

SCHEGGE DAL TEMPO



Cultura, Monumenti e Cifre stilistiche
dall'Illuminismo all'Età contemporanea

2023

32

progetto e cura scientifica di
Ferruccio Canali

BOLLETTINO DELLA SOCIETÀ DI STUDI FIORENTINI

AltraLinea
EDIZIONI

Leonardo da Vinci e la Lingua della Pittura in Europa (secoli XIV-XVII), Atti del Convegno Internazionale (Parigi, 4-5 aprile 2019; Torino, 27-29 novembre 2019), a cura di Margherita Quaglino e Anna Sconza, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2022, volume n.10 della "Biblioteca leonardiana. Studi e Documenti".

Uscito per i tipi della "Biblioteca leonardiana. Studi e Documenti" della Biblioteca Leonardiana di Vinci (Firenze), il volume, curato da Margherita Quaglino e Anna Sconza, affronta un tema complesso, e in gran parte finora non adeguatamente approfondito, nell'ambito della pur sterminata bibliografia relativa a Leonardo da Vinci: «la Lingua della Pittura. Un paradosso, se richiamiamo alla memoria alcuni celebri passaggi del leonardiano *"Paragone di Pittura, Poesia, Musica e Scultura"*, in cui la Pittura sembra poter fare a meno della parola e del linguaggio verbale ... Ma è un paradosso solo apparente. Fin dagli inizi, e in maniera gradualmente sempre più consapevole, la ricerca intellettuale e artistica di Leonardo si era orientata verso l'affermazione della Pittura come Scienza ... che da un lato si fonda sulle "matematiche dimostrazioni", dall'altra ha bisogno di andare oltre la dimensione puramente teoretica trovando il proprio inveramento nella "sperientia", nella realtà delle cose ... Leonardo è ben consapevole che anche la Pittura può aver bisogno delle parole ... una necessità che deriva proprio dall'innalzamento della Pittura a forma di Conoscenza e quindi dall'ambizione di dotarla di uno statuto epistemologico simile a quello delle altre scienze», come sottolinea Carlo Vecce nell'"Introduzione" ai saggi del volume (p.XIII). L'inquadramento è particolarmente efficace e spiega poi la serie serrata degli interventi, tra loro diversi come argomento e taglio scientifico, ma accomunati dalla stessa finalità epistemologica. «Grazie al metodo di studio pluridisciplinare, invalso in questi anni in ambito umanistico – un metodo particolarmente calzante per Leonardo, dato il suo approccio 'universale' al sapere – [gli Studiosi] hanno cercato di trovare un punto d'incontro tra diverse discipline ... ma sempre sulla base di una tradizione di studi risalente all'inizio del secolo scorso, quando gli Storici della Lingua e della Letteratura incominciarono ad interessarsi alle scritture di Artisti ... Già in occasione delle "Conferenze fiorentine" del 1910, particolarmente celebri per l'intervento di Benedetto Croce sulla mancanza di sistematicità filosofica di Leonardo, Isidoro del Lungo [affrontava il tema della] prosa di Leonardo ... [fondandosi] su ampi stralci dai *"Frammenti letterari e filosofici"* leonardiani raccolti da Edmondo Solmi nel 1899 ... credendo di poter scorgere nella lingua di Leonardo i primordi della prosa scientifica, che arriva a maturazione solo con Galileo» (LE CURATRICI, "Introduzione", pp.XVII-XVIII). Sulla base di tali considerazioni, corroborate da una serie di approcci lessicali rivolti dagli anni Settanta del Novecento soprattutto in relazione al *"Lessico di Michelangelo"*, il tema della "Lingua della Pittura" in Leonardo e in Europa si è fondato su due aspetti fondamentali:

