manoscritto inedito del *Trattato* abbreviato 289

cipio fu preso errore in dare detti n.ri, che il n 165 et il n 166, ciasc.o d'essi c'è 2 volte, così il n 168. Et infra il n 180 et 185 sono dei n.ri posposti, et de doppi che ci sono due volte, sì come ancora il n.ro 195. Et perché così era donde s'è cavata questa copia, si è incorso negli errori soprascritti in detti n.ri. Tutto per non essere uscito dall'esemplare donde si è copiato" (13).

Anche per quanto riguarda le illustrazioni, pur con la notevole differenza nell'esecuzione di cui si è detto, n2 presenta una significativa corrispondenza con quelle di f2 e fm2. Nel ms napoletano si trovano tutte le immagini presenti negli altri due codici, ad esclusione del secondo diagramma del cap. 134, che è stato ommesso. Le lievi varianti che si possono osservare, se in alcuni casi si discostano dal codice Urbinate (V), in altri casi denotano una maggior aderenza ad esso – e quindi all'«archetipo» della versione abbreviata – come nella figura del cap. 175 a f. 16r (Fig. 7), dove compare la scritta 'gomito', presente in V, e non nei due manoscritti fiorentini, o come le due figure del capitolo 193 a f. 18v (Fig. 8), che conservano, per quanto invertita, l'indicazione

(13) CARLO PEDRETTI, *The literary works of Leonardo Da Vinci, compiled and edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter*, Oxford 1977, p. 17. Pedretti individua la dipendenza da fm2 di l1 – che identificava con il ms copiato da Giovanni Berti e illustrato da Gregorio Pagani – a sua volta copiato dal pittore fiorentino Francesco Furini (me, Modena, Biblioteca Estense, App. 803, Y 5.3.28 Fondo Campori, datato 1632) e suggerisce che anche il ms di Stefano della Bella (f4) fosse derivato da questa 'famiglia' di codici. Lo studio di Pedretti sulle copie del trattato abbreviato, assieme all'opera di Steinitz (KATE TRAUMAN STEINITZ, *Leonardo da Vinci's Trattato della pittura. A bibliography of the printed editions, 1651-1956*, Munksgaard, Copenhagen 1958), sono tuttora considerati fondamentali. Tuttavia, sembra oggi necessario presupporre il confronto incrociato di più copie, piuttosto che ipotizzare una derivazione lineare tra i diversi manoscritti, facendo quindi riferimento a gruppi di codici in reciproca relazione. A questo proposito, in relazione alle copie d'ambito romano (Cassiano dal Pozzo), di poco precedenti l'*editio princeps*, si veda J. BARONE, *Cassiano dal Pozzo's manuscript copy of the Trattato: new evidence of editorial procedures and responses to Leonardo in the seventeenth century*, "Raccolta Vinciana", XXXV, 2012, pp. 223-286, in particolare 225-227.

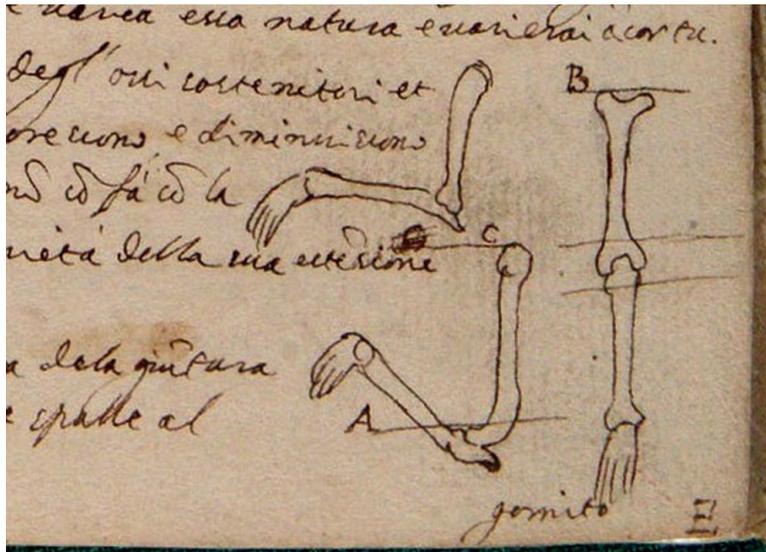


Fig. 7 - f. 16r. Capitolo 174 *Delle misure del corpo humano e piegamenti di membra.*

delle lettere B e C presenti in V e non più riportate in f2 e fm2.

Pur individuando una notevole corrispondenza sia nel testo che nelle illustrazioni con il contenuto di f2 e fm2, resta difficile formulare delle ipotesi sul luogo di compilazione del manoscritto. Assieme a diversi indizi a favore di un'origine fiorentina, numerosi dati attestano la provenienza del manoscritto dalla Lombardia, e in particolare dalla corte di Mantova.

