



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

DIPARTIMENTO DI SCIENZE DOCUMENTARIE,
LINGUISTICO-FILOLOGICHE E GEOGRAFICHE

DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE
DEL LIBRO E DEL DOCUMENTO

XXX CICLO

Coordinatore: Prof. Alberto Petrucciani

Ludovico degli Arrighi
calligrafo, autore e editore

Dottoranda

Dott. ssa Claudia Catalano

TUTOR
Prof. Paul Gabriele Weston

CO-TUTOR
Prof. ssa Francesca Santoni

*Le vie della scrittura (...) sono davvero infinite;
ma forse quelle meno note e più oscure,
quelle non ancora disegnate sulle nostre mappe,
sono quelle che porteranno più lontano.*

Proviamo a riconoscerle e a percorrerle.

Armando Petrucci

(Prospettive storiche e problemi di metodo, 1989, p. 37)

Indice

PREMESSA.....	1
CAPITOLO 1: LUDOVICO DEGLI ARRIGHI CALLIGRAFO.....	5
1. 1. Indagini sulla formazione.....	7
2. 2. L'attività di Arrighi attraverso la storia dei suoi manoscritti.....	29
CAPITOLO 2: LUDOVICO DEGLI ARRIGHI MAESTRO DI SCRITTURA	109
2. 1. La operina e la “canonizzazione” della cancellarescha	110
2. 2. Nuovi orizzonti didattici nelle tavole de Il modo	137
2. 3. Strategie di una collaborazione: Ugo da Carpi ed Eustachio Celebrino intagliatori.....	152
2. 4. I manuali di calligrafia: censimento degli esemplari	164
CAPITOLO 3: LUDOVICO DEGLI ARRIGHI EDITORE DI SE STESSO.....	173
3. 1. Un secolo di studi arrighiani	173
3. 2. Tra Roma e Venezia: storia editoriale delle tavole e analisi delle filigrane	244
3. 3. L'edizione di Ugo da Carpi e le edizioni postume	261
3. 4. Proposte per una nuova cronologia dei manuali.....	277
CAPITOLO 4: LUDOVICO DEGLI ARRIGHI TIPOGRAFO NELLA ROMA DEI MEDICI	289
4. 1. La nascita della tipografia arrighiana: ipotesi e collaborazioni.....	290
4. 2. Le edizioni: varianti di tipi, frontespizi e <i>colophones</i>	297
4. 3. Prototipo degli annali tipografici di Ludovico degli Arrighi	307
CONCLUSIONI.....	358
APPENDICI	
Manoscritti di attribuzione parziale, incerta o rifiutata.....	361
Appendice fotografica.....	369
BIBLIOGRAFIA.....	379

PREMESSA

Il progetto di ricerca che sottostà a questa tesi di dottorato si prefiggeva di far luce sulla figura di Ludovico degli Arrighi detto il Vicentino, coprendo l'arco cronologico della sua attività nota (1508-1527) che lo vide calligrafo per alte committenze, *scriptor brevium* nella Segreteria Apostolica di Leone X e Adriano VI e poi autore dei manuali calligrafici *La operina da imparare di scrivere littera cancellarescha* e *Il modo de temperare le penne*, e infine, forse sotto la protezione di Clemente VII, ideatore di tipi per la stampa e editore di curatissimi testi per alcuni degli intellettuali più in vista della Roma clementina.¹

Sotto la prospettiva degli studi di storia del libro (manoscritto e a stampa) disegnare l'arco temporale dell'attività di Arrighi è soprattutto «a matter of triangulating various circumstantial factors in addition to the requisite paleographical analysis»: ² è infatti necessario far collimare dati di cronologia interna e relativa, quali le accertate o presunte attribuzioni dei suoi manoscritti in rapporto con le varianti di lettera proposte nei manuali calligrafici e realizzate nei tipi delle edizioni stampate, le tematiche trattate nei testi, le personalità di committenza coinvolte. Si è tentata un'indagine risalente al periodo della sua formazione, ma è stato inevitabile concentrare le ricerche sugli esemplari che testimoniano la sua attività, prestando particolare attenzione agli alfabeti in *antiqua* e *cancellaresca* che si trovano sia nei manoscritti sia nelle realizzazioni tipografiche.

Durante il percorso, si sono rimodulati alcuni degli obiettivi di ricerca, a causa non solamente della scarsità delle risorse bibliografiche disponibili per le aree di interesse che si erano individuate in origine, ma anche per necessità di coerenza interna alla trattazione e di una razionale distribuzione dei dati raccolti.³ Ad esempio, le intenzioni di recuperare informazioni sulla formazione di Ludovico, vicentino di nascita, e di verificare le ipotesi concernenti la genesi della sua scrittura – costruitasi con influenze recepite dall'area

¹ La ricerca è nata in seno a un periodo di tirocinio svolto nel 2012 nel dipartimento European Studies della British Library sotto la guida di Stephen Parkin, proseguita nella tesi magistrale *Per un censimento degli esemplari italiani de L'Operina da imparare a scrivere littera cancellarescha e Il Modo de temperare le penne di Ludovico degli Arrighi detto il Vicentino*, Università degli Studi di Pavia, A.A. 2012/2013, Relatore: Prof. Paul G. Weston, Correlatore: Prof. Lorenzo Baldacchini, i cui risultati sono stati il punto di avvio per questa tesi di dottorato, con correzioni e modifiche.

² Si cita da Martin Antonetti, *New clues to the early life of Arrighi: Ludovico degli Arrighi's "bellissimo Canzoniere" for Bartolomeo della Valle, 1508*, «The Book Collector», 61, 2, 2012, pp. 181-196: 183.

³ Per questa ragione si rimandano ad altra sede gli approfondimenti sull'*atelier* del Vicentino e i confronti puntuali con le opere di Ugo da Carpi e Eustachio Celebrino, di cui si tratta *passim* nei primi tre capitoli.

padano-veneta – si sono scontrate con una copertura non sistematica degli studi paleografici per quell'area geografica. Assai più ricca, ma non sovrabbondante, è invece la documentazione e la bibliografia inerente alla produzione manoscritta di Arrighi maturo, che suscitò una notevole curiosità in area anglosassone a partire dagli inizi del Novecento e che riceve apporti sostanziosi anche dagli storici dell'arte.

Nel primo capitolo, dedicato ai manoscritti arrighiani, si svolgerà un'analisi codicologica e paleografica degli esemplari e, quando i dati si mostreranno di una certa rilevanza, anche linguistica e storica. Questo allo scopo di ricavare notizie sui suoi rapporti con i committenti, tutti di rango e legati alla Curia pontificia, nonché con i collaboratori, identificati in miniatori di rilievo quali Giovan Battista Cavalletto, Attavante degli Attavanti e Matteo da Milano. L'intento è stato quello di comprendere il *modus operandi* di Arrighi copista, il suo approccio al testo, e le dinamiche della sua collaborazione con i miniatori e con l'ambiente culturale e politico della Roma medicea. Al capitolo si lega un'apposita sezione in appendice nella quale si ridiscutono proposte di attribuzione parziali, rifiutate o ancora pendenti.

Una parte corposa della trattazione, che comprende il secondo e il terzo capitolo, è dedicata ai manuali di scrittura, ai quali Arrighi deve gran parte della sua fama e che si connotano per una cronologia controversa e ampiamente dibattuta. Si è cercato di affinare la datazione degli esemplari applicando le tecniche di analisi della bibliografia testuale, della bibliologia e della filigranologia, estendendo l'indagine a tutte le copie sopravvissute dei manuali fino alla loro ultima edizione del 1557, per le quali si è condotto un ampio censimento.⁴ Segnatamente, nel secondo capitolo si prende in esame il contenuto dei manuali, con riguardo al metodo didattico escogitato da Arrighi, ma anche alle citazioni presenti negli *specimina* dei due testi. L'ultimo paragrafo è invece dedicato all'attività degli xilografi Ugo da Carpi ed Eustachio Celebrino, quale *excursus* necessario alla comprensione delle vicende di cui si tratta nel capitolo terzo dove si ripercorre innanzitutto la storia critica e catalografica degli studi arrighiani dell'ultimo secolo, concentratisi sulla questione della cronologia e sottoposta a minuzioso vaglio per ricomporne i risultati. Si procede poi all'analisi di tutti gli esemplari censiti dei manuali, e si cercherà di evidenziare

⁴ La produzione manualistica di Arrighi inaugura il filone della trattatistica calligrafica del Cinquecento, alla quale appartengono, per il primo ventennio del secolo, anche i lavori di Giovan Antonio Tagliente, esclusi però dalla presente ricerca.

come ciascuna copia, comprese quelle delle edizioni postume, costituisca spesso la testimonianza unica di una fase della lavorazione del progetto.

Il quarto ed ultimo capitolo si focalizza sulla produzione editoriale di Arrighi: di ogni edizione si fornisce un veloce inquadramento storico e un profilo degli autori, provenienti in via quasi esclusiva dall'ambiente di Curia. Dai suoi torchi ebbe voce, inoltre, la produzione editoriale relativa a quella che fu poi definita «questione della lingua», rappresentata dalla riforma ortografica di Giangiorgio Trissino, suo conterraneo, e dai lavori di Fiorenzuola e Tolomei. Si propone anche un'analisi dei tipi arrighiani, modellati sulla sua stessa grafia e conati in diverse serie che presentano minime ma significative variazioni rispetto alla produzione manoscritta e ai precetti didattici da lui formulati nei manuali. Dalla campionatura degli esemplari, che in molti casi sono *sine data*, si forniscono alcune riflessioni sulle filigrane utilizzate da Arrighi tipografo, atte ad affinarne l'ancora incerta cronologia.

L'intento generale di questo lavoro è perciò quello di riunire, vagliare e rivedere i risultati raggiunti dalla tradizione degli studi arrighiani, cercando di coniugare i differenti approcci d'indagine che si sono succeduti nel tempo da parte dei paleografi, degli studiosi dell'editoria e del libro, e non ultimi, dei calligrafi. Punto di riferimento e cardine dell'intera ricerca è però l'analisi diretta dell'esemplare, manoscritto e a stampa, che ancora conserva – se lo si riesce a leggere – il più alto indice di informazioni potenziali, e al quale ci si rivolge (e si torna) come a un campo di prova per la verifica della validità delle proprie ipotesi. Poiché il censimento delle edizioni arrighiane non può dirsi terminato, e poiché ancora non si è compiuto l'ulteriore e imprescindibile passo per completare il profilo biografico di Arrighi, ossia l'indagine archivistica, si potrà ritenere questa ricerca come un primo passo nella ricostruzione dell'intera parabola dell'attività di questo celebre e poliedrico personaggio, che incarna in sé il delicato passaggio tra manoscritto e *ars artificialiter scribendi* e permette, tramite la sua sofisticata prospettiva, di osservare il vasto orizzonte della cultura grafica del primo Cinquecento.

CAPITOLO 1: LUDOVICO DEGLI ARRIGHI CALLIGRAFO

Le notizie certe sulla vita di Ludovico degli Arrighi (o *de Henricis*) detto il Vicentino,¹ come ripetono tutte le biografie a lui dedicate,² allo stato attuale delle ricerche scarseggiano sia nelle fonti letterarie che in quelle archivistiche. Sono solo due le testimonianze della sua attività lasciateci dai letterati a lui contemporanei:³ il primo breve passo, pluricitato nella bibliografia arrighiana e dal quale converrà forse partire, è in un testo da lui stesso pubblicato nel 1524, ossia la *Epistola de lettere nuovamente aggiunte ne la lingua italiana* di Giangiorgio Trissino. Qui si sottolinea il suo essere «eccellente maestro» di scrittura, tale da aver «superato tutti gli altri», ma soprattutto si elogia la sua capacità di traslare la sua scrittura dalla penna al punzone mantenendone intatta la qualità:

Hōra queste tali | nuōve lettere sono state qui in Roma messe in | ōpera per Lodovico Vicentino; il quale, si come nel scrivere ha superato tutti gli altri de l'età nōstra; | così, havendo nuōvamente trovato questo bellissimo | mōdo di fare con la stampa quasi tutto quello, che | prima con la penna faceva, ha di belli charactēri ōgni | altro, che stampi, avanzato. La onde ascrivo a non | pōca felicità di queste nuōve lettere l'essere ne la città di Roma fatte; ε da così eccellente maestro | lavorate; ε sotto così divino, et ammirando Principe publicate.⁴

Il «Principe» regnante a Roma è il papa Clemente VII, incoronato alla fine del novembre del 1523: l'*epistola* trissiniana è parte, come si vedrà nel capitolo quarto, di un preciso piano editoriale condotto dai due vicentini proprio agli albori dell'attività tipografica di Arrighi, nella seconda metà del 1524.

1 Molte sono le varianti del nome nei *colophones*: un primo elenco ne diede Giacomo Manzoni nei suoi *Studii di bibliografia analitica: tomo primo che contiene tre studii con dieci tavole*, Bologna: Editore della Regia Commissione per i testi di lingua, 1882, p. 102, n. 1, usufruendo degli esemplari che aveva nella sua biblioteca; seguito da James Wardrop, *Arrighi revived*, «Signature», 12, 1939, pp. 26-46: 26, n. 2. Oggi è possibile consultare nella pagina web relativa al record di authority di EDIT16 le differenti alternative del nome [CNCA 902, CNCT 796]. La forma adottata in questa sede è quella italiana, da considerarsi uniforme; quella prediletta dall'autore per le sottoscrizioni è invece la forma latinizzata *Ludouicus Vicentinus*.

2 È uso citare la voce compilata da Alessandro Pratesi, (DBI, vol. 6, 1962, pp. 310-313) e quella di Fabio M. Bertolo, in *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il Cinquecento*, diretto da M. Menato, E. Sandal, G. Zappella, Milano: Bibliografica, 1997, pp. 41-45, che tuttavia non sono complete né accuratissime, neppure come registrazione dello *status quaestionis* al tempo della loro redazione, come si vedrà meglio nel capitolo terzo. Più ricca e puntuale, seppur breve, la biografia tracciata da Maurizio Tarantino in *Machiavelli. Enciclopedia machiavelliana*, vol. 1, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2014, pp. 107-108.

3 Cfr. Wardrop, *Arrighi revived*, cit. p. 27: «The paucity of documentary information can be explained by historical circumstance; less explicable is the silence of succeeding generations».

4 *Epistola de lettere nuovamente aggiunte ne la lingua italiana*, [s.n., 1524, pubblicata con Arrighi], c. B1r. Cfr. il capitolo quarto, pp. 322-323. Si segnala che da qui in avanti, poiché in questa trattazione non si forniscono tavole degli esemplari, nei testi citati si mantengono la morfologia, la spaziatura e la punteggiatura originali, ma *s* lunga si normalizza in *s*, si sciolgono le poche abbreviazioni e non si riproducono le eventuali legature.

Siamo ancora in ambiente schiettamente romano in un testo di poco più tardo, ossia il manoscritto della *Cortigiana* di Pietro Aretino, datato tra febbraio e luglio del 1525, che ebbe probabilmente circolazione estravagante senza approdare alla stampa. Una delle lezioni per diventare un cortigiano di successo impartite da Messer Andrea al senese Messer Maco è incentrata sul saper poetare (seppur prendendo come maestro Pasquino); e quando l'allievo declama versi in latino, la sua guida romana propone di pubblicarli dicendo: «Orbé, io son ricco, se voi me date de queste musiche: le farò stampare da Ludovico Vicentino et da Lauticio da Perugia, e eccomi un re».⁵ Va però ben considerato che i versi latini di Messer Maco altro non sono che un centone di *incipit* di testi classici notissimi – talvolta grammaticalmente scorretti, e privi di senso compiuto – ovvero le *Bucoliche* virgiliane e le *Heroides* ovidiane, a cui si associano due *Disticha Catonis*; vi è inclusa anche la citazione della lettera al lettore della grammatica di Elio Donato, che sarà espunta nella seconda versione del testo di Aretino.⁶

L'intento del commediografo è probabilmente quello di motteggiare non tanto l'editore, ma soprattutto gli autori che stampavano dai suoi torchi, che appartenevano all'ambiente di Curia e che, specialmente nel caso della *Coryciana* (la famosa raccolta poetica pubblicata da Arrighi nell'estate del 1524),⁷ potevano a ragione rientrare nella categoria di poeti umanisti che componevano in lingua latina – grammatica alla mano – recuperando emistichi dai testi classici più noti. Se ne ricava d'altronde come il richiamo ad Arrighi potesse evocare un'editoria di lusso e di successo, sebbene, considerato il contesto di commedia, si possa interpretare persino in senso antifrastico.

Si tratta, in ogni caso, di testimonianze parziali e in definitiva non sufficienti a dar luce sulla personalità artistica e professionale di Ludovico degli Arrighi.⁸

5 Il breve passo a testo è da Pietro Aretino (I 24 7) *Cortigiana* del 1525 (BNCF, Magliabechiano VII 84, c. 11v), ora disponibile nell'edizione critica: Pietro Aretino, *Cortigiana (1525 e 1534)*, a cura di P. Trovato e F. Della Corte, introduzione di G. Ferroni, Roma: Salerno, 2010, p. 86. Il riferimento ad Arrighi sarà espunto dall'autore nella seconda redazione della commedia, pubblicata a Venezia nel 1534, insieme ai moltissimi riferimenti a personaggi noti a Roma prima del grande spartiacque storico del sacco del 1527. Si vedano la *Nota introduttiva* di Paolo Trovato *ivi*, alle pp. 31-32; si rimanda anche alla bibliografia delle edizioni precedenti del testo alle pp. 51-59. Sulla redazione del manoscritto, attribuita in parte alla mano di Arrighi, o ancor meglio al suo *atelier*, si vedano le pp. 363-364.

6 La costruzione del testo procede per esametri incipitari di opere note, separati in emistichi e ricomposti per ottenere un testo di senso non compiuto: le citazioni provengono da Virg., *Buc.* (I, vv. 1-2; II, vv. 17-18; III, v. 1); Ov., *Her.* (I, vv. 1-2 e 97), *Cat.*, *Dist. Cat.*, n° 1 e 46; il secondo emistichio del primo verso del testo della commedia, ossia «prima cupientibus artem» è parte della lettera al lettore delle note istituzioni di grammatica di Elio Donato, ma sarà anch'esso espunto nella versione del 1534.

7 Cfr. il capitolo quarto, pp. 314-316.

8 Un'ultima testimonianza potrebbe rintracciarsi nella (dubbia) lettera di Raffaello a Fabio Calvo, dove Arrighi è citato come copista di un esemplare della cui decorazione si sarebbe dovuto far carico l'artista urbinato. Per la *querelle* storiografica sull'argomento, riassunta da Stefano Pagliaroli, *Ludovico degli Arrighi*, «Studi medievali e umanistici», III, 2005, pp. 47-79, vd. qui alla nota 165, p. 56.

1. 1. Indagini sulla formazione

Il primo tentativo di raccogliere la bibliografia sul Vicentino, risalente al massimo fino al Settecento, fu dato da James Wardrop nel suo fondamentale *Arrighi revived*, da cui emergono alcuni dati essenziali da considerare però con le dovute riserve.⁹ Tra i contributi considerati da Wardrop rientrava anche un breve articolo di Stanley Morison del 1930, *The earliest known work of Arrighi*,¹⁰ nel quale veniva reso noto il luogo di nascita del calligrafo, da lui stesso dichiarato nel *colophon* della prima edizione de *l'Itinerario* di Ludovico da Varthema:¹¹ nella c. Bb4v appare infatti la dicitura «ad instantia de maestro Lodouico de Henricis da Corneto Vicentino».¹² La piccola cittadina dista circa 25 chilometri da Vicenza, e fu possesso della famiglia Trissino, come altri borghi della Val d'Agno; poiché si ritiene che proprio a Cornedo il più illustre esponente della famiglia, Giangiorgio, avesse adibito la villa quattrocentesca a residenza estiva,¹³ non si può escludere che la sua presenza abbia rappresentato l'occasione del primo incontro con il futuro calligrafo.

9 Wardrop, *Arrighi revived*, cit., p. 26, ad esempio, considerava che Arrighi fosse di Corneto Tarquinia, in provincia di Civitavecchia, sebbene accettasse che era noto come Vicentino. Per la storia degli studi arrighiani, nella quale si inserisce questo importante contributo, si veda il paragrafo *Un secolo di studi arrighiani* nel capitolo terzo.

10 Stanley Morison, *The earliest known work of Arrighi*, «The Fleuron», VII, 1930, pp. 167-168.

11 Ludovico de Varthema, *Itinerario de Ludouico de Varthema bolognese nello Egipto, nella Suria nella Arabia deserta & felice, nella Persia, nella India & nella Ethyopia. La sede, el uiuere & costumi de tutte le prefate prouincie*. (Stampato in Roma: per maestro Stephano Guillireti de Loreno & maestro Hercule de Nani bolognese: ad instantia de maestro Lodouico de Henricis de Corneto vicentino, 1510 a di vi de decembro). Si è consultato l'esemplare digitalizzato dalla Biblioteca nazionale centrale di Firenze (B.R.233, digitalizzazione 353⁶). L'immagine del *colophon* è reperibile nell'articolo di Morison, alla p. 168. Si noti che questo è il primo e unico luogo in cui Arrighi specifica la sua origine, aggiungendo il riferimento alla località di Cornedo.

12 Cfr. per *l'Itinerario* le pp. 43 e sg.

13 Bernardo Morsolin, *Giangiorgio Trissino: monografia d'un gentiluomo letterato nel secolo XVI*, Firenze: Le Monnier, 1894, pp. 200-201: «Giangiorgio possedeva in Cornedo gran parte de' beni, ereditati dal padre. Devoto a un antico costume di famiglia, usava recarvisi a villeggiare buona pezza dell'anno. La sua casa sorgeva a piedi del colle di San Sebastiano e propriamente nel luogo dove sta ora la casa dominicale». La villa a cui si riferisce Morsolin è oggi quasi fatiscante, ma non è l'unica appartenuta alla famiglia; si veda Laura De Vicari-Silvano Fornasa, *Le ville Trissino di Cornedo Vicentino*, Cornedo Vicentino: Comune di Cornedo Vicentino, 2011, pp. 42-43: «A Cornedo avevano ville, beni e case, tre rami, *colonnelli* si diceva allora, della prestigiosa schiatta nobile dei Trissino [...] Gli studi di storia dell'arte – e la tradizione – ci hanno consegnato l'idea che la prestigiosa villa Trissino di Cornedo, ora di proprietà comunale e sede della biblioteca civica, sia stata la dimora signorile di Giangiorgio Trissino, dove l'insigne studioso e letterato trascorreva alcuni periodi dell'anno [...] Ma un'attenta analisi del *Balanzon* (l'estimo territoriale vicentino iniziato nel 1554 e pubblicato nel 1565) e lo studio di due documenti inediti conservati nell'archivio comunale di Cornedo, [...] rivelano una diversa attribuzione [...] La casa domenicale denominata il *Castellaro*, che Ciro Trissino ereditò dal padre Giangiorgio [...] era quella situata sul lato orientale di quella che era allora la grande piazza di Cornedo [...] In questo palazzo, quindi, Giangiorgio Trissino trascorreva spesso i mesi estivi. [...] Dall'estimo risulta evidente che già nel Cinquecento l'abitazione signorile era collegata alle costruzioni rurali che la fiancheggiavano a nord-ovest». Ringrazio la Giovanna Dalle Rive della Biblioteca civica di Cornedo Vicentino per le informazioni preziose che mi ha cordialmente fornito sul territorio e la bibliografia inerente.

Dagli studi relativi alla storia della cittadina si ricava inoltre come dalla seconda metà del XV secolo si sia registrato a Cornedo un notevole incremento demografico, probabile segno di uno sviluppo commerciale, che vide tra le famiglie di maggior spicco anche quella dei Righi, di tradizione notarile, da cui Ludovico sembrerebbe discendere.¹⁴ Questo argomento ha naturalmente interessato gli studiosi di storia vicentina, su tutti Giovanni Mantese, che lamenta però di non esser riuscito a rintracciare documentazione su di lui.¹⁵ Un'unica fonte sulla storia della famiglia Righi è conservata alla Biblioteca Bertoliana di Vicenza e fu compilata da Vincenzo Gonzati su richiesta di un discendente, Gaetano Righi: relativamente al calligrafo, riporta solamente le notizie ricavate dalla bibliografia settecentesca. Ma le stesse carte ci forniscono, su facile congettura, una possibile derivazione del cognome latinizzato del Vicentino e il nome di un antenato neppure troppo distante cronologicamente da lui:

La famiglia Righi anticamente detta *de Henricis* e *degli Arrighi* fu già un tempo abitatrice di Cornedo grosso villaggio della provincia vicentina [...] È facile che così fosse denominata da qualche suo ascendente appellato Enrico, giacché succedeva frequentemente negli andati secoli che il nome personale divenisse cognome di famiglia. E questo sospetto nel caso presente è anche avvalorato da un antico quinternetto della Comune di Cornedo, in cui certo Avanzino di Enrico notajo *Avancinus Henrici notarii* trovasi descritto fra que' censiti che doveano pagare le colte di detta villa l'anno 1439.¹⁶

14 Cfr. De Vicari-Fornasa, *Le ville Trissino*, cit., pp. 14-16: «Cornedo, in particolare, assunse rilevanza economica e vide la crescita di un gruppo di famiglie locali molto intraprendenti: i Gonzati e i Righi in primo luogo, poi i San Martin e i Cereda, i Nori, i Bianchi, gli Albanese, i Neri [...] Ad una convicinia – l'assemblea dei capifamiglia – cornedese del 1449 presenziarono 99 capifamiglia [...] Tra la fine del 400 ed i primi del secolo XVI, per motivi non ancora del tutto compresi dalla storiografia, la popolazione accelerò ancor più la sua marcia, e il tumultuoso aumento portò la popolazione a raddoppiare». Da ultimo si veda Lucien Faggion, *Il notaio di vicariato nel territorio vicentino nella prima età moderna*, in *Uomini del contado e uomini di città nell'Italia settentrionale del XVI secolo*, Atti del convegno internazionale di storia, arte e architettura, a cura di E. Demo e A. Savio, Palermo: Infieri, 2017, pp. 39-59.

15 Cfr. Giovanni Mantese, *Memorie storiche della chiesa vicentina*, Vicenza: Accademia Olimpica, 1974, vol. 1, parte prima, pp. 949-950: «*Ludovico degli Arrighi*. [...] Sarebbe desiderabile una illustrazione storica che ce lo mostrasse ambientato nella storia vicentina del primo Cinquecento. Purtroppo sotto questo aspetto mancano notizie sicuramente documentate. Da quanto ho potuto vedere propenderei a ritenere che la famiglia Arrighi e Righi provenga da Cornedo, residenza principale di Giangiorgio e del suo figlio Ciro. Nel Cinquecento la troviamo già inserita nella vita vicentina con una serie notevole di notai. Ma mi mancano i documenti per stabilire la paternità ed eventuale discendenza di Lodovico [...] il quale inoltre, con ogni probabilità, era un amico di casa Trissino in Cornedo e portato a Roma, non senza il favore di Giangiorgio. Si tratta però sempre di verosimile ipotesi». Come riporta Andreina Ballarin, *La Operina di Ludovico Vicentino da imparare di scrivere littera cancelleresca*, riedizione a cura di A. Ballarin, Vicenza: Museo Civico, 1974, cit., p. 104, n. 3, Mantese non rinunciò a proseguire le ricerche, purtroppo sempre senza esito, affiancato da altri studiosi: «Il prof. Giovanni Mantese che col prof. Cecil Clough ha eseguito ricerche su questo argomento a Cornedo Vicentino, ci segnala che di Lodovico non si trova traccia nonostante in quegli archivi sia notata la presenza del gruppo dei Righi (Arrighi)». A fronte delle indagini già effettuate da un archivista espertissimo del territorio (su Mantese e i suoi numerosi contributi alla storia di Vicenza si veda *Giovanni Mantese e il rinnovamento della storiografia vicentina del medioevo*, Atti della tavola rotonda tenutasi a Monte Berico nel 1993, a cura di A. Dani, Vicenza: Accademia Olimpica, 2000), non si sono condotte ulteriori indagini sul territorio di Cornedo e Vicenza, fatto salvo il documento della Biblioteca civica Bertoliana che si cita nel testo.

16 Vicenza, Biblioteca civica Bertoliana, ms. 2732, p. [8]. Sono estremamente grata al Prof. Martin Antonetti

Il primo dato certo su uno dei discendenti è relativo a Giovanni Maria Righi, morto intorno al 1540, come sappiamo da Gonzati che ha tra le sue fonti Francesco Tomasini,¹⁷ ed è proprio a partire da Giovanni Maria che proseguirà a tracciare la storia della famiglia, trasferitasi a fine secolo a Vicenza da Cornedo. Nel documento già citato desta un certo interesse la nota a margine a p. [12], che cita: «Nel testamento 1534, 22 settembre, del Rev. Prete Zampietro del fu Pietro de' Gonzati rogato del Notajo Alferio Presenziano leggesi che il testatore avea diritto di riscuotere un livello dagli eredi del quondam *Magistri Henrici de Righis de Cornedo*»; ma che si possa identificare nel trapassato maestro la figura di Ludovico, in mancanza del nome proprio e della genericità dell'appellativo di “Magister”, nonostante la vicinanza cronologica, è piuttosto improbabile.