1. L'analisi dell'elaborazione leonardesca tra Quattrocento e Cinquecento di un lessico specifico per 'parlare' delle Pitture laddove nei suoi appunti sparsi (ma già editi nel 1651 in Francia come *"Traité de la Peinture de Léonard de Vinci donné au public et traduit d'Italien en François par Roland Fréar Sieur de Chambray"*, Parigi, Langlois) l'Artista utilizza un lessico che si mostra «di grande interesse, data la particolare ricchezza di terminologia tecnica riferibile a vari ambiti e una certa tendenza onomaturgica, cioè di meccanismi di formazione delle parole per costituire una base lessicale assente per molte delle discipline affrontate nei suoi scritti» (RICOTTA, p.23);
2. Poi nel volume viene affrontata la circolazione dei modelli e la fortuna del lessico leonardiano in Europa. Il ricco "Indice" dà conto dell'approfondimento della ricerca e della varietà degli approcci articolandosi in tre sezioni. La "Prima sezione" è dedicata a "Lingua e Testualità" (con interventi di Lucia Bertolini sui rapporti tra Leonardo e il *"De Pictura"* di Alberti; di Veronica Ricotta sulle 'impossibili' relazioni tra Leonardo e Cennino Cennini; di Giuditta Cirnigliano sulla "Favola della Scimmia e dell'Uccellino" come analogia del rapporto tra Artista e Natura; di Valter Boggione sul "Lessico erotico" in Leonardo; di Frank Zoellner sull'impiego da parte di Leonardo delle Categorie di giudizio fondate sui "Tipi artistici"; di Elisa de Roberto sulla lingua dell'Arte e i suoi "Parametri sintattico-testuali"). La "Seconda sezione" approfondisce il tema del "Lessico e prassi artistica" in Leonardo (con interventi di Margherita Quaglino sul "Lessico dei contorni tra invisibile e sensibile", un intervento che si lega a quelli successivi di Typhen Le Guyader su "L'esplorazione dei limiti del visibile ... e la percezione notturna" e di Janis Bell dedicato alla "Aerial Perspective" leonardiana. Quindi di Simona Rinaldi è l'analisi del "Chiaroscuro in Leonardo", mentre di Michel Hochmann l'indagine sui "Riflessi colorati"; di Barbara Fanini le problematiche relative alla "Rappresentazione del movimento"; di Claudio Gelli l'analisi della parola "Cartone", in rapporto anche all'intervento di Angela Cerasuolo sul "Lessico tecnico ... dei procedimenti della Pittura". Sempre sulla tecnica si diffonde Vincenzo Gheroldi su "La Vernice perfetta" e Paola Venturelli su "Lustro e trasparente" e anche Elisabeth Ravaud rianalizza il "Testo della Pittura dai manoscritti alle tecniche pittoriche". Di Stefania Tullio Cataldo sono le relazioni 'topografico' della Fortuna La "Sezione terza" è dedicata alla "Circolazione e modelli" laddove l'approccio "topografico" della Fortuna delle riflessioni di Leonardo è affrontato da Paolo Bensi ("Leonardo e i Leonardeschi tra Milano e Venezia"; da Laure Fragnart (su Leonardo e le pubblicazioni di "Teoria dell'Arte in Francia nel XVII secolo" in relazione alla prima *'editio princeps'* di Parigi del 1651) e di Anna Sconza (sempre sulla fortuna del "Trattato della Pittura" ma presso le "Conferenze all'Accademia reale" di Francia). Le relazioni autoriali sono invece

puntualizzate da Francesco P. di Teodoro (sul “Lessico del Disegno e della Prospettiva” tra Leonardo, Piero della Francesca, Raffaello e Vitruvio); da Frédérique Dubard de Gaillarbois (“Leonardo e Benedetto Varchi”); da Julia Castiglione (su “Echi leonardiani nelle ‘Considerazioni sulla Pittura’ di Giulio Mancini”); da Chiara Ghizzi (sui lasciti di Leonardo in “Marco Boschini e il linguaggio artistico”). Chiude il volume un’ampia e lodevole “Bibliografia” a cura di Annalisa Chiodetti.