Una legatura pergamenea di epoca settecentesca unisce il manoscritto ad altri due testi, databili fra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo. Il primo è intestato: *Trattato del sangue di Cristo di Francesco Tartaleone Dottore e Canonico di S. Andrea di Mantova...* ed è preceduto da una lettera di dedica al "Sig.r Tullio Petroianni, digniss.mo Preposito di S.to Benedetto, Primicerio di S.to Andrea, Conte della Villa di S.to Secondo, et Consigliere



dell'«A. Ser.ma di Mantova» firmata e datata 25 novembre 1599 da Anselmo Tartaleone. Il secondo è intestato: *Relazione del Conte Alessandro Striggi al Serenissimo Carlo I, Duca di Mantova, di Monferrato, di Nevers, Umena e Rethel l'anno 1631, della sua Ambasceria di sei anni in Spagna, e dello stato presente di quella Corona e Corte*<sup>(14)</sup>. Non si tratta del più noto conte Alessandro Striggi junior (Mantova 1573 ca-Venezia 1630) – musicista noto per aver composto il libretto dell'*Orfeo* di Monteverdi e diplomatico al servizio della corte dei Gonzaga – ma di un suo nipote, di cui si fa menzione in un documento dell'archivio mediceo dove si riferisce di «un nipote del Conte [Alessandro] Strigio, il quale è ambasciatore in Spagna»<sup>(15)</sup>.

Entrambi i codici provengono dunque da Mantova, confermando quanto riferito dagli attuali proprietari del manoscritto, che ricordano una lontana origine mantovana della loro famiglia.

## 2. Ascendenza fiorentina

La sequenza dei capitoli con l'indice aggiunto alla fine, le illustrazioni e un gran numero di varianti, permettono di ricondurre il codice n2 a quelli discendenti dalle copie appartenute a Lorenzo Giacomini (1552-1598) e a Niccolò Gaddi (1537-

<sup>(14)</sup> È interessante notare l'esistenza di un'altra copia della relazione di Alessandro Striggi presso la Regia Biblioteca Parigina, registrata in una pubblicazione sui manoscritti di quella biblioteca del 1835 (ANTONIO MARSAND, *I manoscritti italiani della Regia biblioteca parigina, descritti ed illustrati dal dottore Antonio Marsand*, dalla Stamperia reale, 2 voll., Parigi 1835-1838, I, p. 618), nello stesso fondo in cui si trovava anche un apografo del trattato di Leonardo, ricordato dallo stesso Marsand (ivi, p. 661) ed ora conservato nella Biblioteca Nazionale di Parigi (Bibliothèque Nationale de France, MS It. 967, p1).

<sup>(15)</sup> Lettera del 17 febbraio 1627 di Alessandro Bartolini Baldelli a Cristina di Lorena; «The Medici Archive Project», <http://documents.medici.org>.



Un manoscritto inedito del *Trattato* abbreviato 293

1591). Tale ‘famiglia’ di codici<sup>(16)</sup> è frutto dell’interesse di letterati e bibliofili fiorentini, si distingue per la data precoce (l’ultimo quarto del Cinquecento) e per la fedeltà ad una versione abbreviata del Codice Urbinate, definita l’‘archetipo’ (oggi perduto) della tradizione manoscritta. Il codice di Napoli mostra affinità con questi apografi fiorentini, pur non rivelando una dipendenza diretta.

L’analisi comparativa di questi manoscritti rivela che il codice napoletano si mantiene fedele alla linea del Gaddi (fm2) in ben 73 loci critici, e a quella di Giacomini (f2), in 52 loci critici, e presenta anch’esso una variante comune soltanto a questi due manoscritti (‘camato’ al posto di ‘bacchetta’, al cap. 236). Più precisamente, il codice n2 contiene due varianti congiuntive col solo codice fm2: la lezione scorretta ‘tenebre’ al posto di ‘termini’, al cap. 282, e l’omissione dell’intero capitolo 540 di V (corrispondente al cap. CCCLXII dell’*editio princeps*).

Non si può tuttavia parlare di una copia diretta dai codici succitati, in quanto il codice n2 presenta numerose lacune<sup>(17)</sup> e alcune varianti separative<sup>(18)</sup>, che lasciano pensare ad un passaggio intermedio rispetto agli esemplari più antichi del testo. A

<sup>(16)</sup> Ci appoggiamo, per questa parte dello studio, sull’analisi di ANNA SCONZA, *I primi codici fiorentini della tradizione manoscritta del ‘Libro di pittura’*, “Raccolta Vinciana”, fasc. XXXII, 2010, pp. 309-366 e sul più ampio lavoro di tesi della stessa, *La réception du ‘Libro di pittura’ de Léonard de Vinci: de la mort de l’auteur à la publication du ‘Trattato della pittura’ (Paris 1651)*, dir. Carlo Vecce e Danielle Boillet, 2007, depositata all’Université de Paris III Sorbonne nouvelle.