Oltre a questi dati piuttosto circoscritti, con un vuoto storico che copre, purtroppo e non si sa quanto per caso, proprio gli anni che vanno dal secondo Quattrocento alla seconda metà del Cinquecento, ci si potranno permettere solo limitate congetture sui primi anni della vita del calligrafo: se il ruolo della famiglia Righi era di qualche rilievo nella comunità di Cornedo, è plausibile, come del resto è già stato ipotizzato,¹⁸ che Ludovico sia cresciuto in un ambiente culturale di professionisti della scrittura, senza che si debba per forza assumere che sia stato avviato alla carriera notarile o che l'avesse in qualche modo intrapresa, e che abbia conosciuto in giovane età Giangiorgio Trissino. Tuttavia, se conosciamo il luogo che gli diede i natali, più arduo è stabilire la sua data di nascita, che è da porre in un arco temporale che va dal 1475 al 1490; a fianco di prudenti indicazioni molto vaghe alcuni studiosi si sono spinti a datazioni più precise che però non superano mai, come sempre deve avvenire nei casi in cui non si disponga di una fonte certa, lo stato dell'ipotesi.¹⁹

per aver condiviso con me questo suo ritrovamento. Non è stato poi possibile reperire il quinternetto cui si riferisce Gonzati, che dichiara: «il libro contenente tale quinternetto conservasi originale presso di me», senza dare ulteriori riferimenti.

17 *Ivi*, p. [11-12]: «Francesco Tomasini Vicentino, il quale circa l'anno 1700 compilò copiosa serie di notizie genealogiche delle famiglie nobili della propria patria, nell'esemplare che ora si conserva presso il conte Gio. Giorgio Trissino dal vello d'oro inserì l'abbozzo di un alberetto della famiglia Righi, in cui collocò per istipite un certo Giovanni che visse circa il 1540. Mi è ignoto in qual grado di consanguineità fossero congiunti col nominato stipite quell'Avanzino del fu Enrico notajo e quel Ludovico tipografo [...] quindi non so introdurli nell'albero gentilizio, ch'io pure incomincerò dallo stesso Giovanni 1540». L'opera di Francesco Tomasini a cui si riferisce Gonzati è probabilmente la serie di documenti individuati come *Genealogie Vicentine* corrispondenti al ms. 2336 della Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza.

18 Cfr. qui il secondo capitolo, p. 144, n. 14.

19 Luigi Balsamo, *Il carattere corsivo e Ludovico degli Arrighi Vicentino: lezione del prof. dott. Luigi Balsamo*, Torino, 30 aprile 1966, p. 3: «nacque sul finire del Quattrocento»; Nicolas Barker nell'introduzione a Paul Breman *Catalogue Five: Ludovico degli Arrighi Vicentino*, London: Bookseller, 1970, p. [3]: «he may have been born about 1490 or a little earlier»; Arthur Osley, *Luminario: an introduction to the Italian writing books of the 16th and 17th Centuries*, Nieu-wkoop: Miland, 1972, p. 27: «was born about 1490»; Bertolo, «Arrighi, Ludovico degli», cit., p. 41: «nacque intorno al 1490». Gli ultimi dati emersi con Pagliaroli, *Ludovico degli Arrighi*, cit., come si vedrà, permettono di anticipare al

Completamente assenti le notizie legate alla sua formazione e al suo apprendistato: le ipotesi degli studiosi hanno valutato come il Vicentino possa essere stato allievo e/o maestro di calligrafia a Venezia,²⁰ allievo forse del Sanvito in area veneta, certo in contatto con le stampe di Manuzio.²¹ Mancano però quasi del tutto le ipotesi sulla derivazione delle sue maiuscole e della sua *antiqua*.

Nel tentativo di ovviare a questa lacuna insieme biografica e paleografica, si è seguita in particolare una pista: è plausibile infatti che Arrighi e la sua scrittura abbiano subito l'influenza di quella che è stata definita una vera e propria rivoluzione in ambito padano legata al recupero della classicità nella sua declinazione antiquaria, che lo rende differente dall'ambiente fiorentino.²² Prima di addentrarsi nell'analisi dei suoi manoscritti, che saranno il terreno più fertile per ricondurre i suoi esiti di scrittura a un'area di appartenenza o a una possibile derivazione da modelli, si farà un rapido passo indietro nella storia della scrittura italiana dell'ultimo Quattrocento e del primo Cinquecento, avvalendosi della bibliografia disponibile (che ha spesso lamentato una carenza di studi sistematici e approfonditi contro la massa di testimonianze ancora da indagare)²³ partendo

1475 circa, come già suggerito da Ballarin, *La Operina di Ludovico Vicentino da imparare di scrivere littera cancelleresca*, cit., che p. 91 sostiene che possa essere nato «presumibilmente intorno al 1480 o poco prima».

20 Stanley Morison-Frederic Warde, *The calligraphic models of Ludovico degli Arrighi surnamed Vicentino*, a complete facsimile and introduction by Stanley Morison, Paris: Montagnola di Lugano, 1926, p. x: «He seems to have taught writing first in Venice and then to have passed to Rome»; Osley, *Luminario*, cit., p. 27: «It has been conjectured, not without plausibility, that he may have been a pupil of Tagliente: if this were so, it could also imply that at one time he contemplated a civil service career». Cfr. anche Domingo Maria de Servidori, *Reflexiones sobre la verdadera arte de escribir*, Madrid: en la Imprenta Real, vol. I, 1789, p. 9; Cecil Clough, *A manuscript of Paolo Giovio's Historiae sui temporis liber VII: more light on Ludovico degli Arrighi*, «The Book Collector», 38, 1, 1989, pp. 51-83:51, n. 59; Frank Allan Thomson, *Arrighi's writing books*, «Journal of the Society for Italic Handwriting», 52 (autumn 1967), pp. 19-26:24: «For a number of years at the beginning of the century Arrighi had, more over, been active in Venice prior to coming to Rome». Ancora dello stesso parere Stanley Morison, *Early Italian writing-books, Renaissance to Baroque*, edited by Nicolas Barker. Verona: Valdonega, 1990, p. 59.

21 L'ipotesi del contatto con Sanvito è per la prima volta avanzata da Antonetti, *New clues to the early life of Arrighi*, cit., p. 186; Pagliaroli, *Ludovico degli Arrighi*, cit., pp. 60-61 ha invece individuato un rapporto di antigrafia con le stampe aldine.

22 Si dirà fin d'ora la riforma grafica umanistica, meglio indagata da un punto di vista paleografico, esula dalla presente ricerca, che, pur includendone i risultati, non si addentra nella trattazione delle tematiche specifiche: si rimanda quindi per tutti a Stefano Zamponi, *La scrittura umanistica*, «Archiv für Diplomatik. Schriftgeschichte Siegel und Wappenkunde», 50, 2004, pp. 467-504, anche per l'ampia bibliografia degli studi precedenti; si forniranno, ove necessario, riferimenti più puntuali a studi più recenti. Allo stesso modo, non potendo approfondire adeguatamente tutti i temi di indagine paleografica e tutte le questioni di nomenclatura che si andranno a toccare, ci si riferirà in generale alla manualistica in lingua italiana che dà maggiore spazio al Cinquecento, ossia Giorgio Cencetti, *Lineamenti di storia della scrittura latina dalle lezioni di paleografia* (Bologna a. a. 1953-1954), a cura di G. Guerrini Ferri, con indici e aggiornamento bibliografico, Bologna: Patron, 1997; nonché Paolo Cherubini-Alessandro Pratesi, *Paleografia latina. L'avventura grafica del mondo occidentale*, Città del Vaticano: Scuola Vaticana di Paleografia, Diplomatica e Archivistica, 2010 e Armando Petrucci, *Breve storia della scrittura latina*, Roma: Bagatto Libri, 1989.

23 Cfr. Albinia de la Mare, *Humanistic script: the first ten years*, in *Das Verhältnis der Humanisten zum Buch*, herausgegeben von F. Kraft, D. Wuttke, Boppard: H. Boldt, 1977, pp. 89-108:91: «For many of

però da un nucleo concettuale le cui origini sono da rintracciare in un periodo ancora precedente: la contrapposizione tra *littera antiqua* e *littera moderna*.

È ormai noto che la definizione di *littera antiqua* non sia da attribuirsi agli umanisti,²⁴ e che non vada concepita perciò come simbolo in senso stretto del loro recupero dei fasti culturali dell'età classica, ai quali si riteneva che i copisti si rifacessero credendo di prendere a modello la scrittura dell'antichità. Si tratta infatti di una nomenclatura nata nel XIII secolo e applicata alla vera e propria *carolina* oltre che alla sua rielaborazione di età umanistica, definita piuttosto anche nei cataloghi «*littera antiquorum horum temporum*»,²⁵ e così intesa fino all'inizio del XVI secolo, giacché gli scrittori di quell'epoca, per dirla con Casamassima, ebbero riguardo «non tanto [...] all'età del codice della scrittura, quanto alla forma delle “*litterae*”». ²⁶ D'altra parte, anche il processo intellettuale che portò alla *littera textualis*, diffusa nel periodo a cavallo tra XII e XIII secolo (ma l'inizio del fenomeno grafico può essere anticipato anche alla seconda metà dell'XI secolo, per la Francia), era il risultato della scomposizione da parte dei *librarii* della lettera in segni costitutivi minimi su base razionale.²⁷ La sua valenza estetica, presente specialmente in contesto librario,

these manuscripts there are either no published catalogues, or only catalogues or inventories made centuries ago. Even modern catalogues (thought the situation is now much improved) do not always indicate which manuscripts are written in humanistic or print their colophons, when they exist. The search for interesting manuscripts in humanistic scripts remains something of a treasure hunt». In questo senso, è molto promettente la riflessione intrapresa nei saggi compresi in *Catalogazione, storia della scrittura, storia del libro: i manoscritti datati d'Italia vent'anni dopo*, a cura di T. De Robertis e N. Giovè Marchioli, Firenze: SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2017.

24 Si veda ad esempio James Wardrop, *The script of humanism: some aspects of humanistic script 1460-1560*. New York: Oxford University Press, 1963, p. 4 che attribuisce implicitamente la definizione agli umanisti, legandola al loro interesse per l'antichità in sé: «The revived caroline, which to our eyes, prepossessed with typographical standards, looks modern, was by the humanists called, non *littera formosa* or *lettera bella*, but *lettera antica* – the old writing»; e nella nota aggiunge, molto rapidamente «*Lettera moderna* was, *per contra*, a gothic script». Ma suonava già definitiva la condanna a tale pregiudizio da parte di Emanuele Casamassima, *Litterae gotichae: note per la storia della riforma grafica umanistica*, «La Bibliofilia», LXII, 1960, pp. 109-143:123. Una piccola rassegna della bibliografia che considerava valido questo errore di prospettiva storica si trova in Silvia Rizzo, *Gli umanisti, i testi classici e le scritture maiuscole*, in *Il libro e il testo*, Atti del convegno internazionale (Urbino 20-23 settembre 1982), a cura di C. Questa e R. Raffaelli, Urbino: Università degli Studi, 1984, pp. 225-241: 225, n. 1.

25 Si riprende il termine già citato, ad esempio, in Casamassima, *Litterae gotichae*, cit., p. 120 (si vedano anche le conclusioni dello studioso sulla *littera moderna* alle pp. 116-119). Casamassima ritornerà più volte su questo concetto, dal fondamentale *Per una storia delle dottrine paleografiche dall'Umanesimo a Jean Mabillon*, «Studi medievali», s. III, 5, 1964, pp. 525-578; agli altri “*L'antiche e le moderne carte*”: imitatio e renovatio nella riforma grafica umanistica, in *Renaissance und Humanistenhandschriften*, München: Oldenbourg Verlag, 1988, pp. 1-12; *Littera textualis e littera minuta corsiva nello stato grafico “moderno” (e oltre)*, in Id. *Tradizione corsiva e tradizione libraria nella scrittura latina del medioevo*, Roma: Gela Editrice, 1998, p. 95 e *passim*.

26 Casamassima, *Per una storia*, cit. p. 542.

27 Si confronti Casamassima, *Littera textualis*, cit., pp. 104-106 e per i fatti più propriamente grafologici, pp. 119-125; Stefano Zamponi, *La scrittura del libro nel Duecento*, in *Civiltà comunale: libro, scrittura, documento*, Atti del convegno (Genova, 8-11 novembre 1988), Genova: Società ligure di storia patria, 1989, pp. 315-354; ma anche Antonella Tomiello, *Dalla littera antiqua alla littera textualis. Prime*

avrebbe spinto a una calligraficità estremizzata che avrebbe finito per esasperare il contrasto tra tratti grossi discendenti e sottili ascendenti, limitando la rotondità degli occhielli e spezzandone il disegno dando così origine, in soluzione di continuità, alla scrittura definita come *gotica* dai paleografi e *moderna* dai coevi.²⁸ La tendenza al calligrafismo che aveva esasperato il *ductus* gotico si trasforma con gli umanisti in una ricerca grafica più funzionale, dove l'istanza estetica non esaurisce il suo effetto, ma viene bensì decisa consapevolmente su base filologica o antiquaria.²⁹

La contrapposizione tra filologia e antiquaria ci permette di semplificare il modo di rapportarsi all'antico da parte degli intellettuali di quegli anni, un rapportarsi che cambia al variare della zona geografica (e culturale) in cui si sviluppano due diverse tendenze:

È come se esistessero due anime, nella restaurazione delle *litterae antiquae formae*. Un'anima fiorentina, pratica, equilibrata, che in sostanza non taglia il legame col tardo Medioevo, che finisce col consegnare ai copisti di professione uno straordinario strumento di copia. E un'altra anima, non fiorentina, ma padana veneta, tutta persa dietro il mito dell'antico, quasi senza termini intermedi, che non riuscirà mai a disciplinarsi in un canone, che continuerà ad esprimersi in una gamma diversissima di scritture. In altre parole, un'anima artistica, antiquaria, utopica, contrapposta a quella disciplinata, nutrita di esigenze filologiche, grammaticali e ortografiche dei fiorentini.³⁰

A incarnare l'«anima fiorentina» abbiamo infatti, tra la fine del Trecento e i primi decenni del Quattrocento, innanzitutto le grandi personalità di Petrarca,³¹ Coluccio Salutati,

considerazioni, «Gazette du livre médiéval», 29, Automne 1996, pp. 1-6.

28 Per la definizione di gotica cfr. Casamassima, *Litterae gotichae*, cit., p. 109: «Tra i nomi delle scritture latine [...] il termine di 'scrittura gotica' appare con un rilievo del tutto particolare. Storicamente infondato, [...] ma al tempo stesso efficace, il nome è divenuto al termine di una lunga evoluzione, in cui si è dissolto ogni accento dispregiativo originario, una pura designazione di stile. Sebbene estremamente generico [...] il termine di scrittura gotica sembra destinato a sopravvivere al rinnovamento della nomenclatura grafica». Per la storia del termine si veda *ivi* pp. 110-116; per le varietà nazionali Cencetti, *Lineamenti*, cit., pp. 188-192; per le differenze regionali della *gotica rotunda* italiana si veda Petrucci, *Breve storia della scrittura latina*, cit., pp. 134-135.

29 Cfr. Teresa De Robertis, *Motivi classici nella scrittura del primo Quattrocento*, in *L'ideale classico a Ferrara e in Italia nel Rinascimento*, a cura di P. Castelli, Firenze: Olschki, 1998, pp. 65-79:66: «Parlare di "programma" a proposito della trasformazione subita dalla scrittura nel primo Quattrocento non è una forzatura. Nessun altro evento della nostra storia grafica è accompagnato da una consapevolezza, da uno sforzo teorico paragonabile a quello che si compie in questi anni. Al punto che, non a caso, i fondamenti concettuali e terminologici della disciplina che si occupa della storia della scrittura, la paleografia, sono tutti di derivazione umanistica». Cfr. anche Emanuele Casamassima, *Literulae latinae. Nota paleografica*, in Stefano Caroti-Stefano Zamponi, *Lo scrittoio di Bartolomeo Fonzio umanista fiorentino*, Milano: Il Polifilo, 1974, pp. IX-XXXII: X: «In una prospettiva ribaltata e semanticamente arricchita si riproponeva così l'opposizione, che è tardomedievale, tra *littera antiqua* e *littera moderna*. Il contrapporsi tra una volontà di restaurazione radicale dell'antico e un senso più realistico della tradizione, che è a fondamento della riforma scrittoria nei modi in cui questa viene attuandosi a Firenze».

30 De Robertis, *Motivi classici nella scrittura del primo Quattrocento*, cit., pp. 73-74. Concorda su questa posizione anche Casamassima, *Literulae latinae*, cit., p. XI: «Intorno alla metà del secolo, nell'Italia del Nord, specie a Padova e a Verona, si viene affermando un diverso senso dell'antico, in cui il mito della *renovatio* appare più scoperto, non ha termini intermedi».

31 Sul ruolo di Petrarca come iniziatore della riforma si vedano, oltre al fondamentale studio di Armando

Niccolò Niccoli e Poggio Bracciolini, che si dedicano alla produzione – o ancor meglio, all'invenzione – della *minuscola umanistica libraria*. La tradizione degli studi l'ha frequentemente derivata dalla lezione della cosiddetta *pre-antiqua* di Salutati,³² e insieme dalla sua interpretazione da parte di Poggio Bracciolini e dei suoi successori, con *imitatio* estesa anche alla struttura stessa del codice,³³ mentre a Niccoli sarebbe dovuto lo sviluppo dell'*umanistica corsiva*, sebbene la sua dimestichezza con una *formal hand* individuata da Albinia de la Mare abbia portato a rivalutare il suo ruolo come quello dell'ispiratore della riforma.³⁴ Ma l'atteggiamento di fronte a un prodotto scrittorio, nel primo Quattrocento,

Petrucci, *La scrittura di Francesco Petrarca*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1967, anche Emanuele Casamassima, *L'autografo Riccardiano della seconda lettera del Petrarca a Urbano V (Senile IX 1)*, «Quaderni Petrarqueschi» III, 1985-1986, pp. 11-140 e le avvertenze proposte da Paola Supino Martini, *Per la storia della 'semigotica'*, «Scrittura e civiltà», 22, 1998, pp. 249-264, nonché la differente posizione di Albert Derolez, *The script reform of Petrarch: an illusion?*, in *Music and medieval manuscripts. Paleography and performance. essays dedicated to Andrew Hughes*, a cura di J. Haines e R. Rosenfeld, Aldershot: Ashgate, 2004, pp. 3-19.

32 La definizione di *pre-antiqua* è di Petrucci, ma è stata recentemente ridiscussa da Stefano Zamponi, *Iacopo Angeli copista per Salutati*, in *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'umanesimo* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 2 novembre 2008-30 gennaio 2009), a cura di C. Bianca, Firenze: Mandragora, 2010, pp. 401-420, in particolare le pp. 404-405.

33 Cfr. Casamassima, *Literulae latinae*, cit. p. XI: «La stessa miniatura “all'antica” del codice umanistico (iniziale disegnate a fregi “a bianchi girari”) si rifà dai primi del '400, talvolta con notevole fedeltà stilistica, agli esempi di intrecci vegetali e delle lettere iniziali dei codici del XII secolo. Soprattutto negli esempi di quest'età deve riconoscersi anche il modello per gli aspetti più tecnici, vorremmo dire merceologici, della confezione del codice – come la preparazione della pergamena, la rigatura, l'impaginazione, gl'inchiostrati, che erano restituiti attraverso una ricerca e un'imitazione quanto mai consapevoli». Si veda, ma è solo un esempio, l'integrazione testuale operata da Salutati nel manoscritto della Laurenziana S. Marco 284, dove il restauro imitativo è effettuato con un inchiostro «pallido nocciola» che vuole avvicinarsi a quello dell'originale (cfr. Teresa De Robertis, *Salutati tra scrittura gotica e littera antiqua*, in *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'umanesimo*, cit., pp. 369-399. Per le caratteristiche codicologiche cfr. Albert Derolez, *Codicologie des manuscrits en écriture humanistique sur parchemin*, Turnhout: Brepols, 1984, e Irene Ceccherini, *Codicologia dei manoscritti di prima età umanistica: i libri di Sozomeno da Pistoia*, in *Palaeography, manuscript illumination and humanism in Renaissance Italy: studies in memory of A. C. de la Mare*, edited by R. Black, J. Kraye, L. Nuvoloni, London: The Warburg institute, 2016, pp. 87-104.

34 Per l'area fiorentina i testi di riferimento sono Albinia de la Mare, *The handwriting of Italian humanists. Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio, Coluccio Salutati, Niccolò Niccoli, Poggio Bracciolini, Bartolomeo Aragazzi of Montepulciano, Sozomeno da Pistoia, Giorgio Antonio Vespucci*, London: Oxford University Press, 1973 (dove si ha, alla tav. XII, la *formal hand* di Niccoli), e Id., *New research on humanistic scribes in Florence*, in *Miniatura fiorentina del Rinascimento, 1440-1525, Un primo censimento*, a cura di A. Garzelli, Firenze: Giunta regionale Toscana, vol. 1, pp. 393-600; ma si veda anche Jonathan J. Alexander-Albinia de la Mare, *The Italian manuscripts in the library of Major J. R. Abbey*, London: Faber&Faber, 1969. Come è noto, gli studi del settore sono stati pionieristicamente avviati da Berthold L. Ullman, *The origin and development of humanistic script*, Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1960 (la citazione a testo è da p. 60) in parte superato, soprattutto per la sua impostazione fiorentinocentrica e per la classificazione della scrittura di Niccoli intesa come un «rival system» (cfr. Albinia de la Mare, *Humanistic script: the first ten years*, cit.; Giuseppe Billanovich, *Alle origini della scrittura umanistica: Padova 1261 e Firenze 1397*, in *Miscellanea per Augusto Campana*, Padova: Antenore, vol. I, pp. 125-140; Teresa De Robertis, *Nuovi autografi di Niccolò Niccoli (con una proposta di revisione dei tempi e dei modi del suo contributo alla riforma grafica umanistica)*, «Scrittura e civiltà», 14, 1990, pp. 105-121 e Id., *Un libro di Niccoli e tre di Poggio*, in *Studi in onore di Arnaldo d'Addario*, a cura di L. Borgia, F. de Luca, P. Viti, R. M. Zaccaria, Lecce: Conte, 1995, vol. 2, pp. 495-515; Zamponi, *La scrittura umanistica*, cit., che propone esempi di *antiqua* di derivazione non poggiana). Per un'estensione ad altri scrittori e l'uso della *pre-antiqua* e dell'*antiqua* tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento si veda Teresa De Robertis, *I percorsi dell'imitazione. Esperimenti di littera antiqua in*

varia molto a seconda delle sue finalità; di conseguenza il sistema grafico, anche fiorentino, non potrà dirsi del tutto omogeneo neppure se si considerino esclusivamente i prodotti delle personalità di spicco della riforma.³⁵ Non solo, già negli scrittori della seconda generazione è plausibile che non ci sia più un contatto diretto con i manoscritti in carolina, quanto piuttosto la ripetizione di un modello già acquisito tramite il filtro degli iniziatori della riforma. Gli esiti sono perciò diversificati a seconda dello scrivente e della sua formazione grafica, con l'affiorare anche frequente di caratteristiche del sostrato gotico – che resta preponderante anche nelle scritture di chi a quella riforma non prese parte – o delle scritture notarili o di cancelleria, le cui caratteristiche riemergono negli sperimentatori di *littera antiqua* che avevano già alle spalle una consuetudine di mestiere con la scrittura.³⁶ Di contro, si registra comunque la presenza di elementi all'antica quali *d*

codici fiorentini del primo Quattrocento, in *I luoghi dello scrivere da Francesco Petrarca agli albori dell'età moderna*, Atti del convegno (Arezzo, 8-11 ottobre 2003), a cura di C. Tristano, M. Calleri, L. Magionami, Spoleto: CISAM, 2006, pp. 109-134. Da ultimo, dà il punto della situazione e un elenco ragionato di tutti i manoscritti rintracciati e studiati dalla critica Teresa De Robertis, *I primi anni della scrittura umanistica. Materiali per un aggiornamento*, in *Palaeography, manuscript illumination and humanism in Renaissance Italy: studies in memory of A. C. de la Mare*, edited by R. Black, J. Kraye, L. Nuvoloni, London: The Warburg Institute, 2016, pp. 55-85. Sulla scrittura di Salutati si vedano i contributi in *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'umanesimo*, cit. (in particolare Teresa De Robertis, *Salutati tra scrittura gotica e littera antiqua*, pp. 369-400; Stefano Zamponi, *Iacopo Angeli copista per Salutati*, pp. 401-420, che arrivano a riscrivere in parte quanto affermato in origine da Ullman sulla scorta degli avanzamenti degli studi; nonché, dei due autori, *Libri e copisti di Coluccio Salutati, un consuntivo*, pp. 345-363); Teresa De Robertis, *Il manoscritto*, in Coluccio Salutati, *De Verecundia. Tractatus ex Epistola ad Lucilium prima: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzi 96*, Firenze: Mandragora, 2010. Su Poggio si segnala Marco Corsi, *Un nuovo manoscritto autografo di Poggio Bracciolini*, in *Per Enzo. Studi in memoria di Vincenzo Matera*, a cura di L. Capo, A. Ciaralli, Firenze: Firenze University Press, 2015, pp. 79-91. Per Vespasiano da Bisticci, si veda da ultimo la sezione dedicata in *Palaeography, manuscript illumination*, cit., con i saggi di Luca Boschetto, *Letteratura, arte e politica nella Firenze del Quattrocento. La collaborazione tra Vespasiano e Manetti per l'Oratio funebris di Giannozzo Pandolfini* e Wi-Seon Ki, *Vespasiano da Bisticci: un cartolaio dissenziente nella Firenze del Quattrocento* (rispettivamente alle pp. 23-37 e 39-54) che comprende la bibliografia prodotta da Albinia de la Mare. Molto vivaci gli studi su Boccaccio, i cui risultati si trovano in parte in Teresa De Robertis, *Il posto di Boccaccio nella storia della scrittura*, in *Boccaccio letterato*, Atti del convegno internazionale (Firenze-Certaldo 10-12 ottobre 2013), a cura di M. Marchiaro e S. Zamponi, Firenze: Accademia della Crusca, 2015, pp. 146-170.

35 Riguardo ai concetti di «poligrafia» e «digrafia», applicati agli umanisti fiorentini, vd. De Robertis, *Nuovi autografi di Niccolò Niccoli*, cit., e Id. *Una mano tante scritture. Problemi di metodo nell'identificazione degli autografi*, in *Medieval autograph manuscripts. Proceedings of the XVIth Colloque du CIPL held in Ljubljane (7-10 September 2010)*, ed. by N. Gobb, Turnhout: Brepols, 2010, pp. 8-28; Id., *Digrafia nel Trecento: Andrea Lancia e Francesco di Ser di Nardo da Barberino*, «Medioevo e Rinascimento», XXVI, n. s. XXIII, 2012, pp. 221-235 (su Andrea Lancia cfr. anche Renzo Iacobucci, *Un nome per il copista del più antico frammento della Divina Commedia: Andrea Lancia*, «Scrineum Rivista», VII, 2010, pp. 1-30).