L’indagine nel suo complesso resta ovviamente meritoria e foriera di stimoli sui singoli approfondimenti. Resta di particolare interesse la “Prima sezione” dedicata a “Lingua e Testualità”, forse perché quella più ‘problematica’ nella quale vengono affrontati «gli albori della tradizione semi-letteraria in cui s’iscrive la prosa di Leonardo». Questi esordi sono indagati in particolare da Lucia Bertolini, nel rapporto tra “Testualità e lessico del ‘De Pictura’ albertiano in Leonardo da Vinci”, laddove sappiamo della «dimestichezza» di Leonardo con molti testi di Leon Battista Alberti – un tema che gode ormai di una buona bibliografia – ma laddove l’Autrice sottolinea, pur in nota, ad esempio «la convinzione che Leonardo abbia avuto fra le mani la redazione volgare del “Della Pittura” di Alberti» (p.7) «nonostante la risicata fortuna – entro il Quattrocento – del trattatello albertiano» (p.4). Dal punto di vista lessicale, però, secondo la Studiosa bisogna «prendere atto della distanza che intercorre fra il lessico tecnico del “De Pictura” e quello che Leonardo adotta in via preferenziale o esclusiva ... anche se è vero che le possibili tangenze tra il “De Pictura” e Leonardo in fatto di arti figurative non si esauriscono certo nel lessico tecnico dell’Ottica e della Prospettiva, ma si tratta di un campo lessicale particolarmente significativo ... I “razi” [visuali] (certo non esclusivamente albertiani, ma anche nella celeberrima “Lettera” di Raffaello: DI TEODORO, p.339) sono in Leonardo le “linee visuali”, ma potremmo continuare rimarcando come il lessico tecnico albertiano sia rigettato nel suo complesso [da Leonardo] ... con eccezioni rare e poco significative» (p.10). Pretendere che Leonardo ‘calcasse’ un lessico tecnico tramandato attraverso un «trattatello di risicata fortuna» sembrerebbe davvero un po’ troppo e cercare tanta ‘differenza’ tra «razi» e «linee» non sembra poi così significativo («linee» ha valore più geometrico, «razi» più organicistico, ma per esprimere lo stesso concetto? Allora Leonardo è ‘più geometrico’ di Alberti? Mah ...). Ma il problema non è ‘albertiano’; è stato semmai di Leonardo che ha lasciato «sparsi appunti» e non è stato in grado di (o non ha potuto o voluto) elaborare un trattato compiuto in nessuna Disciplina, nonostante il suo «multiforme ingegno». Come si direbbe oggi, volgarizzando: un Genio che non riusciva ... a quagliare (come ce ne sono molti e che proprio in questo trovano il principale limite alla loro Genialità); anche se Luca Pacioli anticipava il fatto che «Leonardo ha ormai finito il “Libro de pictura e movimento umani”». Quasi appunto ... per poi lasciare «autografi in cui anche nello stesso foglio troviamo registrazioni private, appunti sulla pittura insieme ad altri argomenti». In verità sappiamo «di una versione preparata per la stampa dal fedele allievo Francesco Melzi ... con l’indice dei capitoli ... che avrebbe garantito l’utilizzo del testo in ambito didattico» (in CIRNIGLIANO, p.72) per cui si tratta pur sempre di una «accumulazione» e di un tentativo di organizzazione dei suoi manoscritti che documenta la preoccupazione leonardiana di trasmettere le proprie ricerche attraverso il mezzo della stampa (come sottolineava anche Carlo Pedretti nel 1995). Ma sta di fatto che tutto ciò non ha avuto esito concreto («anche se la stampa aveva ormai ampia diffusione nel Cinquecento»), per cui per noi resta l’impossibilità (difficoltà/volontà) da parte di Leonardo di portare a termine l’opera e dunque di ‘organizzare’ compiutamente il Pensiero («Leonardo scrive e disegna fondamentalmente per sé»: DI TEODORO, p.334); forse il motivo per cui «l’immanenza del testo fonte [“De Pictura” di Alberti] a livello testuale [negli appunti di Leonardo] è molto più forte di quanto non risulti dai residui lessicali» (pp.14-159), senza portare poi ad una iniziativa del tutto autonoma. Come giustamente nota Lucia Bertolini, infatti, lo ‘sperimentatore’ Leonardo «con il pervicace esercizio di “vocabulizzare” [cioè inventare un nuovo lessico anche fondato sull’analisi della realtà], riuscì ad arricchire la propria lingua sul fronte lessicale e ciò gli permise, se non addirittura incoraggiò, quella sua indipendenza terminologica dalle fonti ... ma quello strenuo esercizio sui vocaboli non poté scortare Leonardo nella ri-organizzazione testuale» (p.15). Forse, semplicemente, Leonardo non volle «riorganizzare» la conoscenza semplicemente perché, al contrario di Alberti, gli interessava solo in parte trasmettere didatticamente la conoscenza stessa, ma tenere il Genio ... soprattutto per sé, come in un incessante ‘esercizio di Bottega’ (anche testuale). Non a caso i testi di Alberti divennero i ‘manuali’ della di poco successiva “Accademia della Arti e del Disegno”; quelli di Leonardo restarono a lungo ‘geroglifici indecifrabili’. Allora forse più importante è la questione, come ha sottolineato Filippo Camerota (“La Prospettiva del Rinascimento”, Milano, 2006) di comprendere il senso delle ‘analogie’ contenutistiche tra Leonardo e Alberti; ma Lucia Bertolini ribadisce lo jato tra analisi sintattico-testuale e analisi contenutistica (p.99: «gli aspetti scientifici esulano dalle mie competenze»). Un tale approccio può non essere errato in sé, ma allora necessita di un confronto interdisciplinare serrato che non faccia perdere di vista l’unità del testo leonardiano, per non cadere nel rischio di uno specialismo che fornisce risultati di analisi del tutto parziali (e con errori di fraintendimenti e di cattive interpretazioni sempre in agguato), ma che poi, soprattutto, richiede il successivo intervento di qualche altro Studioso che con grande difficoltà compendi studi disciplinari diversi (del resto già Anna Sconza nel 2019 sottolineava il carattere di accumulazione di “forma aperta” presente sia nelle opere di Alberti che in quelle di Leonardo; A. SCONZA, *Leonardo lettore di Alberti ...*, in *Nodi, vincoli e groppi leonardeschi*, a cura di F. Dubard e O. Chiquet, Parigi, 2019, pp.31-50). A partire da ciò, su un piano analogo si pongono le note di Veronica Ricotta, che svolge interessanti “Considerazioni