<sup>(17)</sup> Nel codice n2, alcune lacune rispetto all’Urbinate, V, risultano separate rispetto agli altri codici fiorentini (fm2, f2, ma anche MS Concini, f6, e Acquisti e Doni, fl2) e all’edizione a stampa del 1651; si trovano ai seguenti capitoli: 65, 10, 133 – non si tratta, in realtà, di una lacuna ma di una ripetizione –, 120, 137, 163, 222, 246, 261, 269, 274, 279. Ci riserviamo di approfondire la questione in un studio più ampio a venire.

<sup>(18)</sup> Si vedano, ad esempio, le seguenti varianti “si cava” (anziché “si causa”, cap. 260), “pari colori” (anziché “tuoi colori”, cap. 270), “piglià” (anziché “togli”, cap. 293).



Firenze vengono prodotte numerose copie dello scritto leonardesco: sono 18 i codici ad oggi conosciuti, di cui almeno 9 databili tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento. Sarà forse utile ricordare che N. Gaddi prestava volentieri la sua copia manoscritta, al fine di far conoscere il libro di pittura leonardesco, come dimostra il fatto che anche la copia m1 appartenuta all'erudito padovano Giovan Vincenzo Pinelli (1535-1601) ebbe come antigrafo il codice fiorentino di Gaddi. Tra gli studiosi che si giovarono di questa lettura troviamo Ignazio Danti, che fu in seguito l'editore del trattato di Jacopo Barozzi da Vignola sulla prospettiva, un testo fondamentale nel secondo Cinquecento e parzialmente trascritto assieme a quello leonardesco nello stesso codice Gaddi, forse come una sorta di complemento a quest'ultimo. Colto collezionista<sup>(19)</sup> e fine bibliofilo<sup>(20)</sup>, Niccolò Gaddi fu luogotenente dell'Accademia del Disegno (1579-1580) e favorito del granduca Francesco I de' Medici, forse a riconoscimento della sua capacità di mettere le proprie competenze al servizio della famiglia granducale anche in materia di acquisizioni d'opere d'arte. Per la sua biblioteca, ricca di opere letterarie e trattati d'arte, Gaddi fece copiare il codice, menzionato come *Precetti di pittura e avvertimenti pei giovani che [c]on diligentia vogliono attendere a tal professione. Opera di Lionardo da Vinci pictor fiorentino che per sua morte non si è donata alla stampa*, oggi conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Ms. XVII 18, ex Gaddi 372).

Il copista del testo leonardesco oggi conservato a Napoli, tende cautamente a modernizzare in *-z* la grafia latinizzante *-ti*,

<sup>(19)</sup> CRISTINA ACIDINI LUCHINAT, *Niccolò Gaddi collezionista e dilettante del Cinquecento*, "Paragone", 359-361, 1980, pp. 141-175.

<sup>(20)</sup> La biblioteca di N. Gaddi è descritta dal bibliofilo Gianbattista Doni (1594-1647), cfr. TERESA LODI, *Il Catalogus Scriptorum Florentinum di Gianbattista Doni*, "La Bibliofilia", LXIII, 1961, II, pp. 126-150, in particolare p. 249 per la descrizione del codice leonardesco.

ancora molto ricorrente del codice Gaddi, ma conserva quasi sempre termini che presentano l'–*h* detta etimologica, come nei casi di 'huomo', 'historia', 'humidità', 'humorosa', le forme del verbo 'avere'; ma la sopprime nel caso di 'erbe' (al cap. 131), 'traente' (cap. 104, 137) o, più frequentemente, di 'allora'.

In tale processo di normalizzazione linguistica è interessante notare che, rispetto ai codici fiorentini sopra menzionati, viene soppresso l'uso dell'–*h* fonetica 'toscanizzante', rispetto a fm2, in termini quali 'pigri' (cap. 62), 'loco' (cap. 84, 147), 'manca carta, dice l'autore' (cap. 121, dove fm2 riporta 'mancha' e 'authore'), 'moresca' (cap. 183), 'bocca' (cap. 186), 'bianca' (cap. 310, 1319, 331), 'arco' (cap. 255). Seguendo dunque l'uso linguistico lombardo, piuttosto che toscano, il copista ha inoltre tendenza a trascrivere consonanti scempie al posto delle doppie e, viceversa, a raddoppiarle quando non necessario (a esempio nei cap. 257-258 figurano termini quali 'belico', 'belicarsi', 'tera' che tuttavia viene corretto in interlinea con l'aggiunta di –*r* della stessa mano; e ancora, al cap. 365: 'Feti', 'ha opperato').