36 Per la presenza della gotica negli esempi di scrittura umanistica Stefano Zamponi, *Aspetti della tradizione gotica nella littera antiqua*, in *Palaeography, manuscript illumination and humanism in Renaissance Italy*, cit., pp. 105-125; per la sua prevalenza in termini numerici nelle testimonianze grafiche di quel periodo Teresa De Robertis, *Aspetti dell'esperienza grafica del Quattrocento italiano attraverso i manoscritti datati d'Italia*, «Aevum», 82, 2, 2008, pp. 505-532:514: «La storia della scrittura del secolo XV è anche, è ancora, è soprattutto (almeno stando ai numeri) la storia della *littera moderna* [...] La nostra percezione della realtà del Quattrocento italiano è infatti condizionata da una riflessione storiografica che, quasi fatalmente, si è interessata soprattutto dei due fatti, uno grafico ed uno tecnologico, che segnano il secolo: la restituzione delle *littere antiquae formae* e l'invenzione e diffusione della stampa. Col risultato che la

diritta, *s* finale diritta in corpo di parola, *r* diritta, *g* in due sezioni tonde unite con un trattino, *et*, *ct* e *st* in legatura. Tra gli umanisti e scrittori di area toscana, uno dei casi più significativi è quello di Sozomeno da Pistoia, definito da Casamassima un «irregolare», e recentemente assai studiato:³⁷ Sozomeno presenta quattro tipi diversi di grafia e non è estraneo a influenze padane, verosimilmente di Guarino Veronese, che proprio nel 1410 entra in contatto con l'ambiente fiorentino e che andrà a ricoprire il ruolo di primo divulgatore della riforma fiorentina in ambito veneto.³⁸

Se ancora a Firenze si troverà Giano Lascaris che alle soglie del XVI secolo tenta l'*instauratio* nella delle maiuscole latine e greche nei tipi a stampa, di cui fornisce i disegni al punzonista per la stampa dell'*Antologia Graeca* nel 1494,³⁹ è proprio nelle maiuscole che si può rintracciare un'altra via nell'elaborazione dell'eredità della scrittura classica, percorsa dalle arti architettoniche e pittoriche come da quelle grafiche. Nei primi decenni del XV secolo la *littera lapidaria* antica mediata dalla lezione del romanico per i fiorentini⁴⁰ e

storia della scrittura gotica viene quasi rimossa, o, nella migliore delle ipotesi, intesa come mera sopravvivenza».

37 Emanuele Casamassima-Giancarlo Savino, *Sozomeno da Pistoia: un irregolare nella renovatio grafica umanistica*, «Medioevo e Rinascimento», 9, 1995, pp. 187-197:188. Si veda ora Irene Ceccherini, *Sozomeno da Pistoia (1387-1458). Scrittura e libri di un umanista*, Firenze: Olschki, 2016. I risultati confluiti in questo testo sono frutto dei lavori del gruppo di ricerca su Sozomeno, guidato da Stefano Zamponi, e sono disponibili anche online (<http://sozomeno.fondazionecript.it/>), arricchiti dalla bibliografia e da un nutrito repertorio di immagini. Per un'idea del caso grafico rappresentato da Sozomeno vd. Irene Ceccherini, *Poligrafia nel Quattrocento: Sozomeno da Pistoia*, «Medioevo e Rinascimento», 26, 2012, pp. 237-252.

38 Cfr. de la Mare, *Humanistic script: the first ten years*, cit., pp. 89-110:107, n. 72: «Up to 1410, the new script does not seem to have spread actively beyond Florence. Even though Poggio left Florence in 1403 to join the Papal curia there is no evidence that his book script at this date had any influence on the handwriting of his colleagues. The first breakthrough may have come in March 1410, when Guarino da Verona came to teach Greek in Florence. [...] Whether or not he played an active part in the spread of the new script while he was in Florence – to date the earliest known appearance of it elsewhere in Venice in 1412-13 – Guarino apparently had an important influence on the development of the script after he left Florence, through his schools in Venice, Verona and Ferrara. The Veneto certainly seems to have been the first region outside Tuscany where humanistic script took a firm hold». La scrittura di Guarino ha caratteristiche particolari, così rilevate da Zamponi, *La scrittura umanistica*, cit., p. 476: «Quasi sicuramente non ha mai visto un codice di Poggio o di Niccoli, eppure vuole scrivere in “littera antiqua”, ovviamente senza conoscere il canone fiorentino: realizza allora una scrittura che ha la sua base grafica in forme di tradizione trecentesca e che viene trasformata con l'inserzione di lettere e legature all'antica (*g*, *st*), una lettera *r* certo all'antica ma di più incerta origine (col primo tratto allungato, come si trova in alcuni documenti del XII secolo) e con alcune maiuscole alla greca (*A* e *M*)». Su Sozomeno e gli influssi da Guarino si veda ancora Ceccherini, *Poligrafia nel Quattrocento*, cit., p. 247.

39 Casamassima, *Per una storia*, p. 529. Sul ruolo di Lascaris per la restaurazione delle capitali, vd. anche Emanuele Casamassima, *Lettere antiche. Note per la storia della riforma grafica umanistica*, «Gutenberg Jahrbuch», 39, 1964, pp. 13-26; Rizzo, *Gli umanisti, i testi classici e le scritture maiuscole*, cit.; Anna Pontani, *Le maiuscole greche antiquarie di Giano Lascaris. Per la storia dell'alfabeto greco in Italia nel '400*, «Scrittura e civiltà», 16, 1992, pp. 77-227; si veda anche, per i suoi manoscritti, Brigitte Mondrain, *Janus Lascaris copiste et ses livres*, in *I manoscritti greci tra riflessione e dibattito*, Atti del 5° Colloquio internazionale di paleografia greca (Cremona, 4-10 ottobre 1998), Firenze: Gonnelli, 2000, pp. 417-426. Rimando a Stefano Pagliaroli, *Giano Lascaris e lo studio greco*, «Studi medievali e umanistici», 2, 2004, pp. 215-293 per importanti novità sulla fondazione del Collegio greco: poiché si appoggiano a testi reperiti in manoscritti arrighiani, e sono perciò di nostro interesse, si rimanda alla p. 83 e sg.

40 Cfr. Millard Meiss, *Toward a more comprehensive Renaissance palaeography*, «The art bulletin», 42, 2,

studiata in modo più diretto dai veneti, permise che le forme epigrafiche cominciasse a migrare, con differenti declinazioni, anche nei manoscritti.⁴¹ Per le rielaborazioni di area padano-veneta ancora nel 2010 Zamponi denunciava la mancanza di un quadro di sintesi paleografica sulle figure promotrici del rinnovamento in atto a metà del Quattrocento tra Padova, Venezia e Verona:⁴² gran parte dei risultati e delle indagini provengono dalla storia dell'arte, soprattutto a causa dell'attribuzione ad Andrea Mantegna del ruolo di iniziatore

pp. 97-112 e Giovanni Mardesteig, *Leon Battista Alberti e la rinascita del carattere lapidario romano nel Quattrocento*, «Italia medievale e umanistica», 2, 1959, pp. 285-307; da ultimo Stefano Zamponi, *La capitale nel Quattrocento. Verso la fissazione di un modello (Firenze, Padova, Roma)*, «Studium medievale. Revista de Cultura visual-Cultura escrita», 3, 2010, pp. 63-78: 63, cui si rimanda anche per la descrizione dettagliata delle iscrizioni citate in rapporto ai loro precedenti classici. Riduce il contributo di Alberti Armando Petrucci (*L'Alberti e le scritture*, in *Leon Battista Alberti*, ed. by J. Rykwert and A. Engel, Milano: Electa, 1994, pp. 276-281:280), ritenendolo «ai margini del movimento di ritorno all'antico in campo grafico e di costruzione per "geometrica ragione" delle maiuscole d'apparato» trovando concorde in parte Stefano Zamponi, *Le metamorfosi dell'antico: la tradizione antiquaria veneta*, in *I luoghi dello scrivere*, cit., pp. 37-67:52, n. 48; che ritiene l'epigrafe riminese dotata di un «gioco chiaroscurale modesto, ancora lontano da modelli classici». Un'altra possibile ispirazione ai fiorentini potrebbe essere giunta dalla capitale repubblicana secondo Augusto Campana, *Studi epigrafici ed epigrafia nuova nel Rinascimento umanistico*, a cura di A. Petrucci, Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2005. Si cfr. anche Armando Petrucci, *La scrittura, ideologia e rappresentazione*, Torino: Einaudi, 1986, in particolare il cap. *Imitazione, emulazione, cifra*, pp. 21-42 e Id., «*L'antiche e le moderne carte*», cit.

41 Qualche approfondimento sulla maiuscola a Firenze: Zamponi, *La scrittura umanistica*, cit., pp. 474-475: «Meno immediata e diretta è la soluzione del problema delle maiuscole, delle scritture distintive, che nei codici del pieno XII secolo sono frutto di una mescolanza di più sistemi grafici (capitale, onciale, minuscola). L'imbarazzo sembra evidente nei primi manoscritti in *antiqua* di Niccoli e Poggio, dove gli spazi per rubriche e scritture distintive (ma anche lettere iniziali) sono lasciati in bianco. Come è noto la soluzione, raggiunta da Poggio almeno nel 1408, è individuata tramite la mediazione di modelli epigrafici dell'antichità romana. Poggio restaura una scrittura capitale che si ispira ai modelli classici per la forma delle lettere, che dipende dalla tradizione romanica (di nuovo dei manoscritti del tardo XII e XIII secolo) per quanto riguarda l'esecuzione dei tratti, piuttosto leggeri e omogenei». Si confronti anche De Robertis, *Un libro di Niccoli e tre di Poggio*, cit., p. 502: «Sia per Niccoli che per Poggio l'*imitatio* di modelli epigrafici non si esaurisce con la proposta della serie capitale, filologicamente fondata e corretta, ma coinvolge anche aspetti non secondari dello scrivere, come il tentativo di trasferire su carta i valori prospettici del modello sperimentando l'angolo di scrittura più efficace per la riproduzione di plausibili rapporti di spessore, o come il modo di disporre le parole sulla pagina (spesso in simmetria fra destra e sinistra) e di distinguerle con il più tipico degli artifici epigrafici, il punto. E insieme si riscopre il sistema abbreviativo nella sua forma più arcaica, fatto di sigle e di *praenomina* e di pochi altri troncamenti quasi mai distinti, nella frase, da segno abbreviativo, perché il punto serve a definire i confini delle parole, integre o in compendio, mentre il *titulus* è, come in antico, il segnale esclusivo dei numeri, serve cioè ad avvertire il lettore che le lettere dell'alfabeto non esprimono, nella sede indicata, il normale valore fonetico ma sono simboli matematici». E ancora Petrucci, *L'Alberti e le scritture*, cit., p. 280, per il rapporto di influenza della scrittura a mano sulla lapidaria: «L'Alberti era fiorentino e risentiva fortemente, almeno per quanto attiene alla cultura grafica, della tradizione scrittoria locale. In effetti le monumentali maiuscole da lui diseguate per la facciata di Santa Maria Novella, alte ben 50 cm, costituiscono sostanzialmente una rielaborazione personale e formalizzata delle maiuscole fiorentine "all'antica" di tradizione romanica e poggiana [...] lo dimostrano la E stretta, la M e la O eccessivamente larghe, la R aperta, il segno romanico di abbreviazione, il tratteggio sottile, l'assenza di grazie al termine delle aste, l'uso di un rapporto proporzionale di 1:10,5».

42 Cfr. Zamponi, *La capitale nel Quattrocento*, cit. p. 66: «Si tratta di fatti ampiamente documentati dagli studi di arte rinascimentale (compresi gli studi sulla miniatura veneta), ma che nell'ottica della storia della scrittura trovano con difficoltà una sistemazione, per la molteplicità dei protagonisti di queste vicende, che non sono solo copisti e miniatori di professione, ma anche scultori, pittori, *antiquarii* o personalità eclettiche, come Felice Feliciano, e per la conseguente varietà delle testimonianze, attestate non solo dai

dell'uso di maiuscole riprese direttamente dalle epigrafi romane.⁴³ Questo portò Meiss a coniare la definizione di *littera mantiniana* per le maiuscole tracciate in chiaroscuro presenti nel famoso manoscritto del *De situ orbis* di Strabone tradotto da Guarino, conservato presso la Biblioteca Rohegude di Albi (ms. Rohegoude 4, datato 1459 e donato da Iacopo Marcello a Renato d'Angiò), simili alle maiuscole della *Santa Eufemia* di Mantegna nel 1454.⁴⁴ La sua definizione fu in seguito rivista e rifiutata da Alexander, il quale sulla scorta dell'attribuzione del manoscritto a Bartolomeo Sanvito da parte di Albinia de la Mare, ma soprattutto ritenendo che fosse improprio associare questa sperimentazione a una sola personalità, la sostituì con quella di *faceted initials* (o *iniziali prismatiche*), che pone l'accento sul disegno che mira a riprodurre «three-dimensional object either carved or perhaps cast in metal».⁴⁵ Questo tipo particolare di iniziale fa la sua

libri, ma anche dalle realizzazioni, maggiori e minori, delle arti figurative». Un quadro di sintesi, accennato ma ribadito, provvedeva lui stesso a fornirlo in Stefano Zamponi, *Le metamorfosi dell'antico*, cit., e Id., *Andrea Mantegna e la maiuscola antiquaria*, in *Mantegna e Padova, 1445-1460*, (Padova, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007), a cura di D. Banzato, A. De Nicolò Salmazo, A. M. Spiazzi, Milano: Skira, 2006, pp. 73-79. Adesso si veda anche il riepilogo dello stato degli studi a firma di Debra Pincus, *Calligraphy, epigraphy and the Paduan-Venetian culture of letters in the early Renaissance*, in *Padua and Venice, transcultural exchange in the early modern age*, ed. by B. Blass Simmen, S. Weppelmann, Berlin: De Gruyter, 2017, pp. 41-57.

43 Il pittore inserì lettere capitali di ispirazione epigrafica, o meglio ancora tratte direttamente da epigrafi realmente esistenti, in diverse sue opere, quasi tutte realizzate a Padova negli anni Cinquanta: tra queste citiamo, per la Cappella Ovetari, il *Giudizio di San Giacomo*, che contiene l'epigrafe di Tito Pullio Lino (*CIL*, V, 2528, presso Este) contenuta anche nella silloge epigrafica di Giovanni Marcanova, di cui si tratterà poco avanti; il *Martirio di San Cristoforo* (*CIL*, V, 2989), il *San Giacomo condotto al martirio* (*CIL*, V, 3464), la *Santa Eufemia*, dove nell'iscrizione del capitello basale della rappresentazione della santa si ha la prima attestazione di una «alternanza più marcata e consapevole di tratti pesanti e leggeri» (Zamponi, *Le metamorfosi dell'antico*, cit., p. 43). Per Mantegna a Padova e il suo rapporto con l'antichità il rimando è ai recenti Alberta de Nicolò Salmazo, *Il soggiorno padovano di Andrea Mantegna*, Padova: Editoriale Programma, 1993; Irene Favaretto-Giulio Bodon, *Cultura antiquaria e immagine dell'arte classica negli esordi di Mantegna* in *Mantegna e Padova 1445-1460*, cit., pp. 51-61; Irene Favaretto, *Andrea Mantegna e l'antico 1. Cultura antiquaria e tradizione umanistica a Padova nel Quattrocento* e Giulio Bodon 2. *Iconografie classiche nelle opere padovane di Mantegna: riflessioni sul caso della Pala di San Zeno*, in *Andrea Mantegna impronta del genio*, Convegno internazionale di studi (Padova, Verona, Mantova 8-9-10 novembre 2006), a cura di R. Signorini, V. Rebonato, S. Tammaccaro, con la collaborazione di E. Disperdi e I. Mazzola, Firenze: Olschki, 2010, vol. 1, rispettivamente alle pp. 45-52 e 53-71; utile anche, ma su Mantova, Francesco Lo Monaco, *Su Andrea Mantegna antiquarius: gli interessi epigrafici*, in *Mantegna a Mantova 1460-1506*, (Mantova, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007) a cura di M. Lucco, Milano: Skira, 2006, pp. 37-45.

44 Meiss, *Toward a more comprehensive Renaissance palaeography*, cit, p. 109; l'uso del termine è ampliato in Id., *Andrea Mantegna as an illuminator. An episode in Renaissance art, humanism and diplomacy*, Glückstadt: Augustin, 1957, *passim*.

45 Johnatan J. G. Alexander, *Initials in Renaissance illuminated manuscripts: the problem of the so-called "littera mantiniana"*, in *Renaissance und humanistenhandschriften*, cit., pp. 145-155:146. A p. 148 lo studioso ne dà una dettagliata descrizione: «The idea of making the letter and object and the interest in Roman epigraphic lettering came together. The brilliant innovation was to represent initials in a way which as it were reverses the process of the carved classical letters which were incised, and shows them instead as if letters carved or cast in relief. The process is of the simplest. The letter form is simply painted in a darker tone and then a highlight is applied in a lighter tone. Secondly, the classicising scroll [...] is made to twine around the letter and even to emphasize its physicality by piercing it. Thirdly, in the Albi Strabo there is one other important feature, and that is to indent the coloured ground on which the initial is placed». Il primo esempio si ha in un codice del 1457, ossia Parigi, Bibliothèque Nationale de

comparsa mentre erano ancora diffuse decorazioni provenienti dai modelli a bianchi girari di area fiorentina, spesso associati a manoscritti in *antiqua* che contenevano testi classici; prevalgono invece decorazioni di tipo fitomorfo nei manoscritti di uso liturgico. Ciò che interessa in questa trattazione è l'utilizzo di decorazioni fitomorfiche o di ispirazione antiquaria accostato a iniziali di tipo epigrafico che Arrighi inserirà assai spesso nei suoi manoscritti per i titoli, in stretta convivenza con iniziali decorate dai miniatori che collaborarono con lui, che porteranno invece, come si vedrà, una chiara impronta della loro eredità di artisti (di matrice fiorentina per Attavante degli Attavanti e ferrarese per Matteo da Milano).

A queste iniziali ben si adatta la definizione di *maiuscola antiquaria* proposta da Zamponi, che postula «una valutazione complessiva e unitaria dei diversi livelli esecutivi e stilistici della capitale restaurata»,⁴⁶ di cui possono essere così descritte le caratteristiche:

In sedi diverse, connotate da tecniche esecutive differenti (dall'iscrizione riprodotta in un affresco all'epigrafe incisa nella pietra, dalla più rifinita iniziale tridimensionale eseguita a pennello alle maiuscole dei titoli tracciate più liberamente a penna), la nuova maiuscola si definisce e si risolve in una ricerca formale: le lettere ripetono i modelli classici della prima età imperiale per la morfologia (ad esempio la M con i tratti esterni leggermente inclinati e tratti centrali che toccano la base di scrittura, la P non chiusa; la presenza di grazie che danno solidità ai singoli tratti); per le proporzioni, tendenti al quadrato (evidenti soprattutto nella C, la D, la O, la Q); per l'armonica distribuzione alternata dei tratti pesanti e leggeri, che segue rigorosamente le proporzioni del modello antico; per i rapporti costanti, all'interno di una stessa realizzazione, fra l'ampiezza del tratto di massimo spessore e l'altezza delle lettere [...]; per il succedersi arioso delle lettere che formano le singole parole, a loro volta spesso distinte tra loro da *interpuncta* tricuspidali.⁴⁷

L'«anima padano-veneta» era già da tempo vivacizzata da interessi antiquari; si consideri in questo senso l'apporto degli allievi ideali di Ciriaco d'Ancona,⁴⁸ il *pater*

France, ms. lat. 17542, che contiene la *Geografia* di Tolomeo, descritto in *La miniatura a Padova*, cit., scheda n° 93, e commentato da Susy Marcon, *La silloge dell'anonimo Marucelliano*, «Quaderni per la storia dell'Università di Padova» 24, 1991, pp. 31-56:35-36.

46 Zamponi, *Le metamorfosi dell'antico*, cit., p. 40.

47 Id., *Epigrafi di tradizione antiquaria nel castello del Buonconsiglio di Trento*, in *Studi di antiquaria ed epigrafia per Ada Rita Gunnella*, a cura di C. Bianca, G. Capecci, P. Desideri, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2009, pp. 73-85:76.

48 Su Ciriaco d'Ancona (o de' Pizzicolti), figura di antiquario, viaggiatore, mercante e primo archeologo, la bibliografia è ampia: si rimanda intanto alla voce del DBI a cura di Fabio Forner (vol. 84, 2015, pp. 361-364) ma riferimenti al suo contributo alla storia della scrittura latina si trovano in Domenico Fava, *La scrittura libraria di Ciriaco d'Ancona*, in *Scritti di paleografia e diplomatica in onore di Vincenzo Federici*, Firenze: Olschki, 1944, pp. 295-305; De Robertis, *Motivi classici nella scrittura del primo Quattrocento*, cit., p. 74: «La scrittura di Ciriaco è esaltazione (se vogliamo, anche autocompiaciuta), è parossismo grafico, è furore antiquario che si nutre di continue citazioni di forme antiche e moderne, greche e latine, minuscole e maiuscole insieme e per giunta in sedi impreviste. Quasi il folle tentativo di riprodurre, tutta insieme, la storia della cultura grafica occidentale, lo sforzo di realizzare un'impossibile sincronia»; Casamassima, *Literulae latinae*, cit., p. XVIII: «La scrittura di Ciriaco, è vero, per molti aspetti va oltre i termini della riforma scrittoria. Gl'imprestiti, i calchi apertamente antiquari – forme epigrafiche, reintroduzione di maiuscole nel corpo delle parole, nessi epigrafici; forme di lettere, ductus e legature della minuscola greca dei secoli XIII e XIV; impaginazione e perfino l'impiego di inchiostri di

antiquitatis che sviluppò una grafia dalle caratteristiche singolari: tra questi spicca Felice Feliciano,⁴⁹ amico stretto di Mantegna e collaboratore di Giovanni Marcanova.⁵⁰ Alla ricostruzione dei rapporti personali tra loro ha contribuito Elisabetta Barile, che appoggiandosi su una solida base documentaria conferma che Feliciano aveva organizzato la biblioteca di Marcanova a Bologna tra il 1464 e il 1466 insieme a Giovanni Antonio Zupone, curando anche l'allestimento e la decorazione della raccolta epigrafica *Quaedam antiquitatum fragmenta*.⁵¹ Sia Marcanova che Mantegna ebbero probabilmente accesso ai

diversi colori, come nei codici greci – fanno della pagina dell'Anconitano un *unicum* della storia della scrittura latina». Casamassima sottolineava inoltre come nella scrittura di Ciriaco si potessero ravvisare delle suggestioni dirette dai manoscritti di età precarolina, segno di un contatto non mediato con l'antico; Zamponi, *La scrittura umanistica*, cit., pp. 479-481, ritiene che a lui si debba la lezione del superamento della mediazione carolina. Di interesse non strettamente paleografico i saggi compresi in *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo*. Atti del convegno internazionale di studio (Ancona, 6-9 febbraio 1992), a cura di G. Paci, S. Sconocchia, Reggio Emilia: Diabasis, 1998 e il contributo di Gianfranco Paci, *Ciriaco d'Ancona, l'epigrafia e l'archeologia*, «Memorie dell'Accademia marchigiana di Scienze, lettere e arti», XXXVI, 2001, pp. 221-230.

- 49 Anche su Felice Feliciano la bibliografia è vastissima, perciò mi limito a segnalare i lavori più recenti di taglio paleografico: manca una monografia, come lamentava già T. De Robertis, *Motivi classici nella scrittura del primo Quattrocento*, cit., p. 76, n. 29, ma il proposito è accolto da Zamponi in *Un progetto per Feliciano, Petrarca e gli altri. Geometrie illustrate e poesia nel manoscritto Trieste, Biblioteca Civica A. Hortis, Petr. I. 5*, a cura di R. Benedetti, Tricesimo: Vattori, 2004, pp. 9-14. Vd. quindi Stefano Zamponi, *Finis scripturae: l'Ercole senofontio di Felice Feliciano*, in *Studi in memoria di Giorgio Costamagna*, a cura di D. Puncuh, Genova: nella sede della Società ligure di storia patria, 2003, vol. 2, pp. 1093-1112; Id., *Epigrafi di tradizione antiquaria nel castello del Buonconsiglio*, cit.; Agostino Contò, *Studi rinascimentali veronesi sull'epigrafia*, in *Una vita per i musei. Atti della giornata di studi in ricordo di Lanfranco Franzoni* (Verona, 24 novembre 2015), a cura di M. Bolla, Verona: Accademia di agricoltura, scienze e lettere di Verona, 2016, pp. 93-105, con elenchi dei ms. di sillogi a lui attribuiti e una bibliografia essenziale aggiornata, che comprende anche il cruciale *L'antiquario Felice Feliciano Veronese tra epigrafia antica, letteratura e arti del libro*. Atti del convegno di studi (Verona, 3-4 giugno 1993), a cura di A. Contò e L. Quaquarelli, Padova: Antenore, 1995.
- 50 Gli studi su Marcanova, che fu medico, poeta, filosofo e antiquario formatosi nello *Studium* padovano e in seguito trasferitosi a Bologna, sono vastissimi. Si rimanda a Elisabetta Barile, Paula C. Clarcke, Giorgia Nordio, *Cittadini veneziani del Quattrocento: i due Giovanni Marcanova, il mercante e l'umanista*, Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2006 e ancora a Elisabetta Barile, *Per la biografia dell'umanista Giovanni Marcanova*, Padova: Antilia, 2011, da cui si ricava una bibliografia esaustiva corroborata da un'ampia messe di documentazione d'archivio. Si veda anche Silvia Danesi Squarzina, *Eclisse del gusto cortese e nascita della cultura antiquaria: Ciriaco, Feliciano, Marcanova, Alberti*, in *Da Pisanello alla nascita dei musei capitolini: l'antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, a cura di A. Cavallaro, E. Parlato, Milano: Mondadori-Roma: De Luca, 1988, pp. 27-46, nonché Susy Marcon, *Vale Feliciter*, «Lettere italiane», 40, 1988, pp. 536-556.
- 51 La prima redazione della silloge, dedicata a Malatesta Novello, di cui Marcanova era stato medico curante (sui suoi interessi librari si veda almeno *Libreria domini. I manoscritti della Biblioteca Malatestiana: testi e decorazioni*, a cura di F. Lollini e P. Lucchi, Bologna: Grafis, 1995) corrisponde al ms. B 42 della Burgerbibliothek di Berna, completata entro il 1460. La seconda redazione della silloge, completata nel 1465 a Bologna, è contenuta nel codice descritto da Francesca Santoni, *Quaedam antiquitatum fragmenta (Modena, Biblioteca Estense, ms. a.L.5.15, già lat. 992)*, in *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini*, cit., pp. 38-45; il codice ha avuto una travagliata storia (e ha un'ampia bibliografia) già riassunta da Paola Tosetti Grandi, *Andrea Mantegna, Giovanni Marcanova e Felice Feliciano*, in *Andrea Mantegna impronta del genio*, cit., pp. 273-361: 282 n. 26. Si veda anche, per questi testi, Elisabetta Barile, *Spunti biografici dai Quaedam antiquitatum fragmenta*, in *Per la biografia di Giovanni Marcanova*, cit., pp. 220-260 che analizza, discutendo criticamente gli studi precedenti, come in entrambi i codici sia corposo il contributo di Feliciano, sia per l'apparato decorativo, sia per l'apporto di nuove epigrafi tratte dal territorio veronese e dalle sillogi oggi perdute di Ciriaco d'Ancona. Dal codice oggi a Modena furono tratte, per interesse degli Sforza di Pesaro, le copie oggi alla Bibliothèque Nationale de

disegni di Ciriaco d'Ancona, che fu ospitato da Pietro Donato nel 1437 e che tra il 1442 e 1443 compilò per lui un inserto nella silloge epigrafica oggi contenuta nel ms. Hamilton 254 della Staatssbibliothek di Berlino. Donato, patrizio veneziano e dottore *in utroque iure*,⁵² promosse gli studi di antiquaria a Padova specialmente durante il suo vescovato (1431-1447): era collezionista ed esperto di antichità romane, (come testimoniano gli scambi di epigrafi con Marcanova e il ms. della *Notitia dignitatum* ora a Oxford, Bodleian Library, Can. Misc. 37),⁵³ nonché fine bibliofilo che aderì alla riforma grafica⁵⁴ e si produsse in attività di recupero di manoscritti di età carolina quali il celebre *Chronicon* di Eusebio (Oxford, Merton College, ms. 315). Proprio una copia di questo codice venne commissionata nel 1450 dal vescovo Fantino Dandolo (di origine veneziana e successore di Pietro donato)⁵⁵ al suo cancelliere vicentino Biagio Saraceno,⁵⁶ ed è oggi corrispondente

France (ms. lat. 5825 F) e alla Princeton University Library (ms. Garrett 158) che non sono probabilmente però da attribuire a Feliciano (cfr. Sarah Cartwright, *The Collectio Antiquitatum of Giovanni Marcanova (Modena, Biblioteca Estense, ms. a. L. 5. 15= lat. 992) and the Quattrocento antiquarian sylloge*, Ph.D., Institute of Fine Arts, New York University, 2007). Sull'attribuzione delle mani degli altri codici esistenti (Genova, Biblioteca Civica Berio, ms. Cf. Arm. 10; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Nuovi acquisti 1174) si rimanda a Barile, *Per la biografia di Giovanni Marcanova*, cit., p. 219-220, note 1-3.