linguistiche tra Cennino Cennini e Leonardo», alla luce della «mancanza di dati che ci riferiscono una conoscenza diretta da parte di Leonardo del *“Libro dell’Arte”* di Cennino» (p.17). Laddove quello di Cennini restava sostanzialmente un «ricettario di Bottega» mentre l’idea di Leonardo era quella che «la Pittura si fonda su nozioni scientifiche ... [come già in] Leon Battista Alberti. Leonardo diventa un ideale e naturale prosecutore [di tale concezione albertiana] fino a identificare [Scienza e Pittura] ... Leonardo legge il *“Della Pittura”* di Alberti e rincorre molti dei suoi libri, come si evince dalla ricostruzione della sua biblioteca. Viceversa non ci sono prove della conoscenza del *“Libro dell’Arte”* di Cennino da parte di Leonardo ... anche vista la scarsa circolazione del testo cenniniano» (p.19). Una posizione che sembrerebbe una risposta alle ‘cautele albertiane’ di Lucia Bertolini, soprattutto alla luce del fatto che «Leonardo e Cennini sono quanto mai distanti soprattutto su alcune posizioni centrali, come il concetto di scienza ... ma anche il pensiero sul rapporto tra Poesia e Pittura pone su due poli opposti Cennino e Leonardo» (p.21). Il tema del ‘ricettario’ (quale è il *“Libro dell’Arte”* di Cennino) è ripreso da Michela Del Savio e Margherita Quagliano, con la notazione d’*incipit* che pur «forzando leggermente l’analisi, l’insieme degli autografi di Leonardo, compositi e caotici, assomigli, per modalità compositive e formali, a un gigantesco ricettario» (p.35). Un modo efficace per ‘risolvere’ e leggere con la giusta luce il tema del rapporto tra Alberti (quello del *“Della Pittura”*) e Leonardo; anche se ciò finisce per deprimere il ‘portato scientifico’ del tentativo leonardiano. Infatti «è evidente come non sia possibile parlare di fonti in merito alle ricette, né in generale nell’ambito dei ricettari, né in particolare nei riguardi del caso leonardiano» (p.41). Ma è vero che si tratta anche di un sistema linguistico – impiegato nei ricettari e fatto di titolo; elementi dispositivi (istruzioni del procedimento); strutture sintattiche principali; indicatori di quantità – che Leonardo consapevolmente adotta, poiché «ricalca i moduli della tradizione testuale di riferimento» (p.47). Tra Scienza e Bottega Leonardo, dunque, si bilica in un difficile gioco da equilibrista culturale.