A tale ascendenza nordica si aggiungono altri indizi importanti per l'identificazione della provenienza del copista del codice n2. Al capitolo 301 questi corregge a senso un passaggio relativo alla prospettiva aerea e alla visibilità nella densa atmosfera terrestre ('aria grossa'), trasformando l'erronea lezione risalente al codice Urbinate ('vicinissima propinquità') nella più corretta lezione 'gran distanza' (cap. 301), che diverrà 'lontanissima distanza' nell'*editio princeps* (cap. CCCVI). Ci sembra che solo un pittore esperto di tali questioni potesse prendersi la libertà di emendare il testo scorretto dell'apografo da cui stava copiando.

Il legame del copista con l'ambiente mantovano è infine attestato dall'esistenza di una frase aggiunta sull'ultima carta (f. 35v), con un esplicito riferimento a Domenico Fetti, pittore di corte presso i Gonzaga dal 1611 al 1621. Alla fine del capitolo 365 su *Come si devono fare le pieghe de' panni* (Fig. 9) il copista aggiunge, a fine trascrizione, una breve esemplificazione che



doveva suonargli quanto mai familiare – la frase viene qui indicata entro parentesi uncinate:

A un panno non si deve dare confusione de molte pieghe, anzi farne solamente dove con le mani o braccia sono ritenute, et il resto lasciar cadere semplicemente, e si debbono ritrarre di naturale, cioè si vorrai far panno lano, usa le pieghe secondo quelli, e se sera seta, o panno fino, o da villano, va diversificando a ciascuno le sue pieghe, e non far habito come molti fanno, sopra i modelli coperti di carte, o corame sottile che t'ingannaresti forte; <come ha fatto el Feti se bene nel resto ha operato assai bene colorendo et Historiando>.

La critica e l'apprezzamento parziale nei confronti di Domenico Fetti (Roma 1589-Venezia 1623) per la sua maniera trascurata nella resa dei panni, ma sublime nell'uso del colore e

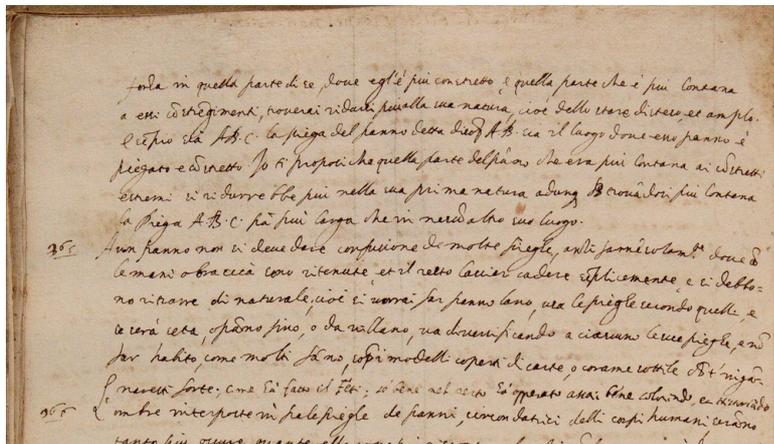


Fig. 9 - f. 35v. Capitolo 365 Come si dee fare le pieghe de panni.





## Un manoscritto inedito del *Trattato* abbreviato 297

nell' 'invenzione', lascia intravedere una specifica competenza in materia artistica da parte del copista del codice, che poteva essere anche un artista, forse un collega del Fetti, o per lo meno un amatore d'arte, probabilmente attivo alla corte dei Gonzaga.

### Conclusioni

Per concludere questa breve analisi, sottolineiamo che diverse questioni restano ancora aperte.

Lo studio del codice napoletano rivela una dipendenza (probabilmente indiretta) dal gruppo dei codici più antichi della tradizione, provenienti da Firenze e databili all'ultimo quarto del XVI secolo.

Al tempo stesso la probabile provenienza mantovana del manoscritto, attestata anche dalla frase aggiunta alla fine del capitolo 365, indurrebbe a pensare ad un copista di origine lombarda. In ogni caso va notato che la frase sul Fetti è inserita alla fine del capitolo, in quello che potrebbe plausibilmente ipotizzarsi come uno spazio lasciato vuoto dopo il punto conclusivo, che viene trasformato in punto e virgola. L'inserimento potrebbe essere anche avvenuto in un secondo tempo, in un momento e in un luogo non contestuali alla trascrizione del testo.

Molto resta ancora da accertare su questo manoscritto, che aggiunge un nuovo elemento alla complessa rete dei rapporti fra Toscana e Lombardia nella trasmissione del trattato leonardesco, su cui forse gli studi futuri potranno portare maggior luce.