52 Cfr. la voce a cura di Antonio Menniti Ippolito (DBI, vol. 40, 1991, pp. 789-794), per la sua carriera di cancelliere dello *Studium* padovano (dove in più occasioni si trovò accanto a Marcanova), per la corrispondenza con Poggio Bracciolini; si veda anche, tra gli studi più recenti, Ian Holgate, *Paduan culture in venetian care: the patronage of bishop Pietro Donato (Padua 1428-1447)*, «Renaissance studies», 16, 2002, pp. 1-26; Alberta de Nicolò Salmazo, *Andrea Mantegna*, Milano: Rizzoli-Ginevra: Skira, 2004, pp. 66-76; ancora fondamentale lo studio di Paolo Sambin, *Ricerche per la storia della cultura nel secolo XV. La biblioteca di Pietro Donato (1380-1447)*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», 48, 1959, pp. 53-98. Cfr. anche Tosetti Grandi, *Andrea Mantegna, Giovanni Marcanova e Felice Feliciano*, cit., pp. 309-311 per notizie su di un'altra silloge epigrafica, dedicata a Donato forse da Feliciano, che riprende in parte i risultati di Augusto Campana, *Il codice epigrafico di Faenza, Biblioteca Comunale*, 7, in *L'antiquario Felice Feliciano*, cit., pp. 81-88.

53 Cfr. Luigi Beschi, *I disegni ateniesi di Ciriaco: analisi di una tradizione*, in *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria*, cit., p. 85. Per le epigrafi si rimanda anche a Barile, *Per la biografia di Giovanni Marcanova*, cit., pp. 111 e 233-234, con annessa bibliografia; per la *Notitia dignitatum*, importante documento per la conoscenza degli uffici amministrativi dell'Impero romano d'Occidente e d'Oriente, si veda il recente Beniamino M. Di Dario, *La Notitia dignitatum: immagini e simboli del tardo Impero romano*, Padova: Edizioni di Ar, 2006; per brevi notizie su altri codici commissionati da Donato, vd. Giordana Canova Mariani, *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, in *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, a cura di G. Baldassin Molli, G. Canova Mariani, F. Toniolo, Modena: Panini, 1999, pp. 13-32:25, con le schede di descrizione lì indicate, da ultimo Johnatan J. Alexander, *The illustrated manuscripts of the Notitia Dignitatum*, «British Archaeological Reports», suppl.15, 1976, pp. 11-49.

54 Cfr. Barile, *Per la biografia di Giovanni Marcanova*, p. 191: «I primi codici in *antiqua* di mano veneziana datati sono dovuti a Girolamo Donato, il nipote del vescovo che nel 1412 e 1413, molto probabilmente su richiesta dello zio, aveva esemplato un Catullo e un Cicerone nella nuova scrittura, in una forma del tutto aderente al canone fiorentino. I copisti veneti successivi che proseguirono nel rinnovamento grafico, non più dilettranti, ma in genere notai e cancellieri, sulle orme di Guarino imbroccarono invece la strada dell'*antiqua* corsiveggiante, e nella ricerca delle maiuscole per la scrittura rinnovata si rivolsero alle forme altomedievali e alla greca».

55 Su Fantino Dandolo si cfr. la voce di Giuseppe Gullino del DBI (vol. 32, 1986, pp. 460-464). Marcanova proferì il discorso presso lo *Studium* per l'arrivo del nuovo vescovo in città nel 1448 (commentato da Barile, *L'orazione per il vescovo Fantino Dandolo*, in *Per la biografia di Giovanni Marcanova*, cit. pp. 79-88 e pubblicato in Appendice alle pp. 263-272 con apparato critico), e già nel marzo dello stesso anno risiedeva in vescovado, dove ricevette la tonsura.

56 Su Saraceno, tranne occasionali cenni in studi sulla diffusione della *maiuscola antiquaria* in ambito

al ms. in Marciana Lat IX, 1=3496.⁵⁷ Ritorniamo a valutare l'importanza dei rapporti personali: sia Marcanova che Saraceno furono *commensales continui* di Dandolo alla fine degli anni '40, e Biagio fu al servizio del vescovo fino alla morte di questi, nel 1459.⁵⁸ Il cancelliere, operante tra Padova, Vicenza e Venezia fino al 1467, quando si reinserisce nella curia padovana come cancelliere del vescovo Iacopo Zeno,⁵⁹ ritornò in vecchiaia, dal 1473 nel suo luogo di nascita ricoprendo il ruolo di gastaldo nel collegio dei notai, fino al 1505, anno della sua morte. Non solo: Biagio riscosse il diritto di decima per un territorio a Finale Augugliaro, dove fu poi edificata nel 1545 da Palladio, noto protetto di Trissino, la Villa Saraceno dal suo nipote omonimo. Sulla scorta di queste intersezioni, si sono cercati indizi di contatti tra la famiglia Trissino e la famiglia Saraceno, e tra questa e Ludovico degli Arrighi.⁶⁰

veneto-padano, si dispone solo di Elisabetta Barile, *Contributi su Biagio Saraceno, copista dell'Eusebio Marciano Lat IX 1 (3496) e cancelliere del vescovo di Padova Fantino Dandolo*, «Studi di storia religiosa padovana dal Medioevo ai nostri giorni», 1997, pp. 141-164, che rileva elementi importanti: in primo luogo, l'ascesa della famiglia Saraceno a Vicenza nel XV secolo; i rapporti dello zio di Biagio, Gregorio, con Fantino Dandolo, di cui era stato al servizio prima dal 1427 al 1428 a Venezia, e infine dal 1448 al 1450 (importanti anche i rapporti con Francesco Barbaro, che si complimenta con lui per i suoi studi antiquari) lasciando poi questo ufficio al nipote, che fu dapprima vicecancelliere e poi cancelliere titolare dal 1452 fino alla morte del vescovo. In precedenza, Biagio si era probabilmente formato alla scuola di Ognibene de'Bonisoli da Lonigo, con cui la famiglia Saraceno era anche legata da rapporti di parentela.

57 Il manoscritto è dotato di una vasta bibliografia, ma fu segnalato da Meiss, *Andrea Mantegna as an illuminator*, cit., p. 92, n. 15; James Wardrop, *The script of humanism*, cit., p. 7; fu attribuito da Albinia de la Mare a Biagio Saraceno in Alexander-de la Mare, *The italian manuscripts in the library of Major J. R. Abbey*, cit., p. XXVII, n. 4, che lo identificò con il *Blasius Hieronymus de Saracenis* copista del ms. Harvard Houghton Library, Typ. 447 (Rutilio Tauro Emiliano Palladio, *De agricultura*). Sull'unica ma bellissima miniatura del manoscritto, attribuita anche al Mantegna, si vedano da ultimo: Gennaro Toscano, *Gaspere da Padova e la diffusione del linguaggio magnentisco tra Roma e Napoli*, in *Andrea Mantegna impronta del genio*, cit., pp. 363-396: 394 e n. 3; non rifiuta completamente l'attribuzione Canova Mariani, *La miniatura a Padova*, cit., p. 26: «all'altezza del 1450 [...] solo lui probabilmente a Padova poteva operare con così impeccabile misura»; si vedano sul codice anche la scheda descrittiva in *La miniatura a Padova*, cit., scheda n° 17 e Tosetti Grandi, *Andrea Mantegna, Giovanni Marcanova e Felice Feliciano*, cit., p. 329. A Saraceno sono attribuite le due parti di un codice smembrato (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. XIV 258=4146 e Padova, Biblioteca Universitaria, 606) da Marcon, *La silloge dell'anonimo Marucelliano*, cit., pp. 39-43, che registra un ampio uso di maiuscole epigrafiche policrome.

58 Cfr. Barile, *Nella familia del vescovo*, in *Per la biografia di Giovanni Marcanova*, cit. p. 100.

59 Cfr. Mariani Canova, *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, cit., p. 28: «Iacopo Zeno, nominato presule della città nel 1460, ma solo nel 1470 rientrato in sede da Roma, dove [...] aveva iniziato a formare una sua biblioteca manoscritta, costituita essenzialmente di testi di diritto elegantemente decorati [...] e a Padova egli continuò nell'impresa raccogliendo invece soprattutto nuovi incunabili prodotti a Venezia e facendoli illustrare in chiave splendidamente rinascimentale». Si veda su questa raccolta *I manoscritti miniati della Biblioteca Capitolare di Padova*, a cura di G. Mariani Canova, M. Minizzato, F. Toniolo, saggio introduttivo di G. Mariani Canova, vol. II. *I manoscritti dei vescovi Iacopo Zeno e Pietro Barozzi, manoscritti rinascimentali della Chiesa padovana e di altra provenienza*, Padova: Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 2014. Ancora importante, per i rapporti di Iacopo Zeno con l'antiquaria, Ludwig Bertalot-Augusto Campana, *Gli scritti di Iacopo Zeno e il suo elogio di Ciriaco d'Ancona*, «La Bibliofilia», XLI, 1939, pp. 356-376.

60 In questo senso era orientata l'intuizione di Emanuele Casamassima, *Ludovico degli Arrighi detto Vicentino copista dell'Itinerario del Varthema (cod. Landau Finaly 9, Biblioteca Nazionale di Firenze)*, «La Bibliofilia», LXIV, 1962, pp. 117-162:121: «Per quanto concerne il formarsi del suo stile di calligrafo, che l'Arrighi muova da una esperienza cancelleresca e non di 'librarius' e di 'antiquarius' si può

Un ulteriore stimolo in questa direzione proveniva anche dalla somiglianza tra le scritture dei due vicentini (Biagio e Ludovico), già evidenziata da Barile: in alcuni diplomi di laurea dello *Studium* padovano scritti di sua mano il cancelliere inserisce infatti «alcuni misurati svolazzi di gusto cancelleresco»; e *maiuscole antiquarie* già in un privilegio del 1454.⁶¹ Fu in questo imitato dai suoi successori, compreso il cugino Daniele che fu segretario di Iacopo Zeno (istituendo quindi una sorta di dinastia dei Saraceno a fianco dei vescovi padovani): a entrambi i Saraceno Barile attribuisce una scrittura «che può richiamare la semplicità essenziale della cancelleresca di Ludovico degli Arrighi detto Vicentino».⁶² Anche l'analisi paleografica di Marcon sull'Eusebio marciano sopra ricordato fa emergere caratteristiche accostabili alla scrittura arrighiana,⁶³ ma l'indagine codicologica rileva per Biagio Saraceno e per Bartolomeo Sanvito un sistema di rigatura comune, che sembrava differisce da quello di Arrighi. Purtroppo, non è stato possibile rintracciare né punti di contatto tra queste personalità né studi specifici sulla produzione manoscritta e lapidaria a Vicenza: bisogna infatti ricordare con Barile che resta ancora viva la «necessità di tener conto del contributo vicentino per una più completa ricostruzione degli ambienti nei quali si viene formando il gusto antiquario veneto e si realizzò il recupero delle capitali classiche».⁶⁴

riconoscere senza esitazioni nelle sue lettere».

61 Cfr. Barile, *Contributi su Biagio Saraceno*, cit., p. 151, anche per la descrizione delle caratteristiche paleografiche della scrittura di Saraceno. I diplomi di laurea sono menzionati da Giorgetta Bonfiglio Dosio, *I bresciani Emigli laureati a Padova nel '400*, «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», 8, (1975 ma 1977), pp. 73-91; ne pubblica un dettaglio anche Zamponi, *Andrea Mantegna e la maiuscola antiquaria*, cit., p. 75, fig. 6.

62 Secondo Barile, *Contributi su Biagio Saraceno*, cit., p. 143: «Il Saraceno aveva elaborato sostanzialmente un'unica scrittura, di cui si serviva in ambito librario, documentario ed usuale, accentuandone di volta in volta l'esecuzione posata, o le caratteristiche cancelleresche, o le tendenze corsive». Su Daniele Saraceno, *ivi* pp. 157-159. La citazione a testo è da p. 160.

63 Susy Marcon, *Umanesimo veneto e calligrafia monumentale: codici della Biblioteca di San Marco*, «Lettere italiane», 39, 1987, pp. 252-281:254-256: «Si tratta di una minuscola umanistica ben caratterizzata, con incipienti segni di corsiva calligrafica, dalle intitolazioni ed intere parole tracciate di una maiuscola chiaroscurata, con un certo peso delle lettere e spaziata, in inchiostri policromi a tinte piene – azzurro rosso verde viola –, di cui già Wardrop dava riproduzione come precoce esempio di maiuscole tracciate in forma epigrafica. Questa scrittura capitale ha forme rigide nelle scritte principali che accompagnano i capilettera, ma si ammorbidisce altrove in grazie che accennano a curvarsi, mentre le linee pesanti tendono a inclinare le lettere [...] questo tipo di ornamentazione di capilettera, diffuso alla metà del secolo in area veneta, se non propriamente padovana, non è strettamente legato al contemporaneo recupero delle maiuscole epigrafiche [...] Sono altresì da notare alcuni dettagli nell'ornamentazione, che ricorreranno in ulteriori codici e non saranno spiegabili senza la presenza di modelli di alta qualità quali l'Eusebio marciano: vi si trovano *hederae* legate in fascio, tracciate d'inchiostro d'oro, come fregio di chiusura per una pagina di maiuscole particolarmente concepite in modo epigrafico».

64 Barile, *Contributi su Biagio Saraceno*, cit., p. 161. Si veda anche Jonathan J. G. Alexander, *The painted book in Renaissance Italy 1450-1600*, New Haven and London: Yale University Press, 2016, p. 108: «Considering the number and distinction of illuminators active in Verona, it seems surprising that so far nearby Vicenza has not been revealed as an active centre for manuscript illumination».

Pe rintracciare le influenze esercitate sulla formazione di Arrighi, pur senza richiami puntuali, possiamo però continuare a concentrarci su altri elementi che si ritroveranno frequentemente nella produzione dei codici arrighiani. Infatti, se «gli anni tra il 1452 e il 1454 rappresentano in sostanza il punto di svolta per la definizione di maiuscole antiquarie di piena perfezione»,⁶⁵ poco più avanti si iniziano a registrare regolarmente nei manoscritti delle caratteristiche compositive che poi, grazie a Sanvito, avranno diffusione anche in area romana: la policromia delle *maiuscole antiquarie* dipinte a pennello,⁶⁶ il frontespizio architettonico, la finta pergamena dipinta in modo illusionistico a ricreare un *volumen* o un riquadro.⁶⁷ Si ricordi poi che al culmine della riforma delle maiuscole in direzione antiquaria Felice Feliciano redigeva il manoscritto rinominato dai suoi editori *Alphabetum romanum* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 6852)⁶⁸ dove seguiva la costruzione geometrica dell'alfabeto, «cioè a dire entro un quadrato contenente il contorno di un cerchio», e nel 1463 esemplava i due manoscritti gemelli dell'*Ercole Senofontio*⁶⁹ che consolidano e fissano i risultati raggiunti nell'ambiente padovano.

65 Zamponi, *Andrea Mantegna e la maiuscola antiquaria*, cit., p. 75.

66 Cfr. Zamponi, *Le metamorfosi dell'antico*, cit., p. 5: «Si annoverano diversi tipi di manoscritti con iniziali antiquarie, eseguite a pennello: accanto alle lettere sfaccettate, realizzate in un'apprezzabile varietà esecutiva, si trovano anche invenzioni nuove, in cui il recupero archeologico diventa, se possibile, ancora più scoperto e definitivo, come l'iniziale concepita in forma di lettera piatta, fusa in bronzo e applicata sopra una superficie marmorea nel Solino del 1457 appartenuto a Bernardo Bembo, una delle figure centrali della nuova cultura antiquaria (Oxford, Bodleian Library, Ms. Canon. Class. Lat. 161., f. 7r). Gli esempi, avanzando entro il settimo decennio del secolo, si possono moltiplicare [...] Accanto alle iniziali maggiori di pennello, per i titoli e per le formule di inizio e di fine si trovano maiuscole antiquarie che, sebbene tracciate con la penna (quindi necessariamente in esecuzione più sciolta) hanno un evidente impianto classico nelle proporzioni e nella spaziatura, nella presenza di 'grazie' e in un controllato gioco chiaroscuro». Sullo stesso Ellen Cooper Erdreich, *Sanvito as an illuminator*, in Albinia de la Mare-Laura Nuvoloni, *The handwriting of Italian humanists II., Bartolomeo Sanvito. The life and work of a Renaissance scribe*, edited by A. Hobson and C. De Hamel, with contributions by S. Dicherson, E. Cooper Erdreich and A. Hobson, Paris: Association Internationale de bibliophilie, 2009, pp. 63-86:65 «Sanvito's manuscripts were not the first to be decorated in a new antique manner. Splendid luxury volumes – for example, the handsome *Polyhistor* of Solinus for Bernardo Bembo or Ptolemy's *Cosmografia* commissioned by Jacopo Antonio Marcello, both of 1457 – incorporated features similar to those found in Sanvito's manuscripts of c. 1459-1460/62: putti, classical urns, framed inscriptions, portraits and faceted initials».

67 Cfr. Mariani Canova, *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, cit., p. 26: «Le esperienze figurative e antiquarie di Mantegna ebbero immediato seguito nel settore del libro, veicolo di quella cultura umanistica da cui nasceva la pittura rinnovata. Così nella *Promissione* di Francesco Barbaro quale procuratore di San Marco oggi alla Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (cod. 438), appare per la prima volta un'invenzione straordinaria, e destinata ad avere larghissimo successo in tutto il Rinascimento veneto, della finta pergamena dipinta illusionisticamente sopra la pagina vera e posta a recare scritto il testo come un antico *volumen*».

68 Riprodotto in facsimile in Felice Feliciano Veronese, *Alphabetum Romanum*, edited by Giovanni Mardersteig, Verona: Officina Bodoni, 1960; e ancora in Felice Feliciano, *Alphabetum Romanum: Vat. Lat. 6852, 1460*, a cura di G. Mardersteig, introduzione di R. Avesani, Milano: Jaca Book, 1987. Oggi è possibile consultare il manoscritto online nella Biblioteca Digitale Vaticana (https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.6852); a cui si rimanda per l'aggiornata bibliografia del codice.

69 Si tratta dei codici oggi a Padova (Biblioteca Civica, ms. B. B. 1099) e in Città del Vaticano (Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 1388). Il manoscritto è stato ampiamente studiato a più riprese da Stefano Zamponi, *Il paradigma e la fine della scrittura: l'Ercole Senofontio del Feliciano*, in *La maestà della*

È ora il momento di percorrere un'ultima deviazione, stavolta nell'ambito delle scritture corsive, senza pretesa alcuna di raggiungere conclusioni definitive sull'argomento, già spinoso di per sé,⁷⁰ ma con l'intento di determinare perlomeno le caratteristiche generali della scrittura utilizzata da Arrighi nei codici, in linea con il registrato aumento nell'uso delle corsive in ambito librario per la fine del Quattrocento.⁷¹ Anche per le corsive, il percorso tra moderno e antico restaurato non è a senso unico: gli elementi arcaizzanti vanno a innestarsi su un tessuto grafico che risente ancora delle tradizioni precedenti (per altro affatto estinte, ma anzi vitalissime);⁷² e anche questo contribuisce alla difficoltà nomenclatoria molto sentita in ambito paleografico per la definizione della – o meglio delle – scrittura corsiva tra Quattrocento e Cinquecento. Vi si riferisce come *umanistica corsiva*, seguendo la lezione di Ullman seppur con riserve;⁷³ o altrimenti come *corsiva*

lettera antica. L'Ercole Senofontio di Felice Feliciano (Padova, Biblioteca Civica, P.B. 1099), a cura di G. P. Mantovani, Padova: Il Poligrafo, 2006, pp. 11-27, Id., *Felice Feliciano. Ercole senofontio, in A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, a cura di R. Signorini, D. Sogliani, Milano: Silvana Editoriale, 2006, pp. 438-440. La citazione a testo è da G. Mardersteig, *Leon Battista Alberti e il carattere lapidario*, cit., p. 298.

70 Cfr. Casamassima, *Literulae latinae*, cit., p. XXI: «Definire l'influenza degli elementi genericamente antichi, desunti dalla lettera formata, e della componente che abbiamo detto antiquaria sulle scritture corsive o di origine corsiva, è problema molto più complicato e sottile. Dobbiamo riconoscere che allo stato attuale delle ricerche è estremamente difficile accertare i modi e i limiti di una tale influenza in relazione alla base grafica notulare, bastarda o cancelleresca, non diciamo per tracciare un'evoluzione della scrittura, ma per giungere a distinzioni e classificazioni persuasive dei diversi tipi e riconoscere i rapporti e le influenze reciproche tra questi. La ricerca è ancora lontana persino dallo stadio di metodica e organica raccolta e descrizione del disperso materiale di studio».

71 Cfr. ad esempio De Robertis, *Aspetti dell'esperienza grafica*, cit., p. 518: «Nel campo della tradizione "all'antica" la lenta ma inesorabile avanzata delle corsive che non solo conquistano una piena cittadinanza nel libro, ma (a partire dal settimo decennio del secolo) rappresentano per i copisti la scelta prevalente», e Wardrop, *The script of humanism*, cit., p. 39: «From 1480 onwards, an increasing number of books, classical as well as vernacular texts, were written in humanistic cursive or italic».

72 Cfr. anche Casamassima, *Literulae latinae*, cit., p. XXIII: «E in quale rapporto formale persuasivo con la *notula* antica del Niccoli possiamo porre [...] le scritture arcaizzanti del Leto e del Pontano, le cancelleresche antiche e formate di Feliciano e del Sanvito [...]? Se esaminiamo esteriormente tutte queste scritture troveremo delle affinità: ma esse sono dovute in realtà ai comuni elementi corsivi della matrice notulare tardomedievale e alla presenza di elementi antichi, che assieme formano il tessuto del nuovo sistema. In questo caso l'errore metodologico consiste nel postulare una forma ideale, perfetta di corsiva umanistica, qual è rappresentata dalla *cancelleresca formata* degli ultimi decenni del 400, o addirittura dall'*italica* di Aldo Manuzio, quasi un punto di arrivo, e nel ricercare a ritroso le affinità stilistiche nelle forme precedenti: queste sono intese come stadi di una determinata e determinabile evoluzione, laddove in realtà sono aspetti, o gradi, del medesimo sistema. [...] Il problema della "umanistica corsiva" può risolversi soltanto attraverso la conoscenza, nella struttura e negli elementi, di questa complessa realtà culturale e grafica, intesa nelle componenti moderna e antica».

73 La definizione, che trovava forza nella distinzione proposta da Ullman tra *minuscola umanistica* e *umanistica corsiva*, era rifiutata da Stefano Caroti, *L'ambiente grafico fiorentino, in Lo scrittoio di Bartolomeo Fonzio*, cit., pp. 3-7:5: «Abbiamo definito la scrittura del Fonzio come "cancelleresca all'antica" discostandoci in parte dalla consuetudine, abbastanza diffusa, che preferisce l'impiego della definizione "umanistica corsiva". L'uso di quest'ultima definizione può portare con sé delle ambiguità e sembra riferirsi troppo da vicino ad una teoria, che ormai non possiamo più accettare, sull'origine di questa scrittura: la cosiddetta "umanistica corsiva" sarebbe il risultato del tratteggio corsivo della *littera antiqua*. [...] Non di tracciato corsivo della *littera antiqua*, dunque, si può parlare, ma di una elaborazione, avvenuta innegabilmente sotto l'influenza del nuovo gusto e delle nuove esigenze, della minuscola cancelleresca». Per la componente cancelleresca nella corsiva cfr. Cencetti, *Lineamenti*, cit., p. 257-263.

all'antica,⁷⁴ specialmente per le esecuzioni di ambiente fiorentino del primo quarantennio del Quattrocento; oppure con la definizione di *cancelleresca antica* o *all'antica* qualora si considerino le sue radici nell'ambiente di cancelleria,⁷⁵ ma anche, per certe sue esecuzioni più posate o vicine agli esiti che convogliarono poi nel libro stampato, *cancelleresca formata*,⁷⁶ oppure *cancelleresca italica*⁷⁷ nonché, soprattutto negli studi anglosassoni ma non solo e con predilezione per le varianti di primo Cinquecento, *italica*.⁷⁸

La definizione sarà però recuperata e utilizzata in una sfumatura differente da Gemma Guerrini Ferri, *Le tipologie grafiche in Italia fra Quattrocento e Seicento. Indagine paleografica sui manoscritti dei Trionfi petrarcheschi*, «Nuovi annali della Scuola speciale per archivisti e bibliotecari», XXII, 2008, pp. 81-109:89: «Esso risponde bene all'esigenza di indicare la tipologia in cui la presenza variabile di elementi tratti dall'esperienza grafica umanistica (d con asta dritta, &, legatura alta di st e ct, separazione delle parole grafiche), si accompagna alle a minuscole ed alle s e f con asta lunga sotto il rigo. Le legature, destrogire e sinistrogire, sempre tendenzialmente presenti, sono utilizzate in misura proporzionale al grado di calligraficità e a seconda del modello codicologico scelto».

74 Zamponi, *La scrittura umanistica*, cit. p. 475: «Se l'“antiqua” restaurata e le capitali nascono [...] da un [...] deliberato ritorno all'indietro, ancora diverso è il rapporto con la tradizione che si realizza attraverso la corsiva all'antica di Niccoli, che ripropone una situazione del tutto generale in Italia e in Europa nel corso del Trecento, l'adattamento all'uso librario di scritture del sistema corsivo: in questa sostanziale continuità con fenomeni generali il nuovo è testimoniato dalla riorganizzazione all'antica di una scrittura corsiva di base mercantesca. [...] Con la corsiva all'antica prima di Niccoli e poi di Traversari (anni '20 e '30) il cui rilievo deve essere ripensato e circoscritto [...] si presenta di nuovo in Firenze, sotto nuove forme, una contrapposizione tipica del basso Medioevo tra due tradizioni dello scrivere, la tradizione testuale (la “littera antiqua”) e la tradizione corsiva (la corsiva all'antica) connotate da differenti strumenti grafici (penna larga contro penna fine) e da correlate tecniche esecutive (scrittura eseguita tratto dopo tratto contro scrittura realizzata “currenti calamo”)». Cfr. anche De Robertis, *Aspetti della tradizione grafica*, p. 519: «È un fatto che i primi esperimenti di 'littera antiqua' si realizzano, almeno in parte, grazie a notai e cancellieri [...] è una coincidenza forse non priva di significato (e che avrà bisogno di ulteriori conferme ed indagini) che il decrescere delle cosiddette bastarde di impianto notarile veda la contemporanea comparsa, nel libro, di corsive modificate 'all'antica', spesso firmate da notai. L'impressione è che la precoce implicazione della componente più colta del mondo notarile nelle vicende della restaurazione delle *litterae antiquae formae* sia insieme sintomo e ragione di una diversa consapevolezza nei confronti del libro e di un cambiamento dei gusti grafici dei notai che si fanno copisti». Di recente Ceccherini, *Codicologia*, cit., utilizza per descrivere i codici di Sozomeno, che vanno dal 1415 al 1430 circa, la definizione *corsiva all'antica*.

75 La definizione si deve a Casamassima, *Literulae latinae*, cit., p. XXIII: «Nel sistema corsivo umanistico veniva affermandosi un altro grado di scrittura, che si distingue per la tipica inclinazione a destra del tracciato e per il maggior divario tra il corpo delle lettere e le aste: vale a dire la cancelleresca antica [...], che era destinata a sostituire, negli ultimi decenni del 400, le forme di lettera precedenti». Si reinterpreta la definizione in Cherubini-Pratesi, *Paleografia latina*, cit., p. 603: «Dalla fine degli anni '60 l'umanistica corsiva si era diffusa in tutta Italia tanto nell'uso librario quanto in quello documentario e amministrativo in forme spesso molto diverse tra loro a seconda del tasso di velocità e di inclinazione, della presenza di legature, dello sviluppo delle aste discendenti e dei tratti discendenti, del diverso peso dovuto a penne più o meno morbida. Di fronte alla difficoltà (già notata da James Wardrop) di definire quest'insieme di grafie, talvolta anche molto differenti tra loro, si è proposto di chiamarle genericamente 'cancelleresche all'antica' (Emanuele Casamassima), riconoscendo in esse, da una parte, la comune utilizzazione (e forse anche una certa ascendenza) cancelleresca e, dall'altra, il richiamo alla chiarezza e all'eleganza dell'*antiqua*. D'altra parte, non manca un'eco della minuscola cancelleresca che avrebbe giocato un ruolo non indifferente nella loro forma, forse addirittura più forte di quello della stessa umanistica [...] Pertanto, a noi pare opportuno parlare di 'cancelleresca all'antica'».