Poi, senza nulla togliere al merito e all’approfondimento degli studi presenti nel volume e all’opera delle Curatrici, si possono avanzare – a mo’ di semplice stimolo per la riflessione – alcune note all’impianto della pubblicazione, specie in relazione al coordinamento scientifico di tutta l’iniziativa (pur nell’eterno dilemma se ai Curatori spetti solo il compito di ‘ricevere’ i singoli contributi, lasciando che l’iniziativa si ‘configuri’ in sé; oppure se, invece, a loro competa anche ottemperare ad alcune ‘mancanze’ o indirizzi che lo stato generale delle ricerche potrebbero mostrare. *Quid tum?*). Dunque,

1. Nell’economia generale dell’interessantissimo volume non avrebbe guastato una Introduzione, anche molto breve, sulle complesse vicende editoriali e sulla trasmissione del *“Della Pittura”* di Leonardo – che anche Carlo Pedretti indicava come *“the lost book”* nel 1964 – visto che a quel testo si fa ovviamente riferimento pressoché in tutti i saggi, dandone per scontate tutte le edizioni (a partire da quella Francese del 1651 – indicata come “TPfr” – cui si affianca nello stesso anno e presso lo stesso editore anche quella Italiana – indicata nel volume come “TPit” – cui sembra, dalla “Bibliografia” finale, che si sia aggiunto ‘solo’ nel 1995 un’edizione, a cura di Carlo Pedretti, tratta dal solo *“Codice urbinato latino 1270”* della Biblioteca Apostolica Vaticana, peraltro tradotta in Inglese da Philip McMahon nel 1956). Lo stemma codicum è in verità complicatissimo, ma dalla raccolta finale del volume emerge che esistono almeno altri tre codici importanti oltre a quello Vaticano (a Cortona, a Milano, a San Pietroburgo), da interpolare con il *mare magnum* degli ulteriori scritti leonardiani (utile il riferimento sitografico all’Archivio digitale, coordinato da Francesca Fiorani” come www.treatiseonpainting.org/about.html, ma rispetto alle complesse ‘notizie di rete’ sarebbe stato meglio prevedere anche in questo caso un ‘semplice’ riassunto). Tutto ciò si evince, e solo per via indiretta, nella “Bibliografia” di pp.437-438 (!), dove compaiono però anche “Antologie leonardiane”, “Altri manoscritti” citati dai vari Autori, ma che non si sa in che rapporto stiano con il *“Della Pittura”*. Insomma per tutto ciò il volume si configura come una raccolta non solo specialistica – come del resto si confà al tema – ma destinato unicamente ad una ristretta cerchia di ‘Leonardisti provetti’, che sanno già muoversi in quel *mare magnum* (anche se poi per gli altri Autori citati la situazione cambia).

2. Un bilancio complessivo delle ‘nuove acquisizioni’ dei due Convegni (come ve ne sono) è assai arduo perché comunque non vengono esplicitate, salvo nei singoli contributi. Come troppo spesso succede negli Atti del Convegni sembrano mancare quelle ‘sintesi generali’ che poi sono le uniche in grado di indirizzare le ‘nuove piste di ricerca’ (fatte salve invece nei singoli contributi scientifici, ma per i soli super-Specialisti dei singoli ambiti). E dunque una ‘sintesi’ dello ‘stato dell’arte’ ad esempio quale risposta alla pur (apparentemente) semplice domanda – ma allora qual’è questo Lessico della Pittura di Leonardo? – sembra mancare ...

3. Ancora, una nota redazionale, ma soprattutto ‘filologica’, anche in questo caso alla progettazione dell’intero volume: è davvero complicato – come sempre – il sistema delle ‘note abbreviate’ (nome, data) a piè di pagina in ogni saggio rimandando alla bibliografia finale; bibliografia dove non è però presente solo un’utile e sintetica suddivisione in Fonti e Bibliografia (a parte i rischi ricorrenti che qualche indicazione venga ‘dimenticata’; cosa che invece non succede nelle indicazioni sciolte nelle note a piè di pagina di ogni saggio e dove l’errore è, al massimo, che si ‘anticipi’ un “op.cit.” sciogliendo poi solo in seguito il testo). Invece in questo volume si ritrova solo in fondo una complessa suddivisione dei testi citati con abbreviazione, suddivisi per ‘tipologie’ – e oltretutto si tratta di una suddivisione non doverosamente esplicitata all’inizio – per cui:

a. per quanto riguarda le "Fonti", ci si ritrova: "Autografi, manoscritti ed edizioni", "Antologie leonardiane", "Altri manoscritti" (ma almeno i manoscritti e le edizioni a stampa 'pertinenti', dovrebbero essere chiaramente divisi da quelli di solo 'riferimento'; il che non è sempre chiaro). Vi è poi una rassegna di "Opere citate" che dovrebbero essere quelle 'antiche' (ma che poi comprendono anche ALBERTO MORAVIA, *To e lui*, Milano, 1971; oppure LUIGINA MORINI, *Bestiari medievali*, Torino, 1996, forse da intendere come fonte secondaria), ma soprattutto dove appaiono 'mescolati' testi a stampa ed edizioni moderne senza esplicitazione del riferimento cronologico originario (così compaiono i sempre stridenti «Leon Battista Alberti, 1966»; «Piero della Francesca, 1998» ... Il che può essere se si fa riferimento alle note e commenti attuali presenti nei testi, ma non alla trattazione originaria di ogni Autore 'antico'). Lo stesso può dirsi, ovviamente, per la voce "Dizionari e banche dati" laddove, ancora una volta, la suddivisione è 'per generi' (al loro interno ridivisi in chiave alfabetica) piuttosto che non per cronologie.