76 Si è già visto che la sua prima adozione era relativa all'ambito librario, come alternativa alla *littera antiqua horum temporum* degli umanisti nei testi di minor pregio formale, ma il suo prestigio si accrebbe fino a penetrare prima nelle cancellerie, quale quella vaticana delle *littere da brevis*, e poi, sullo scorcio del Cinquecento, nella stampa attraverso l'opera di Manuzio e del suo intagliatore Griffo. Per il contributo

Si è ritenuto preferibile, senza per questo inserirsi nell'annoso dibattito sul nome da dare a questa tipologia grafica (o piuttosto, a questo gruppo di differenti realizzazioni grafiche che hanno spesso goduto di una intercambiabilità di definizioni) e senza neppure approfondire le questioni legate ad altre denominazioni e tipologie quali la *bastarda*, la *semigotica delle carte* e il loro legame con la cancelleresca,⁷⁹ accogliere una sola delle definizioni presenti in letteratura per la classificazione della scrittura di Arrighi.

della Segreteria apostolica, si vedano qui il par. 2.1 Cfr. intanto, oltre alla citazione di Cencetti della nota successiva, Casamassima, *Literulae latinae*, cit., p. XIX: «Se a volte Feliciano ripete il modello esasperando e irrigidendo le forme più estrose di Ciriaco, in altri codici invece sembra attenuare consapevolmente le più evidenti divagazioni erudite e archeologiche della composizione dell'Anconitano, che risolve calligraficamente verso tipi di lettere decisamente cancellereschi, secondo la tendenza prevalente nel suo tempo: [...] lettere capitali reintrodotte nel testo in minuscola [...] e alcuni dei nessi epigrafici e delle legature arcaizzanti, come *ch ho sp st*, caratteristiche che saranno persistenti, in forme sempre più stilizzate e fuse con gli altri elementi, nella cancelleresca antica veneto-romana dell'ultimo quarto del secolo».

77 Cfr. Cencetti, *Lineamenti*, cit., p. 258 e 302: «Le scritture che fornirono la linfa vitale all'evoluzione successiva delle forme documentarie e cancelleresche, le quali, nella seconda metà del secolo, si stabilizzano in un tipo che ha con gli odierni caratteri corsivi della stampa lo stesso rapporto che l'*antiqua* ha coi romani o rotondi. Esso ha ricevuto vari nomi: il calligrafo cinquecentesco Giovan Battista Palatino la tracciava in varietà sostanzialmente identiche, che chiamava *cancellaresca romana* e *cancelleresca formata*, altri preferivano chiamarla *littera di brevi* perché usata dalla metà del secolo XV in poi nei brevi pontifici; i vecchi manuali di paleografia [...] usano il termine *corsiva umanistica*, che è quello generalmente diffuso nelle scuole; il Federici parla di *minuscola corsiva italiana*; in tipografia si suole designare come carattere *italico*. Nessuno di questi nomi è soddisfacente: quello di cancelleresca romana è ambiguo perché potrebbe con altrettanto e anche maggior diritto essere applicato ad altre scritture; quello di lettera di brevi è insieme ambiguo perché i brevi sono stati scritti anche in altre scritture, e insufficiente perché quella *littera*, usata in molti altri tipi di documenti, fu adottata da tutte le cancellerie italiane e più tardi anche in quelle straniere; quello di carattere italico si riferisce unicamente all'uso librario; quello di corsiva umanistica è inesatto perché l'uso di questa scrittura si prolunga oltre il periodo umanistico, e di più pericoloso perché, posto che quei medesimi manuali chiamano "scrittura umanistica" l'*antiqua* suggerisce l'idea che si tratti senz'altro di un tracciato corsivo di questa; infine quello di minuscola corsiva italiana è estremamente indeterminato e applicabile a svariatissimi tipi di scrittura, dal secolo VII al XX. Noi useremo la denominazione di scrittura *cancelleresca italica*, ibrida e tutt'altro che soddisfacente anch'essa, ma, crediamo, sufficientemente caratteristica».

78 In Cherubini-Pratesi, *Paleografia latina*, cit., p. 606, si propone un'ulteriore distinzione: «Nel nord-est d'Italia, in Veneto in particolare, erano intanto andati emergendo stili diversi, uno dei quali, diffuso in ambienti padovani, si presenta già sviluppato intorno agli anni '50: è una scrittura piuttosto solida, con lettere ben separate ed aste spesso forcellate o munite di apici. Accanto ad esso si sviluppò, nello stesso periodo, un tipo parallelo con scarsi legami con il precedente, che può essere considerato una sorta di 'proto-italica' già tendenzialmente associata a capitali di tipo epigrafico [...] una scrittura caratterizzata da regolare inclinazione a destra, separazione chiara tra lettera e lettera e maggior sviluppo delle aste rispetto al corpo delle lettere. Da essa si sviluppò l'italica, che ebbe in Antonio Sinibaldi e Bartolomeo Sanvito i copisti più significativi: estremamente elegante nonostante le sue origini corsive, scritta con penna a punta rotondeggiante e quindi con chiaroscuro praticamente inesistente, è caratterizzata da aste leggermente sinuose e coronate all'apice da piccoli bottoni [...] Sanvito [...] riuscì ad armonizzare perfettamente la sua minuscola inclinata con il carattere dritto dell'*antiqua* e soprattutto con le splendide maiuscole di tipo epigrafico eseguite a colori dalle tonalità tenui alternati a oro [...] con lettere staccate, uso di maiuscole all'interno di parola [...] e con legamenti di gusto arcaizzante (tipici quelli di *ct* e *sp*)». Il termine è adottato da Antonio Ciaralli, *Studio per una collocazione storica dell'italica*, in *Alethes philia. Studi in onore di Giancarlo Prato*, a cura di M. D'Agostino e P. Degni, Spoleto: Fondazione centro italiano di studi sull'alto medioevo, 2010, pp. 169-189, incentrato sullo studio dell'evoluzione di questa scrittura nel corso del Cinquecento. Solo una rapida citazione dagli studi anglosassoni: Morison, *Early Italian writing-books*, p. 38: «Before the end of the century [i.e. XV] the cursive form of humanistic, i.e. 'italic' was

Nel 2008 Gemma Guerrini Ferri proponeva, per la corsiva con cui è eseguito il ms. Madrid, Biblioteca Nacional, Vit. 22-23, che contiene i *Triumphs* di Petrarca scritti dalla mano del Vicentino, la definizione di *cancelleresca rinascimentale*: questa sembra adattarsi alle realizzazioni manoscritte di Arrighi più di quella proposta da Derolez di *humanistica cursiva formata*, poiché quest'ultima, pur dando conto del carattere “posato” della scrittura, riapre le possibili ambiguità interpretative captate da Cencetti e Casamassima. Non solo: il conio della Guerrini Ferri, derivato da Hessel,⁸⁰ ben si attaglia alla sua diffusione a stampa, differenziando il filone di tipi arrighiani da quello dei tipi di ispirazione aldina, ampiamente intesi ormai in letteratura come *italici*. Per completezza, si vuole aggiungere a questa definizione un elemento che si considera di rilievo, ossia l'influsso della *maiuscola antiquaria* dapprima sulla *antiqua*,⁸¹ e infine sulla *cancelleresca rinascimentale*:

Tra le scritture restaurate dell'Umanesimo italiano la lettera lapidaria, vale a dire quella che era universalmente considerata la vera scrittura degli “antichi”, dei Romani, conserva dunque una posizione preminente, di modello, anche quando la riforma scrittoria è un fatto compiuto e l'armonioso sistema grafico umanistico appare come un tutto perfetto, immutabile. Anzi, è proprio da questo momento della storia della riforma grafica, intorno al settimo-ottavo decennio del secolo XV, che le forme regolari, geometriche, proporzionate, delle capitali romane restaurate dagli artisti e dagli “antiquarii”, esercitano una decisiva influenza sull'evoluzione stilistica della scrittura del testo e sulla presentazione del libro [...] Sulla stilizzazione dell’*antiqua*” difatti, negli ultimi decenni del Quattrocento e ai primi del Cinquecento, che culmina nella regolarità geometrica della lettera e nell'assunzione di questa, in luogo della parola, come unità fondamentale della pagina scritta, le capitali epigrafiche ebbero un'indubbia funzione di modello. I calligrafi si orientarono allora in maniera sempre più decisa e consapevole verso la rispondenza stilistica della minuscola con la regolarità cristallina delle capitali, sia nel disegno generale delle lettere, sia nella ricerca di proporzioni costanti, sia infine nei singoli elementi della lettera (aste, curve, grazie).⁸²

firmly established in the chanceries of the Italian city-states, though often bastardised with the old notarial script, i.e. gothic secretary for legal documents and records».

79 Si rimanda soltanto a Gemma Guerrini Ferri, *La bastarda: note per la storia di un nome*, «Nuovi annali della Scuola speciale per archivisti e bibliotecari», XX, 2006, pp. 31-47 e Marisa Boschi Rotiroli, *Le scritture bastarde*, in *Codicologia trecentesca della Commedia. Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma: Viella, 2004, pp. 75-89.

80 Alfred Hessel, *Die Entstehung der Renaissance-schrift*, «Arkiv für Urkundenforschung», XIII, 1935, pp. 12-14.

81 Come sottolinea Zamponi, *La scrittura umanistica*, cit., p. 482: «Forse per influsso geometrizzante delle capitali classiche, nasce in area veneto-padana una “littera antiqua” che sul piano dello stile [...] si distacca dalla tradizione fiorentina, poggiana, oramai fissata ed iterata da molti copisti di mestiere. Si viene così organizzando una littera “antiqua” verticale (angolo di scrittura a 90°), talora quasi rigida, spesso caratterizzata da tratti leggeri, con lettere chiaramente individuate (spesso distanti l'una dall'altra) e aste talora completate da trattini accessori orizzontali, che molto prima degli esempi più noti di fine secolo (quali il Pagliarolo e il Sallando) offre un modello che sembra un antecedente dei caratteri a stampa. Questo panorama non è conosciuto al dettaglio, ma al momento si possono segnalare diversi esempi non attribuiti e alcune realizzazioni di copisti noti, fra cui Felice Feliciano e Bartolomeo Sanvito, virtuosi manipolatori di diverse scritture».

82 Emanuele Casamassima, *Trattati di scrittura del Cinquecento*, Milano: Il Polifilo, 1966, pp. 16-17.

La «rispondenza stilistica» di regolarità nella costruzione quasi matematica delle proporzioni delle lettere nelle corsive di Arrighi raggiunge con precisione e costanza quasi maniacale, sul filo del centesimo di millimetro, il rapporto di 1:2 tra corpo di lettera e aste ascendenti e discendenti sia nell'*antiqua*⁸³ che nella *cancellaresca rinascimentale*, coinvolgendo non solo le proporzioni ma anche l'aggiunta delle grazie dritte nelle aste, sistematicamente integrate dal Vicentino con scopo prettamente estetico e “antichizzante”. Si ravvisa in questo una precisa volontà di armonizzazione dello specchio della pagina in direzione di un gusto epigrafico e antiquario, certo al servizio di un sentimento estetico differente e conforme ai desideri della committenza, ma ravvisabile nella morfologia stessa degli esiti grafici arrighiani in una percentuale elevatissima, quasi totalitaria.

Al termine di questa panoramica sulle scritture del Quattrocento e del primo Cinquecento, necessariamente succinta, si auspica di aver raggiunto lo scopo di delimitare i confini tematici e terminologici di questa ricerca: si è cercato di riassumere il quadro delle conoscenze disponibili sull'area veneto-padana in cui Arrighi potrebbe essersi formato; ma purtroppo, come si è visto, mancano studi di insieme che permettano di congiungere le sue scelte calligrafiche a modelli specifici. Qualche spiraglio proviene in questo senso dall'imponente progetto *Nuova biblioteca manoscritta – Libri e scritture nell'Umanesimo veneto del Quattrocento* (NBM-LeSUV)⁸⁴ corredato da riproduzioni digitali (di norma, una sola carta per ciascun manoscritto digitalizzato). In attesa della pubblicazione della monografia promessa da Leonardo Granata sul tema, si procederà adesso all'analisi degli elementi paleografici e codicologici desumibili dai manoscritti arrighiani, utili a ricostruire il procedimento del suo *modus scribendi* e a rendere, si spera, più evidenti le cogenze tra le sue scelte in ambito di scrittura a mano e il loro legame con le scelte in ambito tipografico.

83 Per altre sue caratteristiche, che si vedranno in dettaglio analizzando i manoscritti, l'*antiqua* di Arrighi si accosta a quella di Pagliarolo e Sallando, per le quali si veda la definizione proposta da Cencetti, *Lineamenti*, cit., p. 303: «Nell'ultimo decennio del secolo il tracciato nervoso, leggero, con chiaroscuro obliquo della scuola fiorentina, ripreso e ripetuto da tutte le altre, è modificato dalla scuola bolognese del Sallando e del Pagliarolo in quello fluente ma contenuto e un poco cerimoniale, con chiaroscuro verticale, della *antiqua rotunda*: è la trascrizione in termini grafici del passaggio dell'Umanesimo al maturo e magnifico Rinascimento». Si tratta di una scrittura calligrafica e disegnata che irrigidisce le forme dell'*antiqua* poggiana, che era già una scrittura al tratto.

84 Il progetto è finanziato dalla Regione Veneto in collaborazione con l'Università Ca' Foscari, ed è coordinato da Nicoletta Giovè Marchioli e da Leonardo Granata (per i suoi scopi, si vedano le pagine del sito a ciò dedicate: <http://www.nuovabibliotecamanoscritta.it/LeSUV/progetto.html?language=it>). Il focus principale è lo studio dell'*antiqua*, e avrebbe dato perciò un contributo utilissimo ma parziale a questa ricerca. È stato purtroppo impossibile consultare i codici elencati nella ricca bibliografia in fine del breve articolo di Leonardo Granata, *Libri e scritture dell'Umanesimo veneto del Quattrocento*, in *Catalogazione, storia della scrittura, storia del libro: i manoscritti datati d'Italia vent'anni dopo*, cit., pp. 75-79 (il repertorio dei manoscritti di area veneto-padana è alle pp. 82-92), pubblicato quando questa ricerca stava per volgere al termine, ovvero alla fine del 2017.

2. 1. L'attività di Arrighi attraverso la storia dei suoi manoscritti

*Arrighi's script deserves every jot of his renown;
for, free as it is of affectation or archaism,
it has a timeless grace and charm,
to which no successor attained*⁸⁵

Si è già detto delle incertezze sul periodo della formazione di Arrighi, svoltosi presumibilmente in Italia settentrionale, ma altrettanti sono i dubbi sull'anno esatto del suo arrivo a Roma e sulla motivazione del suo trasferimento, che si colloca nel primo decennio del Cinquecento: Osley sosteneva che Arrighi avesse lasciato il paese di origine cercando rifugio dalle truppe della Lega di Cambrai, ma è in parte confutato da Antonetti;⁸⁶ Pratesi ritiene invece sia stato in questo determinante il legame con Trissino.⁸⁷ Questi interrogativi, ad oggi, restano purtroppo ancora senza risposta certa. Ci è però possibile ripercorrere la sua carriera di copista grazie all'analisi dei manoscritti che gli sono attribuiti: Arrighi ha fama di calligrafo dotato di una mano ferma e leggera che esegue una scrittura al tratto regolare e di altissima leggibilità, creando un ossimorico effetto di corsività disegnata. Per la maggior parte dei casi, i codici da lui esemplati sono di lusso (talvolta estremo), confezionati per una committenza elevata ed essenzialmente circoscritta all'ambiente della curia medicea. Nel corso di questa ricerca i codici sono stati analizzati *in loco* negli istituti di conservazione che li preservano in Italia, Germania e Inghilterra, tranne quando ragioni di tutela – o persino l'attuale perdita delle loro tracce – abbiano costretto ad avvalersi di riproduzioni digitali (totali o parziali) o disponibili nella bibliografia reperita; per i manoscritti d'oltreoceano, già considerati se disponibili in digitale, si rimanda l'analisi diretta a un'ulteriore fase della ricerca. La descrizione della scrittura arrighiana utilizza un lessico ibrido che prende a prestito sia dalla paleografia sia dalla moderna calligrafia.

⁸⁵ Wardrop, *The script of humanism*, cit., p. 45.

⁸⁶ Cfr. Osley, *Luminario*, p. 27: «Vicenza was the scene of war and plague between 1509 and 1517, when the Venetian land empire was menaced by Papal, French, German and Spanish troops of the League of Cambrai; during the conflict the town changed hands more than once. It is not surprising that Arrighi left the region which seemed to hold no future for him and sought his fortune in Rome.» L'ipotesi era stata già avanzata dallo stesso in *The origins of italic type*, in *Calligraphy and palaeography: essays presented to Alfred Fairbank on his 70th birthday*, edited by A. S. Osley, London: Faber Faber, 1965, pp. 107-120: 111. Antonetti, *New clues to the early life of Arrighi*, cit., p. 182, n. 4: «Given the tensions between Julius II and *La Serenissima* at this time Rome might not be the first place that a young man from Vicenza, then part of the Venetian *terraferma*, would flee for safety».

⁸⁷ Pratesi, in DBI, vol. 6, cit., p. 310: «Si può ritenere che per suo intervento l'Arrighi venne a Roma, probabilmente nel 1510». L'ipotesi era già suggerita da Giovanni Mantese.

L'attribuzione dei codici è solo in rari casi confermata da una sottoscrizione, con o senza data: i contributi pubblicati tra gli anni '50 e '70 del Novecento – vera epoca d'oro per i ritrovamenti di testi esemplati dal Vicentino –⁸⁸ talvolta esulano di poco dall'attribuzione stessa e da alcune note paleografiche di accompagnamento (s'intende, con le dovute eccezioni di profonda penetrazione critica); negli ultimi anni sono state invece riportate *in sinu* agli studi arrighiani alcune unità codicologiche, già note a storici dell'arte o della letteratura, ma anche ai paleografi, che osservano i manoscritti ciascuno dalla loro prospettiva.⁸⁹ Da questi studi si traggono molte informazioni, integrate con l'osservazione diretta e sistematica delle varianti di lettera in *antiqua* e in *cancelleresca rinascimentale* e da un'analisi del contesto storico-culturale di realizzazione dei codici.

Si dirà fin d'ora che Arrighi fu affiancato da alcuni tra i migliori miniatori che operavano al suo tempo, e si vorrebbe in questa sede valorizzare come il legame con loro, documentato dagli stessi manoscritti e già in più occasioni rilevato opportunamente dalla critica, possa fornire preziosi indizi per ricostruire nel dettaglio la sua attività: l'associazione prolungata nel tempo dapprima con Giovan Battista Cavalletto e Matteo da Milano e da poi con quest'ultimo e Attavante degli Attavanti lascia infatti supporre una committenza comune.⁹⁰ In particolare il bolognese Cavalletto, che si firma «philografus» in una delle bordure del *Breviario* di Ercole I (c. 245v),⁹¹ potrebbe aver avuto un ruolo di rilievo nella vita di Arrighi, data la sua implicazione, non soltanto come subalterno, nel mondo del libro: collaborò assiduamente a Bologna con il calligrafo reggiano Pierantonio Sallando,⁹² formò dal 1488 il giovane copista Girolamo Pagliarolo e fu anche cointestatario

88 Un breve riassunto dei ritrovamenti fino al 1962 è dato da Casamassima, *Ludovico degli Arrighi detto Vicentino copista dell'Itinerario*, cit. pp. 119-120; Id., *I disegni di caratteri di Ludovico degli Arrighi detto Vicentino (notizie 1510-1527)*, «Gutenberg Jarhbuch», 38, 1963, pp. 24-36: 35; per gli aggiornamenti fino al 1989 si veda Clough, *A manuscript of Paolo Giovio's Historiae*, cit., pp. 57-59.

89 Fa eccezione, nel panorama degli studi, il puntuale lavoro di Pagliaroli (*Ludovico degli Arrighi*, cit.) che ha dato un contributo imprescindibile a questa ricerca avendo il merito di aver raccolto in unica sede la disseminata bibliografia sui codici arrighiani prodotta fino al 2005, arricchendola del suo apporto critico, come si vedrà più avanti in dettaglio.

90 Lo spunto di ricerca per l'associazione di Arrighi con questi artisti è dato già da Antonetti, *New clues to the early life of Arrighi*, cit., p. 185, n. 15 e p. 187, n. 20. Sui tre miniatori si rimanda intanto alle tre voci biografiche nel DBMI curate rispettivamente da Raffaella Bentivoglio Ravasio (pp. 140-144); Fabrizio Lollini (pp. 742-746); Diego Galizzi (pp. 975-979). Vorrei qui ringraziare la prof. ssa Francesca Manzari (Università degli studi di Roma “Sapienza”) per avermi indirizzata nello studio dei miniatori, con preziosi suggerimenti bibliografici e di metodo.

91 Bentivoglio-Ravasio, *Per una rilettura della miniatura bolognese del primo Cinquecento: due inediti codici liturgici per la Basilica di San Petronio a Bologna e i loro autori*, «Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna», 106-107, apr.-lug. 2002, pp. 34-57: 41. Massimo Medica, *Artista e cortigiano: Giovanni Battista Cavalletto in mostra a Bologna*, «Alumina», 24, 2009, pp. 52-59.

92 Questi i codici in cui è riconosciuto il loro contributo comune, seppur talvolta, per Cavalletto, riservato solo a piccole parti della decorazione: Oxford, Bodleian Library, Canon. Class. 167 e 168; Vat. Barb. Lat. 49 (attribuito a Sallando da Ruyschaert con conferma verbale di de la Mare rintracciata da Nuvoloni su

di una bottega a Bologna con il rilegatore Felice Agnolo da Siena che accoglieva committenze per la Basilica di San Petronio.⁹³ Secondo Raffaella Bentivoglio-Ravasio, che segue gli studi di Ulrike Bauer-Eberhardt, Giovan Battista e Matteo furono legati da un rapporto professionale molto stretto, forse anche di amicizia: passarono insieme il primo soggiorno romano del bolognese, datato agli anni Novanta del Quattrocento,⁹⁴ e collaborarono per committenze di rango elevato a Ferrara tra il 1502 e il 1505. La loro cooperazione è attestata per la decorazione del celebre *Breviario* per Ercole I d'Este (Modena, Biblioteca Estense Universitaria, ms. V. G. 11= Lat. 424) nonché per il *Messale* di Ippolito d'Este oggi a Innsbruck (Universitätsbibliothek, Bibl. Cod. 43).⁹⁵ Raggiunta una

appunti inediti della paleografa); *Libro d'ore Manzoli* (Ginevra, Biblioteca Universitaria, coll. "Comites Latentes", ms. 49); Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, ms. Clm. 23634. Il loro sodalizio dà vita, secondo Massimo Medica, *Mantova, Ferrara e Roma, il percorso di un artista "cortigiano"*, in *Giovan Battista Cavalletto. Un miniatore bolognese nell'età di Aspertini*, catalogo della mostra, Bologna, Musei Civico Medievale, 8 novembre-22 febbraio 2009, Milano: Silvana Editoriale, pp. 9-27:15-16) a «una tipologia d'ornato di gusto elegantemente antichizzante che troverà a Bologna, anche grazie alla bottega di Cavalletto, ampio seguito, rielaborando motivi cari alla tradizione veneta insieme ad altri più propriamente autoctoni: la regolare spartizione dei campi marginali viene delimitata da cornici sottilmente aggettanti, entro le quali corrono fregi a finti intagli con candelabre, steli e tralci intercalati da medaglioni con busti all'antica, già presenti del resto nella tradizione locale». Su Sallando si veda il pioneristico, ma ormai datato, James Wardrop, *Pierantonio Sallando and Girolamo Pagliarolo. Scribes to Giovanni II Bentivoglio. A study in the later development of humanistic script*, «Signature», n. s. 2, 1946, pp. 4-30; Beatrice Bentivoglio-Ravasio, *Marmitta e Sallando: un sodalizio di successo*, parte de *L'Offiziolo Durazzo in Francesco Marmitta*, testi di A. Bacchi, B. e R. Bentivoglio-Ravasio, A. De Marchi, S. Pettenati, Torino: Allemandi, 1995, pp. 217-227 e gli studi di Laura Nuvoloni, *Pier Antonio Sallando o "il più eccellente scriptore chredo habia il mondo"*, in *Il libro d'Ore Durazzo*, a cura di A. De Marchi, Modena: Panini, 2008, pp. 145-188, che sulla base critica degli appunti di Albinia de la Mare dirime l'errata identificazione con Sallando con Antonio da Salla e fornisce un elenco dei manoscritti attualmente attribuibili ai due copisti (pp. 176-178).

93 Per la biografia, cfr. Medica, *Mantova, Ferrara e Roma. Il percorso di un artista "cortigiano"*, cit., e Bentivoglio-Ravasio, *Cavalletto e la Roma dei papi*, in *Giovan Battista Cavalletto*, cit., pp. 29-45 e nel *Regesto* di Giancarlo Benevolo *ivi* alle pp. 73-77:74 si riporta il testo integrale di *Contro la desperada*, scritta dal miniatore, che fu anche poeta, dove parla di sé con toni allegri e giocosi (il testo fu pubblicato nel *Fioretto de cose noue nobilissime et degne de diuersi aucotri nouiter stampate*, Impresa in Venetia: per Georgio de Ruscini, MDX, adi XXVI di novembre). Si veda anche Ulrike Bauer-Eberhardt, *La bottega di Giovanni Battista Cavalletto e i gradualisti di Rinaldo Graziani da Cotignola a Bagnacavallo*, in *Corali miniate di Faenza, Bagnacavallo e Cotignola. Tesori della diocesi*, a cura di F. Lollini, con scritti di S. Battistini, catalogo della mostra (Bagnacavallo, 2000), Bagnacavallo: Comune, 2000, pp. 107-116.

94 Su un primo soggiorno romano di Cavalletto, da datarsi al nono decennio del Quattrocento, cfr. Medica, *Mantova, Ferrara, Roma*, cit., p. 13, e soprattutto Bentivoglio-Ravasio, *Cavalletto e la Roma dei papi*, cit., p. 29. Ne sarebbe prova la miniatura su pergamena su tavola raffigurante la *Circoncisione* (Torino, Biblioteca Reale, Dis. It. I 8), forse appartenente a un corale della Cappella Sistina, attribuita a Cavalletto da Ulricke Bauer-Eberhardt, *Matteo da Milano, Giovanni Battista Cavalletto und Martino da Modena – ein Miniaturen-Trio am Hofe der Este in Ferrara*, «Pantheon», LI, 1993, pp. 62-86, e ricca secondo Bentivoglio-Ravasio, *Cavalletto e la Roma dei papi*, cit., p. 32, di schietti richiami alla romanità (quali la ripresa nel frontone dell'arco di Costantino) nonché di tributi al collega Matteo, soprattutto nella scelta di aggiungere gemme e cammei lungo le colonne del tempio. Da un punto di vista stilistico, Cavalletto mostra di aver appreso la lezione dell'antico rendendo più sofisticata la sua interpretazione dell'antiquaria padano-veneta, ereditandone l'uso del frontespizio architettonico di cui si è già discusso.

95 Daniele Guernelli, *Considerazioni su Giovanni Battista Cavalletto e la miniatura bolognese tra Quattro e Cinquecento*, «Bollettino d'Arte», 9,VII, 2011, pp. 39-58:47: «L'influsso magnentescio conseguente il soggiorno mantovano è poi misurabile nelle successive commissioni estensi: il *Breviario* di Ercole d'Este, miniato tra 1502 e 1506, e il *Messale* del cardinale Ippolito d'Este (Innsbruck, Universitätsbibliothek, cod. 43), realizzato verosimilmente intorno il 1505. Sebbene non citato dai documenti, il Cavalletto sarebbe

notevole fama da queste imprese, Cavalletto si sarebbe spostato a Roma, forse a seguito della caduta dei Bentivoglio nel 1506,⁹⁶ invece Matteo sarebbe rimasto a Ferrara almeno fino al 1512.⁹⁷

Troviamo il miniatore bolognese a collaborare al primo dei manoscritti esemplati da Arrighi: è un codice molto elegante, pergamenaceo, conservato a Madrid (Biblioteca Nacional, Vitriensis 22-23, *olim* M. 92)⁹⁸ e contenente testi petrarcheschi, ossia i *Rerum Vulgarium Fragmenta* (cc. 1r-141r) e i *Triumph*i (cc. 142r-184v).⁹⁹ È firmato e datato alla c. 184v «Ludovicus Vicentinus Scribebat MDVIII».¹⁰⁰ Noto per la sua sottoscrizione agli

quindi la cosiddetta “mano C” che Hermann identificava accanto a Matteo da Milano e Tommaso da Modena nell'importante *Breviario* estense, maestri con i quali collaborò poi anche nel *Messale*. Giovanni Battista conosceva Tommaso già da tempo, dato che questi risulta presente nel citato atto del 1488 che vedeva Girolamo Pagliarolo entrare nella bottega del nostro; come è noto, Matteo da Milano si era invece spostato a Bologna in seguito alla conquista francese del ducato di Milano nel 1499 [...] Nello stile degli incarichi estensi Cavalletto realizzò anche il suo unico intervento nel *Libro d'ore Barzazza* (Monaco di Baviera, Bayerische Staatsbibliothek, ms. Cml. 23632, c. 74r), scritto da Pierantonio Sallando e databile poco prima del 1503». Su Matteo da Milano e la sua attività si veda anche Alexander, *The painted book in Renaissance Italy*, cit., pp. 150-151: «It needs to be stressed that thought Hermann included Matteo in his account of Ferrarese illumination, he was an itinerant artist». Sul *Breviario* di Ercole d'Este cfr. Domenico Fava-Mario Salmi, *I manoscritti miniati della Biblioteca Estense di Modena*, Firenze-Milano: Electa, 1950, v. I, pp. 181-201; Domenico Fava, *Il Breviario di Ercole I d'Este*, in «Accademie e Biblioteche d'Italia», 5, XIII, 1938-1939, pp. 415-418; Julius Hermann, *La miniatura estense*, traduzione di G. Valenzano, a cura di F. Toniolo e G. Mariani Canova, Modena, 1994, pp. 166-183; *Breviario di Ercole I d'Este: Breviarium secundum consuetudinem Romanae Curiae*, Modena, Biblioteca Estense Universitaria, ms. Lat. 424=Ms. V.G.11, commentario al facsimile del codice a cura di E. Milano, presentazione di L. Bellingeri, testi di E. Milano, saggi di I. Ansaloni, M. Mari, L. Sala, P. Baraldi, P. Di Pietro Lombardi, Trident Editore, 2013.

96 Cfr. Ulrike Bauer-Eberhardt, *Matteo da Milano, Giovanni Battista Cavalletto und Martino da Modena*, cit., pp. 62-67.

97 Lo testimoniano, oltre ai regolari pagamenti dalla corte (riportati da Lollini nella voce biografica del DBMI), il *Libro d'ore di Alfonso I d'Este* (Lisbona, Museu Calouste Gulbekian, L.A. 149 con 14 fogli tagliati oggi a Zagabria, Galerija Strossmayerova, S.G. 339-352) dove è responsabile dell'intero apparato decorativo, compiuto tra il 1506 e il 1510.

98 È descritto in dettaglio da Milagros Villar Rubio, *Códices petrarquescos en España*, Barcelona: Universitat autònoma de Barcelona, 1988, pp. 208-210: «Vitela. Siglo XVI (1508). III+186+II fols (foliación moderna en tinta), 215x140 (141x171) mm, 29 líneas a reglón seguido, colación I-17¹⁰ (al cuadernillo 15, se le ha añadido I folio al principio; el 16 se cosió al, ya que el texto de los fols. 156 y 157 tendría que ir detrás del 160; y el pliego 17 tiene un fol. añadido entre el 5 y el 6), 18-19⁶ (por los restos de pintura, estos dos cuadernillos debieron tener sendos fols. historiados como portadas al *Triunfo del Tiempo* y al de la *Eternidad*); signaturas: a-rⁱⁱⁱⁱ, s-tⁱⁱⁱⁱ; reclamos verticales. Rúbricas en oro sobre carteleras de colores, o viceversa; iniciales en oro sobre recuadros de colores, bellas portadas y orla renacentistas. [...] fol. 156v-157r/v en blanco [...] fol. 177v en blanco [...] fol. 181 en blanco [...] Copiado por la bella escritura humanística redonda de Ludovico Vicentino (degl*i* Arrighi)». Per un'analisi dell'apparato decorativo si veda ampiamente a testo.

99 Il codice rientra tra quelli che non sono stati analizzati di persona durante questa ricerca: la consultazione è sconsigliata agli utenti, per ragioni di conservazione delle parti miniate. Dopo alcuni contatti con la Biblioteca Nacional, si è deciso di avvalersi delle ottime riproduzioni disponibili online sulla Biblioteca Digital Hispanica (link: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000015468&page=1>), sia per l'analisi paleografica che per quella codicologica: quest'ultima ne risulta, ovviamente, limitata. Per citare le carte si utilizza la foliazione moderna apposta in alto a destra con penna ad inchiostro nero.

100 Come nota Pagliaroli, *Ludovico degli Arrighi*, cit., p. 60, n. 2, ripreso da Antonetti, *New clues to the early life of Arrighi*, p. 185, n. 12, la notizia era stata data senza ulteriori approfondimenti sulla figura di Arrighi da [Victor Massena] Prince d'Essling- Eugene Müntz, *Pétrarque: ses études d'art, son influence sur les*

storici dell'arte e della tradizione petrarchesca, è stato portato all'attenzione degli studi arrighiani da Pagliaroli, che attraverso un'attenta collazione fa emergere dati significativi: il testo corrisponde alla *princeps* di Petrarca del 1501 per i tipi di Aldo Manuzio pubblicata, come è ben noto, sotto la supervisione di Pietro Bembo.¹⁰¹ L'anno 1508 segna quindi la prima prova grafica di Arrighi pervenutaci, e per questa ragione Pagliaroli suggerisce di anticipare la data di nascita del copista al 1475 circa.¹⁰²

Dal codice madrilenno si ricavano altre importanti informazioni per arricchire la biografia arrighiana: già Antonetti ha proposto con argomenti convincenti come l'innesto del calligrafo negli ambienti del patronato romano fosse a quella data decisamente più radicato di quanto si potesse ipotizzare. Si evince infatti dagli stemmi miniati presenti alle cc. 2r e 142v che il dedicatario del Vit. 22-23 appartiene alla celebre famiglia della Valle; e se è correttamente letta la serie di iniziali «BA/RT DE/ VAL» alla c. 158r, si può identificare il destinatario del codice, forse con il ruolo di committente, Bartolomeo della Valle,¹⁰³ maestro di strade di Leone X, fratello minore del noto bibliofilo Andrea e figlio di Filippo della Valle, collega di Bernardo Bembo all'Università di Padova.¹⁰⁴ Bartolomeo fu

artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits. [s. l : s. n.], 1902, pp. 188-189, noto anche a Ulrike Bauer-Eberhardt, *I Trionfi del Petrarca per Andrea Della Valle*, «Rivista di storia della miniatura», 4, 1999, pp. 161-168: 162. Per la ricostruzione della provenienza del ms. si veda Antonetti, *New clues to the early life of Ludovico degli Arrighi*, pp. 193-194.

101 Su Aldo Manuzio, il più famoso editore del Cinquecento italiano, basti il rinvio agli ultimissimi contributi pubblicati per la celebrazione del cinquecentenario della morte, ossia *Collectanea Manutiana: studi critici su Aldo Manuzio*, a cura di P. D. Accendere e S. U. Baldassarri, Firenze: Le lettere, 2017; *Aldo Manuzio, La voce dell'editore, Prefazioni e dediche* a cura di M. Infelise, T. Plebani, Venezia: Marsilio, 2016; *Aldo Manuzio e il Rinascimento di Venezia*, Venezia: Marsilio, 2016; *Aldo Manuzio: la costruzione del mito*, a cura di M. Infelise, Venezia: Marsilio, 2016; *Nel segno di Aldo*, catalogo della mostra, Biblioteca Universitaria Bologna (29 ottobre 2015 - 16 gennaio 2016), a cura di L. Chines, P. Scapecchi, P. Tinti, P. Vecchi Galli, Bologna: Patron, 2015. Sull'aldina di Petrarca si vedano almeno Luigi Balsamo, *L'edizione aldina delle Rime del Petrarca (1501) e l'affermazione della letteratura volgare*, in *La lotta con Proteo. Metamorfosi del testo e testualità della critica*, a cura di L. Ballerini, G. Bardin e M. Ciavolella, Firenze: Cadmo, 2000, pp. 303-310 e Sandra Giarin, *Petrarca e Bembo: l'edizione aldina del 'Canzoniere'*, «Studi di filologia italiana», 62, 2004, pp. 161-193.

102 Pagliaroli, *Ludovico degli Arrighi*, cit., p. 61: «La fedeltà dell'Arrighi al suo modello è assoluta, [...] restituisce scrupolosamente tutte le caratteristiche del suo originale: dalle ventinove righe per pagina alle più minute particolarità dell'interpunzione e dell'ortografia. La correttezza della trascrizione, indice di non comune cultura letteraria, e la sicurezza, pur con qualche rigidità, della scrittura sembrerebbero più consone ad un giovane maestro [...] che ad un ragazzo di diciotto anni».

103 Bauer-Eberhardt, *I Trionfi del Petrarca per Andrea Della Valle*, cit., p. 162; Medica, *Artista e cortigiano*, cit., p. 58, e Guernelli, *Considerazioni su Giovanni Battista Cavalletto*, cit., p. 48, considerano come committente (o dedicatario) Andrea della Valle, bibliofilo, e sottolineano come proprio nell'anno 1508 egli venne fatto vescovo di Mileto. L'individuazione delle iniziali alle c. 158r è attribuita da Antonetti a Zoe Mindell, che ne fece un esame autoptico nell'autunno 2007; Villar Rubio, *Códices petrarquescos*, cit., p. 209, leggeva però «BA/RI DE/ VAL».

104 Per un breve profilo biografico di Bartolomeo della Valle cfr. Alessandra Pratesi, *Bartolomeo della Valle: maestro di strade, committente e collezionista di antichità (1468-1526)*, «Bollettino telematico dell'Arte», 7 maggio 2016 (consultabile online: <http://www.bta.it/txt/a0/08/bta00806.html>). Per Andrea si rimanda alla voce del DBI a cura di Cristina Riebesell (vol. 37, 1989, pp. XX-XX).

invece amico di Pietro Bembo, al quale ebbe modo di prestare nel 1511 forse proprio il Vit. 22-23, come sappiamo da una lettera del 20 luglio inviata dall'umanista per ringraziarlo:

Dato alle arme e al maneggio e governo delle cose, non di meno amate e tenete sovente in mano le Canzoni di Messer Francesco, e quelle, candidissimo e rarissimo poeta estimando, fatte le vi avete molto familiari [...] Il quale studio vostro se altro non mi facesse manifesto, sì lo farebbe il bellissimo *Canzoniere* del poeta che voi prestato m'avete, e io, tratto dalla vaghezza del libro [...] ho tenuto meco volentieri molti giorni, e terrei ancor di più se non che, convenendo a me domattina partire per Urbino, a voi il rimando: con cui esso più volentieri dimorerà, che tenere gli solete dolcissima compagnia. [...] Di Borgo in Roma, A' venti di Luglio MDXI.¹⁰⁵

Ancor più fruttuosa si è rivelata l'analisi delle miniature, in particolare quelle pertinenti alla sezione dei *Triumphs*, per loro avvenuta o mancata inserzione all'interno del codice: se «la prima miniatura che serve da frontespizio, si trova sul verso di un foglio inserito più tardi davanti alla c. 1»;¹⁰⁶ sono invece sempre lasciate bianche le carte che aprirebbero la sezione dei *Triumphs* di Pudicizia, Tempo e Eternità: la titolazione è presente alle cc. 158r, 178r, 182r. Questo potrebbe a ragione far sospettare che, sebbene il progetto iniziale prevedesse una stretta collaborazione tra Arrighi e i miniatori, l'attività di questi ultimi si possa essere interrotta. In ogni caso, le rappresentazioni dei *Triumphs* dell'Amore e della Morte sono state attribuite da Bauer-Eberhardt a Giovanbattista Cavalletto con la collaborazione di un artista fiorentino non ancora identificato.¹⁰⁷

Addentrando nella descrizione del ms. di Madrid è da notare che alla c. 1v si trova un'antiporta che per Silvia Maddalo presenta «sconcertanti analogie» con il codice Bodmer 130, conservato a Cologny-Genève e attribuito con certezza a Sanvito.¹⁰⁸

105Pietro Bembo, *Lettere*, a cura di E. Travi, Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1987, vol II, lett. 310. La notizia è portata all'attenzione degli studi arrighiani da Antonetti, *New clues to the early life of Ludovico degli Arrighi*, cit., p. 190-191: «Bembo was resident in Urbino from 1506 to 1512, but visited Rome in June and July 1511, probably in the retinue of Duke Francesco Maria della Rovere. No doubt he used the sojourn to make inquiries into the possibility of curial perferment since a few months later, in early 1512, he moved to Rome and was soon after appointed to the high office of Domestic Secretary by Leo X. During his visit in 1511, presumably to while away leisure hours and to sustain his spirit with 'così dolce e delicato cibo' he borrowed a 'bellissimo *Canzoniere*' from his friend Bartolomeo della Valle [...] This 'bellissimo *Canzoniere*' is for sure the Madrid Petrarch. Bembo extraordinary letter adds weight to the assertion that the manuscript was made for, and in possession of, Bartolomeo della Valle, and not any other member of the family. It locates the manuscript in Rome soon after its creation, suggesting not only that it was copied and illuminated in that city, but also that its creators, Arrighi and the illuminator Matteo da Milano, were based there in 1508».

106Si cita da Bauer-Eberhard, *I Trionfi di Petrarca per Andrea della Valle*, p. 162.

107Cfr. Bauer-Eberhard, *I Trionfi del Petrarca per Andrea della Valle*, cit., p. 166. L'artista fiorentino avrebbe lavorato ai margini sui quattro lati del *Triumphus Mortis*.

108Silvia Maddalo, *Sanvito e Petrarca: scrittura e immagine nel codice Bodmer*. Messina: Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2002, p. 79. Cfr. de la Mare-Nuvoloni, *Bartolomeo Sanvito*, cit., pp. 356-357: 356: «Written by Sanvito in Padua in the early 1500s in his late, small and very shaky cursive hand, the manuscript is the last of his copies of Petrarch's poetical works in Italian. Sanvito clearly used a textual source different from the ones he had previously used and closely related to the Aldine edition of 1501. The difference is particularly evident for the text of *Trionfi*, as the chapters are organized in the order established by the editor of the Aldine, Pietro Bembo, and reluctantly accepted by Aldus. Sanvito makes a use of a punctuation virtually identical to that introduced in the edition».

L'ipotesi che deriva dal confronto dei due codici è adeguatamente espressa da Antonetti:

We can imagine, though, that since the frontispiece of the Madrid Petrarch so clearly quotes that of Bodmer 130 it is probable that Giovanni Battista Cavalletto and Matteo da Milano, and perhaps even Arrighi, had access to the Sanvito manuscript during the production of the Madrid Petrarch, making it possible for the first time to posit a connection between these two great calligraphers.¹⁰⁹

Il filologo Pagliaroli, che ha collazionato il testo della c. 20r del codice bodmeriano con i passi corrispondenti del ms. di Madrid (c. b10rv) e dell'Aldina (c. 5rv dell'esemplare 32 A 38 della Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana) ritiene che «si può escludere con certezza sia una discendenza del codice di Madrid dal Bodmeriano sia la dipendenza di entrambi da un modello comune».¹¹⁰ Resta ferma, tuttavia, una cercata – e in più sensi raggiunta – rispondenza del ms. arrighiano con la stampa aldina, anche se l'antigrafo non viene riprodotto dal copista in modo del tutto passivo: per le varianti testuali Arrighi adotta le lezioni sorvegliate da Bembo (per volontà del committente/dedicatario legato al curatore dell'aldina?), ma seleziona le varianti grafiche, sulle quali aveva maggiore giurisdizione; d'altro canto permeano anche elementi derivati dal gusto antiquario veneto-padano, in questo caso veicolate dai miniatori, che si appoggiano al repertorio iconografico del calligrafo padovano. Guernelli ritiene infatti che da parte di Cavalletto ci sia stata una «sbandata per la pagina antiquaria veneta»¹¹¹ già a fine Quattrocento, anche per la presenza di Sanvito dal 1478 a Bologna, in anni quindi precedenti all'incontro tra il miniatore bolognese con Matteo da Milano. Non è dato però sapere se Arrighi abbia conosciuto i due miniatori in una fase precedente, già a Bologna, come farebbe sospettare il rapporto con Ercole Nani,¹¹² tipografo bolognese con cui si assocerà per la stampa dell'*Itinerario* di Ludovico da Varthema, che si vedrà tra poco, o se

109Antonetti, *New clues to the early life of Ludovico degli Arrighi*, cit., pp. 185-186. Né Maddalo né altri, per quel che è noto, riconoscono un contributo di Matteo da Milano nel manoscritto (in particolare, non è citato in questo senso da Bauer-Eberhardt, *I Trionfi del Petrarca per Andrea della Valle*, cit., che pure parla ampiamente dell'apparato decorativo del manoscritto e cita il miniatore milanese, ma per altre ragioni). Sembra quindi che questo assunto sia sostenuto da Antonetti, e l'attribuzione (pur implicita) ci pare plausibile almeno per le iniziali di c. 162r e 170r, ma poiché l'attività di Matteo a Roma non è accertata prima del 1512, bisognerebbe eventualmente supporre un suo contributo successivo. Si lascia senz'altro agli esperti del settore la verifica di questa possibile proposta di attribuzione.

110Pagliaroli, *Ludovico degli Arrighi*, cit., p. 61, n. 2.

111Guernelli, *Considerazioni su Giovanni Battista Cavalletto*, p. 44, che aggiunge: «Non è certo improbabile che il passaggio del grande calligrafo padovano, verosimilmente anche miniatore, possa aver funzionato come interessante momento di scambio nel periodo in cui il cardinale Francesco Gonzaga, protettore del Sanvito e di Gaspare da Padova, fu legato pontificio in città (1476-1483)». Si noti però che Guernelli erroneamente considera la datazione del codice di Madrid al 1507 (p. 44) e attribuisce ancora ad Andrea della Valle la committenza dello stesso (p. 48). Bentivoglio-Ravasio nel DBMI (p. 142) invece data le miniature di Cavalletto «verso il 1509». Cfr. anche Antonetti, *New clues to the early life of Ludovico degli Arrighi*, cit., p. 185, n. 2.

112Su Ercole Nani si veda più avanti, alle pp. 50-51.

invece si siano incontrati a Roma in occasione della stesura del madrileno. Restando su dati certi, si ha comunque qui una plausibile prova del contatto diretto con la calligrafia sanvitiana da parte del copista vicentino, ma anche, e certamente, con l'*italico* aldino.

Procedendo con l'indagine paleografica, si ricordi come proprio da questo manoscritto Guerrini Ferri prenda esempio per coniare l'espressione *cancelleresca rinascimentale*.¹¹³ Si è perciò deciso di fornire una descrizione approfondita del manoscritto madrileno, e delle sue varianti (cfr. *Appendice fotografica*) per evidenziarne gli aspetti peculiari: per l'analisi dei successivi codici arrighiani in *cancelleresca rinascimentale* ci si richiamerà spesso a questa esposizione segnalando le variazioni che via via si ravviseranno per dar conto dell'evoluzione stilistica e tecnica della scrittura del Vicentino. Nel codice madrileno la grafia appare regolarissima, estremamente posata e quasi priva di inclinazione, con una spaziatura ritmata e costante che ben separa le parole grafiche: è una scrittura al tratto che qui si dispone nello specchio su 29 retrtrici rigate a colore, restandovi sempre un millimetro sopra. Il tipo di rigatura, che sarà prediletto da Arrighi, coincide con il Derolez 11, con singole linee verticali di giustificazione; i richiami sono verticali e aderenti al margine della linea di giustificazione di destra (tipo Derolez 6).¹¹⁴ Questa impaginazione è adottata da Arrighi in tutti i suoi manoscritti: vedremo variare piuttosto – per ragioni derivanti o dalla natura del testo esemplato o dalle esigenze decorative dei codici – la dimensione dello specchio, il numero delle retrtrici e, infine, l'aderenza della scrittura alla riga di base. Per la rigatura a colore, il madrileno costituisce eccezione insieme all'*Itinerario* del 1509-1510 e al *De restituenda Italiae salute* del 1516 e alle *Rime* del 1524: in tutti gli altri casi il Vicentino riga a secco. Le segnature a registro, per le quali Arrighi cambierà nel tempo le sue abitudini, nel Vit. 22-23 sono espresse con lettere minuscole e numeri romani.

Le *maiuscole antiquarie* che segnano l'inizio delle strofe esondano a sinistra dallo specchio, in conformità con l'antigrafo a stampa, vi rientrano invece quelle che indicano ogni capoverso: a tutte vengono vistosamente aggiunte grazie antichizzanti, nelle sedi che lo permettono (ossia la fine d'asta, nonché i tratti terminali di testa per *B, D, P, R, D* e in fine di curva per *C*, ma solo nei tioletti) ma anche le apicature superiori di *M* (mai di *A*), pur con eccezioni imputabili più a dimenticanze che a ragioni di stile. Le lettere *A, G, M, T* e *V* sono le più chiaroscurate (la *A* nella sua asta montante di destra, la *V* in quella di

113Guerrini Ferri, *Le tipologie grafiche*, cit., p. 92, e vedi sopra p. 27.

114Derolez, *Codicologie des manuscrits*, cit., pp. 86-89 per la rigatura, p. 61 per i richiami.

sinistra), la *S* nella sua variante più sinuosa non ha la grazia nell'estremità superiore; di una variante più morbida e meno epigrafica dispone anche la *Z* maiuscola, dove il tratto orizzontale di base crea una piccola onda. Arrighi utilizza per le grazie terminali della *L* e della *E* una lineetta inclinata verso destra, e lo farà per tutta la sua produzione; i tratti orizzontali superiori della *F* e della *E* sono di poco più prolungati dell'asta mediana, e di poco meno prolungati alla base di *E*, salvo accidenti di esecuzione che si notano nelle maiuscole di modulo più piccolo utilizzate nei tioletti. Caratteristica anche la *G*, dove la parte inferiore della curva sborda di qualche millimetro il capitello. La *H* presenta sempre le aste chiaroscurate e un filetto trasversale sottile; si ha invece il procedimento inverso per *N*, con aste sottili e tratto obliquo più corposo, ma nella *Z* torna a farsi sottile il tratto obliquo. La coda di *Q* è sempre allungata e disegna un'onda che va quasi parallela sotto il rigo; l'occhiello di *P* è qui sovente chiuso, ma ci sono anche occorrenze con occhiello aperto, di derivazione epigrafica, che saranno in seguito più frequenti e regolari. La *R* riprende la costruzione di *P*, ma aggiunge una coda che parte da oltre la metà della curva dell'occhiello, attaccandosi poco prima dell'affinarsi del tratto; la *T*, invece, ha l'asta corposa e il tratto trasversale sottile, completato da due piccole grazie parallele.

Anche le minuscole presentano un chiaroscuro marcato, probabilmente imputabile all'uso di una penna simile a quella che si utilizzava per la gotica, che è ovviamente la stessa utilizzata per le maiuscole. Il tratteggio delle minuscole è regolare e uniforme: la *a*, distintiva della *cancellaresca* arrighiana e quasi unità minima del suo discorso grafico (insieme alla *n*, che verrà indicata ne *La operina* come lettera di paragone per calibrare la spaziatura), è creata con un primo tratto tracciato portando la penna alla fine del primo movimento (verso destra) e facendola poi tornare indietro (verso sinistra) senza staccarla ma sovrapponendosi al segno già tracciato; il secondo tratto disegna un occhiello acuto, quasi triangolare, dove il vertice è quello che tende verso la linea di base.¹¹⁵ Se nella *a* la penna, una volta chiuso l'occhiello, discende in verticale per creare l'astina che termina con una piccola grazia, lo stesso procedimento dei primi tratti (quello orizzontale ribadito) si svela anche per la costruzione della *d*, qualora il tratto ribadito sbordi leggermente dall'asta ascendente, che è il terzo tratto, dall'alto verso il basso. Le minuscole astate, con eccezioni riservate alle aste discendenti di *s* lunga e *f*, che curvano sempre a destra in alto e a sinistra in basso, terminano con grazia a spatola oppure rendono visibile il breve tratto d'entrata, leggermente obliquo rispetto all'asta, o ancora non presentano che il taglio del movimento

¹¹⁵La costruzione di questa lettera è un precetto fondante della didattica del manuale calligrafico *La operina*, si cfr. il capitolo secondo.

della penna. La *e*, in questa scrittura molto posata, non prolunga il tratto mediano trasversale, che però si allunga per la costruzione di *et*, ma in un solo caso, perché la variante preferita prevede comunque il prolungamento dell'arco di base dal basso verso l'alto a costituire l'asta di *T* sormontata da una linea parallela a quella di scrittura con grazie laterali. Anzi, della legatura *et*, che nei tipi aldini è quasi costante, Arrighi fa uso solo per tre occorrenze (in corrispondenza delle prime che compaiono nella stampa veneziana), alle cc. 10r e 10v del manoscritto, per poi rinunciarvi discostandosi intenzionalmente dall'antigrafo. La *g* "all'antica" è sempre senza orecchio, con occhiello superiore più schiacciato e stretto rispetto ad *o*, e con occhiello inferiore chiuso (ma non sempre, per cause di velocità d'esecuzione): talvolta il raccordo tra i due prende la forma di un'astina dritta, ma più spesso segue la coda nel suo andamento pronunciato verso destra, storcendosi in corrispondenza della linea di scrittura. Il risvolto di *h* prende raramente la forma rientrata, e si osserva che in alcune occorrenze fonde le curve con l'arco di *e*. La *i* ha sempre un piccolo risvolto finale e il puntino sovrascritto spesso ridotto a un tratto di penna obliquo: nel caso però delle segnature a registro la *i* perde la sua inclinazione corsiva e presenta una grazia (è l'esito grafico dell'*antiqua*), tranne quando, per segnalare il numero 5, sia accompagnata dalla *j*. La *k* ha una piccola pancia a metà dell'asta per poi proseguire nella gamba con risvolto; *l*, *m* e *n* hanno i tratti verticali dritti, terminanti nel piede con un risvolto; la *o* ha un leggero chiaroscuro derivato dal movimento della penna per costruirne i due tratti; la *p* evidenzia il tratto di entrata e presenta una grazia finale aggiunta nel piede della coda come la *q*, che ha invece il corpo costruito sul modello dell'occhiello acuto di *a*, e presenta in qualche occasione la grazia del piede leggermente ondulata, visibilmente aggiunta con un tratto accessorio. La *r*, ancora con piccolo tratto di entrata sull'asta e archetto a bottone, alterna la forma minuscola con quella maiuscola (molto rara), la *t* ha l'incrocio alla stessa altezza della linea delle minuscole. Anche per la *z* Arrighi inizialmente si adegua all'uso dell'aldina, con il corpo della lettera che si rialza sulla linea di scrittura e il tratto obliquo che termina con un'onda, ma se ne discosta già dalla c. 3v. Avviene invece quasi il contrario per l'alternanza di *s* con *s* lunga: se nelle prime carte il copista alterna *s* tonda e *s* lunga in più casi cercando un'armonia della composizione, si adeguerà poi, in modo piuttosto meccanico, all'utilizzo della *s* lunga in quasi tutte le occorrenze. La doppia *s* lunga e la doppia *f*, nonché *sf*, dissimilano in alto. Ad eccezione di *st* e *ss* (qualora questa sia composta da *s* lunga e *s* piccola), Arrighi tende a non legare le lettere, ma raramente si trovano legature per *fu*, *fi*, *tu* e *ti*: è questa un'altra presa di distanze dall'antigrafo aldino, che le prevedeva in maggior numero, includendo ad esempio anche *co* e *ca*.

La collazione tra la stampa aldina e il manoscritto arrighiano fa emergere, a livello testuale, numerose variazioni nella punteggiatura ma senza sistematicità. Grazie alla variazione del colore dell'inchiostro risulta però chiaro come Arrighi sia tornato sul testo per aggiungere i segni diacritici, non soltanto in rapporto all'antigrafo bensì anche avvalendosi delle sue competenze linguistiche: le correzioni sono apposte con inchiostro oggi rossiccio molto diluito, e intervengono, ad esempio, a segnalare la separazione dei lemmi nella catena grafica apponendo due piccoli segni verticali, l'uno superiore e l'altro inferiore). Il copista, se da un lato rispetta l'accento grafico derivandolo dall'aldina, dall'altro inserisce soprattutto gli apostrofi secondo la sua sensibilità. Emerge però, nei fatti linguistici, il suo sostrato settentrionale che si palesa nella frequente oscillazione delle consonanti geminate,¹¹⁶ nonché nell'alternanza di *e/i*, *i/e* e *o/u*, per i fenomeni vocalici, che riguardano prevalentemente le vocali atone.¹¹⁷ Si riesce però a leggere anche una percezione non passiva delle lezioni proposte dall'antigrafo: Arrighi sostituisce 'disciogli' con 'disciogli' (c. 101, l. 27), 'molgiera' con 'mogliera' (c. 149v, l. 15); 'haven' con 'havem' (c. 103, l. 24) nel verso «havem rotto la nave»; un intervento su rasura sostituisce 'lacciuol' con 'lacciol' (c. 106, v. 18); 'L'una' supplisce alla *lectio facilior* 'luna' dell'antigrafo per il v. «L'una nel ciel, et l'altra in terra starsi» (c. 113v, v. 7); e rimpiazza la maiuscola per i toponimi, ma non sistematicamente.¹¹⁸ Si rintracciano anche occasioni per errori del

116 Si è consultata, per la collazione, la copia dell'aldina del 1501 disponibile online corrispondente alla copia in possesso della Brandeis University Library di Boston. Si indicheranno qui e negli altri casi di collazione solamente le carte e le linee dei manoscritti arrighiani, segnalando prima la lezione dell'antigrafo senza indicazione precisa dell'occorrenza, giacché ciò che qui interessa sono le abitudini del copista, non il peso stemmatico dei testimoni, trattandosi spesso di *descripti*. Per il consonantismo si rintracciano 34 occorrenze con oscillazioni e ipercorrettismi nell'uso delle geminate (cfr. Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, vol. 1: *Fonetica*, Torino: Einaudi, 1966, §229): innamorata/inamorate e innamorata/inamorate (21, 3; 39, 7; 55v, 9) ma anche inamorate/innamorate (150v, 7) nonché rabia/rabbia (155, 24) e Monferato/Monferrato (153v, 3). A fronte dei numerosi casi di degeminazione quali bellezza/beleza (184v, 21), veggendo/vegendo (119, 26); cristallina/cristalina (121v, 16) si segnalano riposo/riposso (55v, 1), gelata/gellata (60v, 3), apersi/appersi (6v, 24). Si trovano i tipi 'anci' per 'anzi' (9, 16; 179, 13); 'Scicilia' per 'Sicilia' (171v, 4); si realizza l'epentesi della nasale in 'cangiando' per 'cangiato' (20v, 12); 'monstrano' per 'mostrano' (25, 13) e, nella stessa serie, 'monstrando' per 'mostrando' (118v, 4); 'parangona' per 'paragona' (130v, 25); 'transmontarsi' per 'tramontarsi' (55v, 10), settentrionale la palatalizzazione del nesso *gl* nei casi 'giaccio' per 'ghiaccio' (29, 22) e 'aggiaccia' per 'agghiaccia' (31v, 26); sebbene in un testo come *L'aere gravato et importuna nebbia* siano conservate le lezioni 'ghiaccio' per le altre sei occorrenze del lemma.