b. Ma soprattutto la Bibliografia che nel volume è indicata come "Studi", risulta anch'essa ordinata in senso alfabetico (da A a Z) come ormai è prassi invalsa, ma così essa sicuramente non restituisce il 'progresso cronologico' degli approfondimenti scientifici su Leonardo (peraltro, se non sbaglio, essa comincia dal più 'vecchio' ed 'enigmatico' Emilio Motta del 1880 con il suo *Spigolature* [leonardiane?]. Bisogna prendere atto che non vi è nessun intento di analisi storiografica, in questa suddivisione, ma solo di semplice elencazione, perché essa non si 'salda' con la voce "Opere citate" ...). Ma soprattutto le 'edizioni leonardiane' del *Della Pittura* ricordate da Valeria Ricotta (RICOTTA, pp.19 e 32) – da quella milanese del 1804 (degli editori Giusti e Ferrario, sulla base dell'edizione francese del 1651 e con la sola *Vita di Leonardo* di Carlo Amoretti), a quella romana del 1817 (stamperia De Romanis), poi ancora quelle dell'editore Carabba di Lanciano del 1913 (ma stampata a Perugia) e del 1924 con "Prefazione" di Angelo Borzelli – dove figurano? È chiaro come non si intendesse creare neppure un repertorio delle edizioni del *Della Pittura* (nonostante sarebbe stato interessante, passando anche attraverso quella di Firenze del 1792, stampata da Pagani e Grazioli, con relative Tavole), ma alla voce "Opere citate" sono presenti le sole *Memorie storiche su la vita ... e le opere di Leonardo* di Amoretti (Milano, Tipografia di Giusti, 1804), mentre non si ha notizia dell'edizione dei "Classici" in cui compare il *Della Pittura* ("Trattato della pittura di Lionardo da Vinci", Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, Milano, 1804), con una "Vita" amorettiana posta ad introduzione. Oltretutto quella elencazione di Amoretti avviene in mezzo ad un *mare magnum* di altri Autori, in rapporti più o meno tangenziali (ma in genere quasi nulli) con Leonardo, mentre non compaiono da nessuna parte né l'edizione Giusti Ferrario del 1904, né quella De Romanis, né quelle di Angelo Borzelli per Carabba. Tra tutte, resta importante soprattutto *Il Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci: tratto da un codice della Biblioteca Vaticana* edito a Roma nella stamperia De Romanis nel 1817 (ricordato nel volume da Valeria Ricotta, p.19) perché si tratta della prima edizione fondata sul manoscritto Urbinate (poi in seguito ristampato da MacMahon nel 1956 e da Pedretti nel 1995). Tutto ciò perché ad un Lettore non sembri che il 'trattato' leonardiano, sul quale sostanzialmente si fondano la gran parte degli approfondimenti del volume, sia stato stampato in Francia nel 1651 e poi in Italia ... solo nel 1995, cosa che può essere 'scoperta' a seguito di una complicata serie di interpolazioni, per giunta fuorvianti al proposito. Anche se nessuno degli Autori si è occupato della 'fortuna' del *Della Pittura*, com'è legittimo, forse in una "Introduzione" iniziale tutto questo – vista la centralità dello scritto leonardiano – sarebbe stato utile esplicitarlo e non lasciarlo ad una "Bibliografia" finale, nata per altri scopi e fondata sulle sole citazioni presenti nei saggi. Al proposito, gli esempi potrebbero continuare e il *leitmotiv* di fondo – passante per tutti i saggi – è che un Lettore/Studioso debba già conoscere agevolmente, e molto nel dettaglio, tutto ciò di cui si sta parlando: le stratificazioni di manoscritti, saggi, edizioni, riedizioni non solo leonardesche si susseguono (si prendano ad esempio quelle riferite a Cennino Cennini, a Benedetto Varchi, a Raffaello, ad Alberti, a Vitruvio ...) e alla fine spesso risulta molto difficile seguire gli Autori nelle loro riflessioni ... Ma ciò soprattutto non giova alla interdisciplinarietà degli approcci (invece così importanti per Leonardo), ma favorisce solo i microanalitici specialismi (si pensi solo, ad esempio, all'analisi dettagliata dei proporzionamenti della base secondo un «erbolario», ma in un saggio che contemporaneamente chiama in causa *Piero della Francesca, Leonardo, Raffaello* [e Vitruvio] e Alberti). Insomma, in generale, i Convegni monotematici e specialistici (con i relativi Atti) forse possono permettersi di dare 'molto' per scontato; quelli interdisciplinari, che soprattutto sondano tematiche interdisciplinari (e gli interessi di Leonardo andavano dalla Botanica all'Idraulica, dalle Arti alle Meccaniche, dalla Letteratura alla Filosofia, dalla Favolistica alla Prospettiva ... coinvolgendo tutti la Pittura, come ben mostra il volume) abbisognano perlomeno di robusti apparati chiarificatori, ovviamente senza arrivare alla divulgazione ma salvando lo specialismo. Altrimenti, in mancanza di un lavoro redazionale di chiarificazione, un Lettore/Studioso che provetto Leonardista non è (ma non basterebbe neppure quello!), rimane, se non disorientato, decisamente molto affaticato, pur all'interno di un volume che comunque ha notevoli, indubitabili pregi generali di approfondimento di una tematica finora poco sondata.