117 Numerosissime le oscillazioni, sia in fine che in corpo di parola: forsi/forse (135v, 14), i dolce/i dolci (78v, 15), cangiassi/cangiasse (33v, 18) fosse/fossi (103, 1); dipinto/depinto (17, 7); dispietato/despietato (28, 9; 114, 12); segnata/signata (53, 20); distrugge/destrugge (61, 11); midolla/medolla (68v, 12); frondi/fronde (114v, 20); trovaimi/trovaime (115v, 20); piggior/peggior (159v, 26); per il passaggio da *e* a *i*: assecura/assicura (59v, 6); nemici/nimici (107v, 7); degiuna/digiuna (124v, 12), per i clitici; si stempere/se stempere (34v, 12); Per il vocalismo *ie* qualche oscillazione anche per 'gelo' da 'gielo' (4v, 13; 75v, 4). Non molte le occorrenze per l'apertura di *u* in *o*: spontarsi/spuntarsi (1, 23); vince talvolta su 'dunque' l'esito locale 'donque' (12v, 13; 42v, 12; 101, 23); possono leggersi come latinismi le lezioni triumphal/triumphal (143, 14) e, per il consonantismo, 'dextra' per 'destra' (160v, 24).

118 Il nome del fiume Sorgia (c. 109, l. 25), ma ancora minuscolo, ad esempio in c. 115, l. 9. Lo stesso avviene per 'Campidoglio' (c. 143, l. 14).

copista: si tratta prevalentemente di omissioni ed errori di attrazione o sostituzioni che in qualche caso danno luogo a varianti adiafore,¹¹⁹ ma in un numero così ristretto da dar conto dell'elevata qualità della copia, confermata dalle rarissime rasure.¹²⁰ Dallo studio di queste ultime vien chiaro che Arrighi tornò sul testo per correggerlo con inchiostro nero: interviene modificando «vi vidi prima» su «vidi prima» (c. 6v, l. 18), andando a correggere un'aplografia, e con lo stesso anche il testo che subisce rasura ed è sostituito in c. 23v, l. 17, da «Quando per tal ventura», inserendo un *titulus* per la *n* di «quando».

Bisogna infine segnalare che Arrighi adotta, forse per stanchezza, una scrittura più corposa e con spaziatura allargata a partire dal fascicolo *h* fino alla fine del testo, ovviamente con variazioni dovute a tentativi più o meno riusciti di riportare la scrittura a una maggiore regolarità. È però a partire da questo punto che le lezioni scempie sono più numerose, e le rasure più rare, dando la generale impressione di una copia più meccanica, anche a fronte di una peggiore qualità della pergamena dei fascicoli finali, che spesso, soprattutto dal lato pelo, rende oramai quasi illeggibili ampie parti del testo petrarchesco dei *Triumph*i (accolto nei fascicoli *p-t*). Si osserva a questo proposito che, a una prima occhiata, sembra ci siano differenze di trattamento dei fascicoli tra la parte iniziale e la parte finale del codice: le segnature aiiiij, biiiij, ciiiij, diiiij e eiiiij sono in un inchiostro rossiccio che contrasta con l'inchiostro nero usato nel testo e hanno i puntini in forma tonda. Di contro, le altre segnature dei medesimi fascicoli sembrano apposte con l'inchiostro del testo, di maggiore o minore intensità, e i puntini delle *i* sono obliqui, a suggerire un'esecuzione rapida. Non si nota invece nessuna differenza di inchiostro tra segnatura e testo per i fascicoli da *f* a *t*. Si sarebbe tentati a dedurre da ciò che Arrighi procedesse a segnare il *recto* della quinta carta dei suoi quinioni, selezionando prima del lavoro di copia la pergamena di qualità migliore per i fascicoli iniziali. In mancanza di un confronto sistematico delle segnature di altri codici di così ampia estensione, non è possibile decidere se questa pratica fosse costante nella produzione di Arrighi calligrafo o se si tratti di un caso isolato.

119Più che le rare omissioni di singoli grafemi o interi lemmi (in tutto, una decina), si segnalano un errore ottico (o di trivializzazione) per *siede/vede* (52v, 16), ed errori di attrazione per '*descioso scendi*' (84, 18) in luogo di '*desioso scendi*'; oppure '*cholei ch'altrui*' (104, 20) per '*colei ch'altrui*'. Altre adiafore in '*giungendo*' per '*giugner*' (107, 17); il mio ben preme/il mio cor preme (125v, 18). Un solo caso di aplografia per *havrebbe/havrebbe* (125, 2).

120Se ne dà l'elenco completo: a c. 4, l. 18 '*del*' su '*dal*'; a c. 19v, l. 19 '*accoppio*' su '*accopio*'; a c. 29v, l. 28 '*tragger*' su testo illeggibile (forse uno scempiamento?); a c. 49v, l. 17 '*ma*' forse su '*me*' (il verso è «Ma non me l'tolse la paura», dove si sarebbe ripetuto il pronome personale); a c. 51v, l. 18 e 21 aggiunge su rasatura i punti interrogativi e l'ultima lettera in '*pene?*' e '*conviene?*', entrambi in chiusura di verso; a c. 81v, l. 13 '*chi con sua*', con *titulus* per la *n*, forse a recuperare un'omissione; a c. 85, l. 24, è corretta su rasura la prima sillaba di '*palpitando*' e a c. 87, l. 10, la prima sillaba di '*beltate*'. Un ultimo caso a c. 159v, l. 18, dove viene inserita su rasura la *h* di '*Terebintho*', a recuperare l'*h* etimologica per il grecismo.

Un'ultima questione riguarda il rapporto tra decorazione e identità dei compilatori del codice, poiché la decorazione del manoscritto è incompleta e, secondo Bauer-Eberhardt, «poco coerente tanto per la distribuzione delle miniature quanto per il loro stile». ¹²¹ Si è detto che il primo foglio decorato è su di un foglio aggiunto dopo l'opera di copia e la sua somiglianza con la decorazione del Bodmer 130 segnalata da Maddalo; ma si è solo accennato che tutti i componimenti del *Canzoniere* sono segnalati da una *maiuscola antiquaria* dorata disegnata a pennello e inscritta in un quadrato, con lo sfondo che alterna rosso e blu, abbellite con decorazioni a spire, filetti con cigli e uncini, talvolta piccoli pallini o quadrifogli negli occhielli. Queste iniziali, pur con variazioni di modulo, si ripetono nella produzione arrighiana, soprattutto per i capoversi dei testi poetici o dei *Libri d'ore*, nei testi teatrali o dialogici ad indicare le *personae loquentes*, e furono eseguite dal copista. ¹²² Sono invece apposte successivamente le decorazioni aggiuntive a linee interlacciate che circondano le iniziali presenti alla c. 93v, ma sembrano essere di mano diversa, con decorazioni floreali e con piume, quelle che completano le iniziali di c. 94r. Alle cc. 92r e 100r (che introducono i *Sonetti in morte di Madonna Laura*) troviamo una bordura con un capitello antico alla base, che prosegue verso l'alto inframezzata con gemme, piume e vasi, e termina con una lanterna infuocata, la stessa che ritroviamo (ma più ricca) nell'antiporta di c. 1r, dove campeggia nella bordura inferiore lo stemma dei della Valle: si ha l'impressione che per i fascicoli che dovevano ospitare il *Canzoniere* la decorazione sia stata affidata a Cavalletto, secondo l'attribuzione di Bauer-Eberhardt, pur con l'intervento di mani diverse per ornare le iniziali.

Tutt'altro progetto era riservato ai *Triumphs*: i fregi laterali delle cc. 146r, 149r, 152r, 165r, 172r, tutti a segnare i punti dove cominciano i capitoli, sono di un'altra mano, e denunciano uno stile fiorentino, con decorazione floreale e bottoni o solicelli dorati, ma più complessa è la struttura dell'intero apparato, ben descritto da Bauer-Eberhardt, che attribuisce a Cavalletto solamente il *Trionfo dell'Amore* e il *Trionfo della Morte*:

Nella sezione dei trionfi [...] le miniature, sebbene diverse di carattere, seguono uno schema ben determinato che vorrei cominciare a illustrare dal Trionfo dell'Amore: a c. 142r, un titolo ornamentale miniato in colore lilla monocromo a mo' di epigrafe indica il capitolo successivo con l'iscrizione in lettere auree “*Triumphus Amoris*”. Poi segue sul verso di questo titolo la miniatura a piena pagina raffigurante il Trionfo dell'Amore e – di fronte – comincia a c. 143 il testo corrispondente, circondato sui quattro lati da una bordura ornamentale con piante e animali. L'apertura di un trionfo con tre pagine miniate in maniera assai differenziata si ripete anche per il Trionfo della Morte, per il quale il titolo monocromo a c. 161r porta l'iscrizione “*Triumphus*

¹²¹Bauer-Eberhardt, *I Trionfi del Petrarca per Andrea della Valle*, cit., p. 162.

¹²²La collaborazione di Arrighi all'apparato iconografico dei codici è dato già accolto dalla tradizione degli studi: si cfr. qui a p. 46.

Mortis». Seguono la miniatura del Trionfo della Morte a carta 161v e l'inizio del testo con decorazione su quattro lati a c. 162r. Osserviamo la terza utilizzazione di questo schema decorativo per il Trionfo della Fama, a c. 169r l'epigrafe ("*Mobilitate viget*") - questa volta di colore verde -, poi il Trionfo della Fama (c. 169v) e il relativo testo con la decorazione marginale (c. 170r).¹²³

Si aggiungerà qualche precisazione: le lettere auree in maiuscola piccola di c. 142r sono completate da *hederae distinguentes* disegnate nello stile di Arrighi, e la morfologia delle lettere permette di attribuire le maiuscole di modulo ridotto (o diremmo oggi, maiuscoletto) al copista, ma non quelle dell'epigrafe inclusa nella tabella che sormonta la decorazione a piena pagina del *Trionfo d'amore* (c. 142v) che riporta il verso virgiliano «*Omnia vincit amor ergo cedamus amori*» (*Buc. X*, v. 69). Di contro, l'epigrafe di c. 169r, ancora da Virgilio (*Aen. IV*, v. 174-175: «*Fama, malum qua non aliud velocius ullum / mobilitate viget, viresque acquirit eundo*»), ed è ancora attribuibile ad Arrighi, così come le lettere auree dei cartigli o cartocci delle cc. 146r, 149r, 152r, 170r, 172r, 175r, 178r, 182r. La successione degli interventi dei compilatori del manoscritto è così ricostruibile (per meri fatti di sovrapposizione delle decorazioni): prima la scrittura del copista, poi la creazione della cornice (spesso ansata) che ospita i titoli, ancor dopo la scrittura del copista dei tioletti in oro, e infine l'aggiunta dei grandi capilettera, che potrebbero attribuirsi, ma non è affatto certo, a Matteo da Milano per le cc. 162r, 170r (dove nella bordura troviamo la citazione «*Dum fata sinunt vivite leti*», da Seneca, *Herc. Fur.*, v. 178); ma sono di altra mano ancora i capilettera alle cc. 143r, 146r, 165r, 172r, 175r, 182r (di ispirazione ferrarese le iniziali di 158r e 178r). Questo succedersi di mani differenti, in un ordine e per motivazioni che sono difficili da ricostruire, si ripercosse, probabilmente, nella costruzione del codice da parte di Arrighi, che si riflette nelle segnature a registro e nelle carte lasciate in bianco con o senza rigatura: la miniatura a piena pagina di Cavalletto si inserisce in una carta aggiunta a c. 142r, tra i fascicoli *o* e *p*; il fascicolo *q* viene invece interrotto da una porzione di testo su un foglio non segnato (oggi 156r, ma grazie alla ricostruzione testuale possiamo inserirlo al termine del *Trionfo della Castità*, ovvero al posto dell'attuale c. 160), e Arrighi lascia in bianco l'ultima parte di c. 155v e l'intera c. 157, destinata ad accogliere la decorazione del *Trionfo della Castità* che non venne realizzata.¹²⁴ Il *Trionfo della Fama*

123Bauer-Eberhardt, *I Trionfi del Petrarca per Andrea della Valle*, cit., p. 163. Per l'iconografia dei *Triumphs* e del *Rerum Vulgarium Fragmenta* si vedano gli studi di Joseph B. Trapp, *Illustrations of Petrarch's Trionfi from manuscript to print and print to manuscript*, in *Incunabula. Studies in Fifteenth-century printed books presented to Lotte Hellinga*, edited by M. Davies, London: British Library, 1999, pp. 507-547; Id., *Petrarch's Laura: the portraiture of an imaginary beloved*, «*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*», 64, 2001, pp. 55-192.

124La motivazione però potrebbe essere non assai sofisticata, secondo Bauer-Eberhardt, *I Trionfi di Petrarca per Andrea della Valle*, cit., p. 164: «Per il Trionfo della Pudicizia non possiamo parlare di una vera mancanza nel Petrarca di Madrid, perché in un certo senso appare integrato nel Trionfo della Morte: con

è ospitato in un'altra carta inserita nel fascicolo *p* (tra le cc. 168 e 170, la prima delle due lasciata bianca nel verso), che se non è denunciato dall'interruzione della serie delle segnature, lo è per l'eccedente conteggio delle carte che lo vorrebbe l'ultimo del quinione. Nel fascicolo *s*, che è un ternione, Arrighi lascia senza rigatura la c. 177v, riga la 180r, ma consegna vuota la c. 181, pronta ad accogliere le decorazioni, mai ricevute, del *Trionfo della Divinità*. Le ultime carte del fascicolo *t* sono tutte rigate, compresa quella che porta la sottoscrizione e l'ultima rasura, a c. 184, dove appare assai sbiadita la porzione di testo che recita «con la mia lingua, e con la stanca penna», alla linea 24.

Di impianto molto più sobrio è il secondo manoscritto attribuito al Vicentino. Si è già accennato che, oltre a finanziarne la stampa nel 1510, Arrighi fu autore di una copia calligrafica di presentazione dell'*Itinerario* dedicata da Ludovico da Varthema a Vittoria Colonna, dove viene citata anche la madre Agnesina da Montefeltro. Il codice si trova a Firenze (Biblioteca Nazionale Centrale, Landau Finaly 9) e fu attribuito al Vicentino da Casamassima dopo un'attenta analisi paleografica, alla quale ci si rifarà ampiamente.¹²⁵ Intanto, è lecito supporre che in questo periodo Arrighi operasse stabilmente a Roma, dove il Varthema risiedeva; può ben darsi che la sua professionalità calligrafica iniziasse a esser nota tra le famiglie altolocate dell'Urbe (ma, si ricorderà, Vittoria e la madre risiedevano in quel periodo nella corte di Marino).¹²⁶ Anzi, poiché all'epoca la calligrafia del Vicentino appare già pienamente formalizzata, c'è da supporre che fosse già celebre e ricercato e che i committenti trovassero in lui la certezza di un'esecuzione di altissimo livello.

Il manoscritto è stato ampiamente studiato nel suo contenuto, poiché l'*Itinerario* è il primo testo che riporta la testimonianza oculare di un viaggiatore nel continente subasiatico, giunto fino alla Mecca attraversando quelle terre spesso sotto mentite spoglie, fingendosi musulmano e apprendendo molto delle lingue lì parlate.¹²⁷ Il suo autore,

una scorta di vergini la personificazione della Pudicizia cammina a piedi da sinistra con il vessillo d'ermellino verso la morte. Questa combinazione iconografica abbastanza straordinaria – sebbene descritto da Petrarca nel suo testo – è una chiara reminiscenza di Lorenzo Costa; il collegamento tra Trionfo della Pudicizia e Trionfo della Morte in una singola rappresentazione risale infatti all'affresco dipinto nel 1490 da Lorenzo Costa alla cappella Bentivoglio nella chiesa bolognese di San Giacomo Maggiore. Il miniatore di questo Trionfo della Morte di Madrid deve dunque essere stato a Bologna – e di più: è un bolognese, identificabile con Giovanni Battista Cavalletto».

¹²⁵Casamassima, *Ludovico degli Arrighi detto Vicentino copista dell'Itinerario*, cit.

¹²⁶Si vedano le voci del DBI a cura di Giorgio Patrizi (vol. 27, 1982, pp. 448-457) e di Alessandro Serio, (vol. 76, 2012, pp. 35-38).

¹²⁷Il testo ebbe, dopo la *princeps* promossa da Arrighi, ben più di quaranta edizioni in pochissimi anni, con traduzioni in diverse lingue (compreso il latino, già nel 1511), che ne favorirono la diffusione in tutta Europa (per la fortuna dell'opera vd. Casamassima, *Ludovico degli Arrighi detto Vicentino copista dell'Itinerario*, cit., p. 122, n. 2; e Ludovico da Varthema, *Itinerario*, a cura di Valentina Martino, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2011, pp. 105-116). Si sono consultate le edizioni moderne: Ludovico da Varthema, *Itinerario*, a cura di P. Giudici, Milano: Alpes, 1928; Ludovico da Varthema, *Itinerario*,

Ludovico da Varthema, è una figura di grande interesse di cui purtroppo non si sa moltissimo:¹²⁸ originario di Bologna, compì forse una carriera militare e poi partì dall'Europa nel 1502, per riapprodare in Italia il 6 novembre del 1508. Come testimonia la lettera di dedica del manoscritto fiorentino doveva essere in ottimi rapporti con le famiglie Sforza e Colonna; inoltre, il privilegio della stampa del 1510 conferma che fosse «familiaris delectissimus» del cardinale Raffaele Sansoni Riario. Sappiamo dalla lettera dedicatoria della *princeps* (c. Iir) ad Agnesina da Montefeltro, madre di Vittoria Colonna, che i racconti di viaggio erano stati narrati dall'autore a viva voce nella corte di Marino nel 1509. Casamassima stabilisce come *terminus post quem* per la stesura del codice le nozze tra Vittoria e Francesco Ferdinando d'Avalos, celebrate a Ischia il 29 dicembre 1509. L'*ante quem* è dato dall'edizione a stampa, dove il privilegio è datato 17 novembre, e la data del colophon non posticipa oltre il 6 dicembre.¹²⁹ La scelta di questa forbice cronologica è rinfrancata dalla collazione del ms. sia con la *princeps*, sia con le edizioni successive. Lo *stemma codicum* stilato da Casamassima mostra come la prima stampa sia, a fronte di molte lezioni disgiuntive, indipendente dal codice fiorentino, ma anche come, per le varianti sostanziali, le oscillazioni «non si abbiano soltanto tra il codice e la stampa, ma anche entro ciascuno dei due testimoni»,¹³⁰ e si possano ricondurre ai fenomeni fonetici già descritti per il manoscritto di Madrid. I due testi si corrispondono per la successione in capitoli, con due sole eccezioni,¹³¹ ma nella stampa si riducono, probabilmente per ragioni tipografiche, i *marginalia* che nel codice sono notati in inchiostro dorato.

nuovamente posto in Luce da A. Bacchi della Lega, Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1969; Ludovico da Varthema, *Itinerario: dallo Egipto alla India*, a cura di E. Musacchio, Bologna: Fusconi, 1991 (ristampato a Città di Castello nel 2015); Lodovico de Varthema, *Itinerario*, edizione a cura di E. Lo Sardo, con la collaborazione di L. Leli, Roma: De Luca, 2012. Una selezione antologica dall'edizione Musacchio in Ludovico de Varthema, *Viaggio alla Mecca*, a cura di F. Cardini, Milano: Skira, 2010.

128Per l'origine del nome si rimanda all'edizione Martino, pp. 30-31, n. 9. Sulla biografia si consultino la voce dell'Enciclopedia Italiana Treccani curata da Giuseppe Caraci nel 1937, da aggiornare con la sezione *Notizie cronologiche e bibliografiche* nell'edizione Martino già citata, alle pp. 191-205, e Carla Forti, *Sull'itinerario di Ludovico di Varthema*, in *L'Europa divisa e in nuovi mondi. Per Adriano Prosperi*, a cura di M. Donattini, G. Marcocci, S. Pastore, Pisa: Edizioni della Normale, 2011, vol. II, pp. 21-31:24: «Raccontando come a Malacca, separandosi dagli amici nestoriani [...] abbia rifiutato a malincuore il loro invito a seguirli fino a Sarnau, Varthema aggiunge “et veramente s'io non avesse avuto moglie né figlioli saria andato con loro”. [...] Il commento con cui Varthema accompagna il racconto ha tutta l'aria di riferirsi a un dato di fatto. Accredita perciò l'ipotesi che al momento di partire per l'Oriente il nostro viaggiatore lasciasse effettivamente in Italia, e più precisamente a Roma, moglie e figli. La accredita a dispetto del fatto che nel 1517 nessun erede risulta sopravvivergli».

129Cfr. Casamassima, *Ludovico degli Arrighi detto Vicentino copista dell'itinerario*, cit., p. 149. Per altre proposte di datazione (comunque oscillanti nella stessa forbice cronologica) si rimanda a Pagliaroli, *Ludovico degli Arrighi*, cit., p. 59, n. 1.

130Cfr. *ivi*, pp. 136-152.

131Cfr. Casamassima, *Ludovico degli Arrighi detto Vicentino copista dell'itinerario*, cit., p. 141: «In E [scil. l'edizione a stampa] il primo di questi è il “Cap. dove fu sepulto Mahometh e i soi compagni” (c. XIII); il successivo titolo, con una ripetizione che a prima vista può lasciare perplessi, ma che in qualche modo è giustificata dal contenuto del capitolo, suona “Capitulo della secta de Mahometh”».

La sostanza del testo, che per sua natura contiene un interessantissimo *pout pourri* linguistico, è sorvegliata nel suo tessuto, sebbene mescoli differenti registri di narrazione – dall'epico al dialogico, passando per il comico – inserendo citazioni sia da testi liturgici che da classici latini: lo scopo finale è certo quello di consegnare al lettore colto un resoconto di viaggio vivace e appassionante. Per la sintassi, alcune formule di accumulazione e ripetizione hanno dato forza all'ipotesi che voleva la prima stesura effettuata sotto dettato, recentemente confutata.¹³² Martino rintraccia inoltre una regolarità ortografica a cui fa da controcanto un'incerta appartenenza all'una o all'altra area linguistica, anche solo italiana,¹³³ mentre molto si discute sull'analisi dei prestiti e dei calchi dalle lingue orientali, per un lessico definito «interlingua culturale».¹³⁴ L'analisi linguistica del codice, la cui collazione puntuale con la *princeps* è già stata compiuta da Casamassima, sarebbe in questa sede superflua: si rimanda quindi a Martino, in attesa dell'edizione critica di Pagliaroli condotta sul manoscritto fiorentino e, per la prima volta, sull'Hamilton 652 (Berlino, Staatsbibliothek),¹³⁵ che in questa occasione non è stato possibile consultare.

Ci si concentrerà dunque sulle caratteristiche del manoscritto fiorentino che, come descritto accuratamente da Lazzi, si rivela fortemente mutilo.¹³⁶ Casamassima ne ricostrui

132Forti, *Sull'Itinerario*, p. 26: «Il fatto che il testo scritto echeggi l'oralità non autorizza a supporre che Varthema lo abbia dettato [...] Certo, Varthema non è uomo di lettere: lo dice la scrittura vivace ma arruffata dell'*Itinerario*, composto – è il giudizio del cardinal Riario – “vernacula et vulgari lingua, et ab homine fere idiota”. Ma neanche è analfabeta: da Cananore manda [...] ben cinque lettere ai due milanesi rimasti a Calcut. Ovviamente, in italiano: dunque di suo pugno, mentre per scrivere, ovviamente in arabo, alla 'regina' di Aden si affida a uno scrivano [...] Ma se il copista avesse scritto sotto dettatura e non ricopiato, il manoscritto non conserverebbe, come fa, tracce linguistiche evidenti della provenienza bolognese del suo autore».

133Cfr. l'edizione Martino del 2011, pp. 70-71 e Forti, *Sull'Itinerario*, cit., p. 25.

134Per i prestiti dall'arabo fr. Marco Mancini, *Contatti linguistici: Arabo e Italo-romania*, in *Romanische Sprachgeschichte: ein internationales Handbuch zur Geschichte der romanischen Sprachen (= Histoire linguistique de la Romania: manuel international d'histoire linguistique de la Romania)*, edité par G. Ernst, M. Dietrich Glessgen, C. Schmitt, W. Schweickard New York, De Gruyter, vol. II, 2006, pp. 1639-1648: 1644; Forti, *Sull'Itinerario*, cit., pp. 22-23. Di lui si occupò, trasversalmente, anche Pier Mattia Tommasino, *Approfondimenti sull'arabo della “Zingana” di Gigio Artemio Giancarli*, «Lingua e stile», 41, 2, 2006, pp. 201-228. Per gli aspetti antropologici si vedano invece Daniela Brandino, *L'Itinerario di Ludovico de Varthema: un viaggio tra letteratura e antropologia*, «Levia gravia», 2, 2000, pp. 189-217; Giuseppe Olmi, *Viaggio e conoscenza scientifica nell'età moderna*, «Schede umanistiche», 1, 2004, pp. 41-43.

135Stefano Pagliaroli, *An extraordinary new Arrighi manuscript: Varthema's Itinerario in the Staatsbibliothek, Berlin*, «The book collector», 65, 2, 2016, pp. 237-241.

136Giovanna Lazzi, *Landau Finaly 9*, in *I manoscritti Landau Finaly della Biblioteca nazionale centrale di Firenze: catalogo*, di G. Lazzi e M. Rolih Scarlino, Firenze: Giunta regionale toscana-Milano: Bibliografica, 1994, vol. I, n° 9, pp. 37-39: 37: «Memb., mm 285x218, cc. II, 59, numerazione recente a lapis nell'angolo superiore destro (cc. 1-12) e nell'angolo inferiore sinistro (cc. 13-59), 1 c. di guardia cart. moderna in principio e 2 in fine non numerate; fascicoli 12 forniti di richiami verticali ad eccezione del III e IV ora perduti; [...]; allo stato attuale il codice è così formato; I (cc. 1-2) bifolio + 2 cc. incollate, II (cc. 3-12) quinterno (a), III (cc. 13-16) quintero privo delle prime due cc. della VI e della VI e delle ultime due (b); IV mancante (c), V (cc. 17-24) quintero privo delle cc. III e VIII (d), VI (cc. 25-29) quintero privo delle cc. I, IV, V, VI, VII (e), VII (cc. 30-35) quintero mancante delle cc. IV, V, VI, VII

la struttura: il ms. doveva essere originariamente composto da un bifolio iniziale (più due carte aggiunte), dieci quinioni e un quaternione; le 23 rettrici, come si è già accennato, sono tracciate a colore. Nella c. Iv troviamo due sonetti classicheggianti, ovvero *Taccia chi da la palm'al greco Ulisse* e *Esci nel vulgo amoroso libretto*, che furono attribuiti da Giudici, su indicazione di Paolo Tordi, studioso di Vittoria Colonna, a Josias Fonteius di Acquasparta, notaio e forse precettore della marchesina.¹³⁷ A rendere illeggibile il nome dell'autore è la migrazione del colore di un piccolo fregio orientaleggiante su c. Iir (forse, secondo Casamassima e Lazzi, dovuto a un miniatore romano che dovette lavorare assai di fretta),¹³⁸ accompagnato nel *bas de page* dallo stemma inquartato Colonna-D'Avalos, sormontato da una corona di alloro con nastri; mentre negli altri margini prosegue una cornice fitomorfa con filetti e arabeschi dorati. Per il resto, nonostante si tratti di una copia di presentazione, il codice è decorato molto sobriamente fatte salve le 73 *maiuscole antiquarie* a pennello in fondo rosso e blu che introducono i capoversi, dovute secondo Lazzi e Casamassima «alla penna del copista», e che ritroveremo spesso nella produzione del Vicentino, il quale curava quindi sistematicamente, seppur parzialmente, la decorazione dei suoi codici.

Possiamo anche apprezzare per la prima volta le differenti scritture di apparato utilizzate da Arrighi, che varia impercettibilmente il modulo delle lettere per la rubricatura (in oro per l'inizio di ogni libro, in rosso per segnalare l'inizio dei capitoli e i paragrafi), dove il bilanciamento del tratto prende molto dalla regolarità delle forme dell'*antiqua*,

(f), VIII mancante (g), IX (cc. 36-37) quinterno privo delle cc. II-IX (h), X (cc. 38-45) quinterno privo delle cc. III-VIII (i); XI (cc. 46-55) quinterno (k), XII (cc. 56-59) quaderno privo delle cc. I e VI-VIII, antica numerazione dei fascicoli a penna con lettere dell'alfabeto e numeri romani nel margine inferiore destro, eccetto per il fascicolo XI di cui sono numerate solo le prime tre cc.; rigatura a inchiostro; ll. 23; specchio di scrittura mm. 175x115; scrittura cancelleresca (*scriptor*: Ludovico degli Arrighi detto Vicentino); inchiostro bruno, *notabilia* marginali in oro, *probationes calami* alle cc. Ir, Iiv (4 righe), 2v, 59v (6 righe); rubriche in oro all'inizio di ogni libro, in rosso nei capitoli; segni di paragrafo in rosso, miniatura di pennello: tempere, oro». Per le molte lacune testuali del manoscritto si veda, *ivi*, p. 38.

137Cfr. Casamassima, *Ludovico degli Arrighi detto Vicentino copista dell'Itinerario*, cit., p. 124, n. 3: «La iscrizione in oro del primo sonetto, su due linee, è in parte svanita e in parte è celata dai colori che si sono trasportati su questa pagina dal fregio che decora la pagina a fronte. Della prima linea si conservano le lettere NTEIUS, della seconda “vici auctor”. Questi ultimi due frammenti possono essere verosimilmente restituiti in *Ludovici auctoris*. Esaminando la pergamena in trasparenza contro una fonte luminosa, si può riconoscere prima della N una O e avanti a questa lettera una F. Altri gruppi di lettere sono del tutto svaniti. Nell'insieme l'iscrizione era probabilmente costituita dal nome dell'autore dei sonetti, seguiti da un “in laudem” o da altra espressione analoga, reggente *Ludovici auctoris*. Il secondo sonetto è preceduto da un'iscrizione in oro, anche essa svanita, ma ancora leggibile “Idem ad librum”. Un Fonteio sembra essere stato il primo maestro di Vittoria Colonna [...] da identificarsi secondo il Tordi con il notaio Josias Fonteius di Acquasparta, il quale rogò i patti dotali tra la Colonna e il d'Avalos, il 6 giugno 1507 [...] È forse questi l'autore dei due sonetti del codice Landau Finaly? Lasciamo il quesito senza risposta a causa dell'incertezza nella lettura del nome dell'iscrizione e perché le ricerche per identificare un letterato di questo nome non hanno avuto alcun risultato».

138Cfr. Casamassima, *ivi*, p. 125 e 154; Lazzi, *Landau Finaly 9*, cit., p. 38, *ibidem* la breve citazione nel testo.

erede a suo modo della classicità riecheggiata in area padano-veneta.¹³⁹ Casamassima le definisce come differenti «gradazioni di forma» di lettera *cancelleresca*: a nostro parere, si potrà aggiungere che quella usata esclusivamente nei sonetti di c. Iv vuole forse richiamarsi, nella sua insistita regolarità, alla scrittura posata e formata del madrileno, seppur qui sia leggermente inferiore di modulo, come si nota dall'adozione dei capoversi in *maiuscola antiquaria*, e dalla riduzione delle occorrenze della legatura *st* a bandiera;¹⁴⁰ quella usata invece nei margini è certamente più leggera, delicata nel tratto, e resterà costante e distinguibile per tutto il codice, seppur molto variegata nei suoi calligrafismi. Arrighi ne conserverà le forme anche nei manoscritti successivi, restringendone l'uso ai *marginalia* pur non privandosi di qualche contaminazione di registri, a segno, si ritiene (ma è parere da lungo tempo accolto dalla critica), di una compiuta formalizzazione della sua scrittura già dalle prime attestazioni.¹⁴¹

Veniamo adesso alla «gradazione» principale, utilizzata nel corpo del testo, ossia una *cancelleresca rinascimentale* in inchiostro bruno pienamente inclinata, acuta: come nel madrileno, il procedere dell'attività di copia coincide con l'allargamento della spaziatura delle lettere e a ingrossarne il tratto e il modulo. Su questa gradazione Casamassima costruiva la sua attribuzione, riscontrandovi l'applicazione dei precetti de *La operina*:

Nelle scritture del codice si può leggere il razionale impiego del tratto “piano et grosso” e del tratto “acuto e sottile”, per la costruzione delle lettere in due tempi [...] assieme al precetto della medesima altezza delle aste e dei tratti discendenti sotto il rigo, e al principio della moderata inclinazione delle lettere, che non si applica però alle maiuscole, i cui tratti devono invece essere “fermi e saldi senza tremoli per dentro”. Anche nei particolari del tratteggio è riconoscibile la tecnica esposta ed esemplificata nell'*Operina* [...] Arrighiano è l'aspetto della pagina nei rapporti tra specchio e scritto e margini, nella distanza tra linea e linea. Al canone del trattato

139Cfr. Casamassima, *ivi*, p. 131: «Le lettere impiegate nel codice Landau Finaly, pur nella identità dello stile e del tipo, presentano sottili variazioni di forma, di ductus, di peso. [...] La lettera dei titoli, in oro per i libri, in rosso per i capitoli, e dei richiami a margine, in oro. Questa lettera, con variazioni minime rispetto alla scrittura del testo – nel peso dei tratti, nel chiaroscuro, nella inclinazione degli elementi – raggiunge un'elegante corsività, spontanea nell'effetto, ma che è certamente il risultato di una raffinata ricerca [...]. In questa lettera [...] le forme tradizionali e lo spirito corsivo della cancelleresca trovano il loro difficile, delicato equilibrio con la misurata organicità ispirata all'antiqua, in un ritmo placato, in una grazia di scritto senza sforzatura, che manca già [...] pure nei disegni, quasi coevi, dell'*Operina*».

140Casamassima, *ivi*, p. 153: «La prima di queste due lettere è rappresentata dalla scrittura che il Vicentino ha usato soltanto per la trascrizione dei sonetti a c. Iv: di piccolo modulo, di forma tondeggiante, dallo scarso divario tra corpo delle lettere e aste, essa è caratterizzata da una maggior fermezza di tratti, da forme più geometriche. Si osservino ad esempio gli apici delle aste, conclusi, tranne naturalmente quelli di *f* e di *f* con trattini in funzione di grazie. [...] La seconda gradazione, impiegata nei titoli in rosso e in oro e nei richiami a margine [...] è una scrittura leggera di tratto, di spontanea e al tempo stesso raffinata corsività. Questa lettera appare invariata per tutto il codice».

141Significativamente, poteva già valere per il codice di Madrid quanto affermato per l'*Itinerario* da Casamassima, *ivi*, p. 154: «Pari nella lettera del testo e in quella dei titoli e dei richiami a margine appare la stilizzazione delle aste, tutte inclinate verso destra, con testoline, dei tratti discendenti sotto il rigo di *f* e di *f* che sono curvi verso sinistra, dai tratti di *p* e di *q*, i quali sono invece dritti e terminano con trattini orizzontali o leggermente inclinati, in funzione di grazie».

richiamano persino le misure che scandiscono gli spazi della scrittura sulla linea: distanza tra parola e parole (“quanto è uno n”), tra lettera e lettera (“quanto è il bianco tra le due gambe de lo n”).¹⁴²

È innegabile che nel codice fiorentino si rintraccino i precetti che poi Arrighi farà confluire nel suo manuale, ma poiché il nostro interesse è innanzitutto comprendere, per ora, le varianti di lettera manoscritte sforzandoci di non anticipare l'interpretazione del loro rapporto con *La operina* e *Il modo*, se ne fornirà una caratterizzazione, dando però per note le peculiarità già descritte per le varianti grafiche del madrileno: per le minuscole infatti non troviamo sostanziali modifiche morfologiche, ma il loro tracciato è più inclinato e squilibrato a causa della più veloce esecuzione, sebbene la struttura complessiva del codice risulti comunque ordinata. Si intensifica la presenza delle false legature *ct* e *st*, per le quali Arrighi propone soluzioni a bandiera e a fiocco fantasiose, associate a numerose altre legature, anche improprie. Ciò non avviene, ed è un dato certo minimo ma rilevante per un copista che ci appare attento e sofisticato nella scelta delle varianti, nella gradazione più formale dei sonetti: in quella sede, Arrighi ammette *st* escludendo *ct*, come avveniva d'altronde per il corpo del testo del manoscritto petrarchesco. Dobbiamo piuttosto focalizzarci sulle varianti della lettera *g*, che saranno sottoposte nel corso dell'evoluzione della scrittura arrighiana a minute ma significative modifiche:

La lettera *g* è del tipo *antiqua*, sebbene non manchino, specie nelle ultime carte, alcune *g* di forma corsiva. Del resto, l'alternarsi delle due diverse forme di questa lettera, persino nella stessa pagina, sia nei codici che nei modelli di calligrafia e nei tipi, non è eccezionale nell'opera del calligrafo vicentino.¹⁴³

Si aggiunge che nella *cancelleresca* Arrighi evita l'utilizzo dell'orecchio per l'occhiello superiore, schiacciato e leggermente ovalizzato, per riservarlo, solo alla sua *antiqua* propriamente intesa. Come suggerisce Casamassima, l'alternanza tra questa *g* e la variante corsiva, ha ragioni che non sono solo cronologiche, ma anche stilistiche: la sua presenza si ravvisa più numerosa nel corpo del testo a partire dalla produzione calligrafica tarda, ossia con l'avvicinarsi degli anni '20 ma se ne trovano numerose occorrenze nei *marginalia*, come si vedrà. Rispetto a quanto si è visto nel manoscritto petrarchesco, qui Arrighi è più libero anche nel trattamento delle maiuscole: numerosissimi gli esempi di *swash capitals*,¹⁴⁴ comuni nel dettato grafico cancelleresco, che si inseriscono nel tessuto della

¹⁴²Casamassima, *ivi*, pp. 126-128.

¹⁴³*Ivi*, p. 154.

¹⁴⁴Si intende, con *swash capital*, una maiuscola che presenti svolazzi di penna o esca dalla linea di scrittura. Cfr. Alfred Fairbank-Berthold Wolpe, *Renaissance handwriting: an anthology of italic scripts*, London: Faber and Faber, 1960, p. 36: «Three versions of capitals are in evidence in Renaissance calligraphy. First, the rather simple capitals that comes from the study of Caroline manuscripts; then, from about 1460, the carefully and skillfully formed capitals springing directly from the authority of the classic roman inscriptions; and finally, a reaction from the influence of the chisel and towards the freedom of the pen, the flourished 'swash capitals'».

scrittura ma discendono sotto il rigo (fenomeno evidente soprattutto per la *C* e per la *R*). Si nota però subito che, come accade per la *g* corsiva, è nei *marginalia* che Arrighi farà maggior uso di *maiuscole corsive*, che qui si trovano però anche nel corpo del testo, e che saranno riproposte nei suoi manuali:

La *A*, dal primo tratto ricurvo che discende sotto il rigo, la *B*, dal primo tratto più alto che il corpo della lettera; la *C* simile, specie nella scrittura dei titoli, ad un mezzo ovale schiacciato che in parte discende sotto il rigo; la *E* onciale; la *G* onciale dalla coda lunga che discende verticalmente o ricurva; la *Q* dalla lunga coda ricurva; la *T* che presenta spesso il tratto orizzontale soltanto a sinistra [...] Nel codice Landau Finaly la serie delle maiuscole corsive appare completa. Fuse stilisticamente tra loro e con le minuscole [...] costituiscono uno degli aspetti originali dello stile del Vicentino.¹⁴⁵

Queste *maiuscole corsive* sono presenti, però, anche nei testi del sonetto: è questo un chiaro segnale di una loro elevata dignità stilistica agli occhi del copista, che le pone perciò, in questa fase, al pari delle *antiquarie*. È pur vero che si rintraccia una sorta di sforzo nell'aggiungere grazie "antichizzanti" ad esempio alla *D* (v. 7 del primo sonetto; vv. 3, 6, 14 del secondo), ottenuta tracciando prima l'asta verticale e poi pronunciando, in testa, il prolungamento della curva della lettera. Invece nella *B* dei titoli il primo tratto va a costruire un'asta prolungata e leggermente testeggiata: il corpo della lettera sta tutto nella metà inferiore dell'asta e la pancia superiore è più piccola, ma non di molto, dell'inferiore. Il gusto, in questo caso, è prettamente cancelleresco. Poiché l'alternanza di questi stili costituirà una delle caratteristiche di Arrighi per i manuali e poi per i suoi tipi a piombo, propone una serie di esempi significativi: la lettera *A* in prossimità del titolo (come seconda lettera del corpo del testo) ha entrambe le grazie epigrafiche (c. 47r); ma poi sembra prevalere, nel testo, la variante con asta di sinistra allungata sotto il rigo e prolungata a sinistra, che mantiene il prolungamento anche quando non scende sotto il rigo (le troviamo entrambe a c. 39v). La seconda asta può avere una grazia epigrafica, integrata o meno nel tratto, aggiunta talvolta con tratto ondulato, fino a arricciarsi innalzandosi come avviene per la minuscola in posizione di fine riga (ma anche nel testo). Anche di *B* abbiamo diverse varianti: la prima parte parte dall'alto come una minuscola (è visibile l'attacco di penna) ed evolve in maiuscola tagliando con la curva della seconda pancia l'asta (cc. 13v, 19v, 25v, 27v); la seconda è più piccola di modulo, leggermente "altetta" sul modulo delle minuscole, con le due pance appena appena oblique verso l'alto, il tratto di chiusura esce dall'asta e riscende verso il basso non superando la piega (cc. 3v, 5r, 11r, 13v 16r, 19v, 22v, 24v, 27v); la *E* presenta ha la variante epigrafica, la variante cancelleresca e la variante alla

145Casamassima, *Ludovico degli Arrighi copista dell'Itinerario*, cit., pp. 130-131

greca, spesso con un ricciolo in alto; per *H* abbiamo sia la forma epigrafica (spesso priva delle grazie superiori), sia la variante con seconda asta prolungata verso l'alto e testeggiata; la *N* ha un analogo prolungamento della seconda asta testeggiata, ma verso il basso; la *T* si osserva sia nella variante epigrafica già vista nel madrileno, sia con il tratto orizzontale ondulato e pronunciato verso il basso o verso sinistra, la *V* si presenta sia chiaroscurata ed epigrafica sia nella variante più morbida *cancelleresca*. Tutte queste forme vengono trattate nell'*Itinerario* come sostanzialmente equivalenti, ed Arrighi dimostra un atteggiamento assai libero nella tessitura del suo materiale grafico, che non ritroveremo più nella sua produzione manoscritta, ma che avrà invece pieno sfogo, come vedremo, nei manuali.

Se per il madrileno il limite imposto alla sperimentazione è nell'antigrafo, per i codici successivi si può credere le limitazioni siano dipese in gran parte dalla loro destinazione. Il Vicentino si esibirà in controllatissime esecuzioni all'interno di un sistema estetico definito, nel quale adotterà una definizione più netta per l'uso delle sue varianti, declinate a seconda della scrittura di apparato. È altresì possibile che nell'*Itinerario* la collaborazione con Varthema avesse i connotati di un progetto comune, forse personale, che ebbe per l'appunto la sua prosecuzione nel mezzo della stampa.

L'associazione editoriale con Stefano Guillereti ed Ercole Nani per l'*Itinerario* getta infatti un barlume sui rapporti che Arrighi andò a intessere in quello che è forse il suo primo soggiorno a Roma e ai legami che egli sembra avere con i bolognesi (comprendendo, tra questi, anche Cavalletto e il Varthema). Barberi ritiene che la collaborazione tra i due stampatori sia iniziata infatti proprio grazie al suo intervento.¹⁴⁶ Già a Bologna Ercole Nani pubblicò, in collaborazione il fratello Lionoro e con lo xilografo Pietro Cisa, una decina di edizioni negli anni dal 1492 al 1494, tutte in volgare e indirizzate a un pubblico poco colto (ma non per questo poco curate tipograficamente). Fu anche lavoratore della carta al servizio della famiglia Bentivoglio, ma non si hanno su di lui altre notizie tranne quelle ricavabili dalle sue edizioni e da un solo documento d'archivio.¹⁴⁷ Dopo un vuoto documentario di alcuni anni, lo ritroviamo dal 1510 al 1514

146Cfr. Francesco Barberi, *Stefano Guillery e le sue edizioni romane*, in *Studi offerti a Roberto Ridolfi direttore de la Bibliofilia*, a cura di B. Maracchi Biagiarelli e D. E. Rhodes, Firenze: Olschki, 1973, p. 98; cfr. anche Casamassima, *Ludovico degli Arrighi detto Vicentino copista dell'Itinerario*, cit., pp. 151-152, che ritiene questo abbia costituito «l'occasione che avvicinò lo scrittore di brevi e il copista all'arte della stampa».

147Gli studi sulla tipografia bolognese sono ancora ristretti a Albano Sorbelli, *Storia della stampa in Bologna*, a cura di Maria Gioia Tavoni, Sala Bolognese: Forni, 2003 (ristampa facsimilare dell'edizione del 1929), dove le notizie su Ercole Nani si trovano alle pp. 66-67. A Sorbelli va aggiunto lo studio di Alberto Serra Zanetti, *L'arte della stampa in Bologna nel primo ventennio del Cinquecento*, con prefazione di L. Donati, Bologna: A spese del Comune, 1959. Pur essendomi ripromessa di approfondire

associato con Stefano Guillereti (nome italianizzato di Étienne Guillery),¹⁴⁸ lionese, che acquistò il materiale tipografico di Johann Besicken e dal 29 dicembre del 1508 affittò una casa nel rione Parione (dove abiterà anche Arrighi) per farne la sua officina libraria, divenendo presto «bibliopola» dello *Studium* romano.¹⁴⁹ Fu inoltre in stretti rapporti con la Curia pontificia: in quegli stessi anni difatti dai torchi escono delle edizioni pubblicate «ad instantia» di personalità vicine all'ambiente papale di Giulio II e della Segreteria dei Brevi,¹⁵⁰ nonché di autori vicini all'Accademia Romana di Pomponio Leto e ad Angelo Colocci (che saranno, a vario titolo, vicini anche ad Arrighi). Dal 1516 fu uno degli stampatori ufficiali della corte pontificia e diede alle stampe anche diversi *Statuta* comunali: poiché la sua ultima edizione datata è del 1524, si ritiene che abbia perso la vita nel sacco del 1527.

Un rapido sguardo anche ai miniatori e ai loro destini, prima di passare al terzo manoscritto arrighiano: Cavalletto, dopo l'impresa dei *Trionfi*, rimase a Roma per qualche tempo e lì entrò a contatto con la lezione raffaellesca nei primi mesi del 1509, ma dall'ottobre di quell'anno al maggio del 1511 lo troviamo ancora a Bologna – che resterà comunque la sua sede prediletta – per gli *Antifonari* e i *Rotuli* per la basilica di San Petronio nonché nella vicina Bagnacavallo per dei *Graduali*. Per ciò che ci interessa, va notato che il periodo bolognese del 1509-1511 copre in parte anche la venuta a Bologna del papa Giulio II, per il quale Cavalletto minia alcuni codici che resteranno però incompiuti, forse per il momentaneo ritorno dei Bentivoglio a Bologna: al seguito del papa era anche Giulio de' Medici, che secondo Medica potrebbe aver incontrato il miniatore e alcuni suoi colleghi, compreso forse Matteo da Milano che avevamo lasciato al servizio degli Este nel 1512 (pur con cautelari dubbi sulla sua partecipazione alla decorazione dei *Trionfi*): è possibile che i due artisti si siano mossi insieme verso l'Urbe in concomitanza con l'elezione di Giovanni de' Medici al soglio papale, ossia agli inizi del 1513, in data non precisata ma circoscritta intorno al marzo di quell'anno.¹⁵¹

quest'area di ricerca, la carenza di studi ha costretto a posticipare, ma non ad estinguere, questo intento: mi pare infatti che la pista dei rapporti bolognesi di Arrighi possa dare qualche frutto.

148Su Guillery gli studi già citati di Francesco Barberi, che recupera molta della bibliografia precedente, sono adesso raccolti e aggiornati nella voce del DBI (vol. 61, 2004, pp. 495-498) a cura di Massimo Ceresa. È ricordato soprattutto per aver dato alla luce la *princeps* degli *Annales* di Tacito.

149Parione era, notoriamente, la zona di Roma prediletta da coloro che esercitavano i mestieri del libro. Per la dislocazione dei tipografi a Roma cfr. Marina Vernier, *Topografia della tipografia (o meglio del libro) a Roma nel XVI secolo*, in *La stampa romana nella città dei papi e in Europa*, a cura di C. Dondi, A. Rita, A. Roth, M. Venier, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2016, pp.

150Tra cui Egidio Gallo, che era a sua volta vicino al famoso banchiere Agostino Chigi, senese, che faceva già parte della cancelleria apostolica avendo acquistato gli uffici venali di *abbreviator*, *secretarius*, *scriptor* e *notarius* negli anni dal 1502 al 1507. Cfr., per un breve riassunto, Antonetti, *New clues to the early life of Ludovico degli Arrighi*, cit., p. 189.

151Cfr. Medica, *Mantova Ferrara e Roma, il percorso di un artista "cortigiano"*, cit., p. 23 e Bentivoglio-

Frattanto Arrighi, dopo aver partecipato alla pubblicazione dell'*Itinerario* del 1510 come finanziatore, proseguiva – e in ascesa – la sua carriera di calligrafo. Non sappiamo, però, come impiegò gli anni che vanno dalla fine del 1510 alla stesura del piccolo codicetto della *Sylva et exultatio* di Giovanfrancesco Filomusa, oggi conservato in Biblioteca Laurenziana a Firenze (Plut. 35, 43/3),¹⁵² decorato sobriamente da Matteo da Milano e che appartenne alle collezioni medicee. Come è noto, Giovanni de' Medici si adoperò per portare la biblioteca di Cosimo e Lorenzo nel suo palazzo di Roma a Sant'Eustachio (oggi Palazzo Madama), riscattandola dai frati domenicani di San Marco alla fine dell'aprile del 1508.¹⁵³ In quell'occasione, fece redigere l'inventario dei manoscritti greci e latini a Fabio Vigili.¹⁵⁴ Dalla sua elezione il papa diede l'abbrivio ad una «attività bibliofila» che portò anche alla creazione di due gruppi di codici miniati da Attavante degli Attavanti, già fedelissimo miniatore della famiglia Medici ma ormai anziano,¹⁵⁵ e da Matteo da Milano, al

Ravasio, *Cavalletto e la città dei papi*, cit., pp. 30-31. Per l'amicizia tra Cavalletto e Matteo da Milano si veda l'ipotesi di Bentivoglio-Ravasio, *Per una rilettura della miniatura bolognese di primo Cinquecento*, cit., p. 41, che ritiene che a Ferrara Matteo da Milano riscuotesse i compensi per conto del bolognese.

152È possibile consultare le riproduzioni digitali delle carte del codice su TECA, database online della Biblioteca Laurenziana (<http://mss.bmlonline.it/>).

153Cfr. Anna Rita Fantoni, Ida Giovanna Rao, *La biblioteca del Papa: i codici leonini*, in *Nello splendore mediceo: Papa Leone X e Firenze*, a cura di N. Baldini e M. Bietti, (Museo delle Cappelle Medicee e Casa Buonarroti, 25 marzo - 6 ottobre 2012), Livorno: Sillabe, 2013, pp. 279-285. Per la storia della biblioteca medicea, privata e pubblica, latina e greca, senza rimandi alla sterminata bibliografia di studi legata a ciascun pluteo o ai letterati che la frequentavano, si rimanda solo a *Biblioteca Medicea Laurenziana*, Firenze: Nardini, 1986 e ad Angela Dillon Bussi-Anna Rita Fantoni, *La Biblioteca Medicea Laurenziana negli ultimi anni del Quattrocento*, in *All'ombra del lauro. Documenti librari della cultura in età laurenziana*, Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 4 maggio - 30 giugno 1992), a cura di A. Lenzuni, Milano: Silvana Editoriale, 1992, pp. 135-147; Ida Giovanna Rao, *Il fondo manoscritto*, in *I manoscritti datati della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, I, *I plutei 12-34*, a cura di T. De Robertis, C. di Deo, M. Marchiaro, Firenze: SISMELE-Edizioni del Galluzzo, 2008, pp. 3-15. Si vedano anche i più recenti David Speranzi, *La biblioteca dei Medici. Appunti sulla storia della formazione del fondo greco della libreria medicea privata*, in *Principi e signori. Le biblioteche nella seconda metà del Quattrocento*, Atti del convegno di Urbino (5-6 giugno 2008), a cura di G. Arbizzoni, C. Bianca, M. Peruzzi, Urbino: Accademia Raffaello, 2010, pp. 217-264; Sebastiano Gentile, *Lorenzo e Giano Lascaris, il fondo greco della biblioteca medicea privata*, in *Lorenzo Magnifico e il suo mondo*, Convegno internazionale di studi (Firenze, 9-13 giugno 1992), a cura di G. C. Garfagnini, Firenze: Olschki, 1994. Sui primi inventari il rimando è ancora a Enea Piccolomini, *Intorno alle condizioni ed alle vicende della Libreria Medicea privata*, Firenze: s.n., 1875, che raccoglie i precedenti studi del filologo pubblicati in diversi fascicoli dell'«Archivio storico italiano».

154Gli elenchi confluirono nei ms. Vat. Lat. 7134 (cc. 260r-355v), Vat. Lat. 6955 e 3960 e in parte nel Barb. Lat. 3185 della Biblioteca Apostolica Vaticana. Cfr. per i manoscritti latini *L'inventario di Fabio Vigili della Medicea privata*, Vat. Lat. 7134, a cura di I. G. Rao, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2012, per i greci, in attesa della pubblicazione promessa da Sebastiano Gentile e David Speranzi, si veda intanto Donald F. Jackson, *Fabio Vigili's inventory of Medici greek manuscripts*, «Scriptorium», 52, 1998, pp. 199-204. Su Fabio Vigili, che collaborò anche alla stesura dei *Coryciana*, si rimanda al capitolo quarto.

155Angela Dillon Bussi, *Una serie di ritratti miniati per Leone X e un poscritto di novità su Matteo da Milano*, «Rivista di storia della miniatura», 1-2, 1996-1997, pp. 17-33:17-18: «La presenza di Attavante nei libri di proprietà di Leone X ha carattere che si potrebbe definire di normalità e quasi di ovvietà. Al celebre miniatore fiorentino era stata affidata dai Medici buona parte dell'ornamentazione dei codici prodotti quasi in serie per la nuova biblioteca di famiglia, a partire dalla metà del nono decennio (verso il 1485). Anche dopo la morte del padre, fino alla sua cacciata da Firenze (9 novembre 1494), Piero aveva continuato a far ornare i suoi codici personali da lui [...] Cosicché l'insieme, nella sola Biblioteca

quale si attribuisce la decorazione di un quartetto di manoscritti oggi in Laurenziana che furono parte della collezione di Mattia Corvino, ma che mancavano, come molti altri, di ornamento.¹⁵⁶ Angela Dillon Bussi ha individuato in questi codici una serie di ritratti dei personaggi della famiglia Medici, datata tra il marzo/aprile e il settembre del 1513 e impostata come un gioco di scambi di identità tra questi e gli scrittori della patristica (e Cassiodoro).¹⁵⁷ Questo farebbe pensare che il papa preferisse affidare a un miniatore più giovane la realizzazione di questo dotto *divertissement*, e non sono poche le risposdenze che portano la studiosa a ritenere che si creasse da allora e nel tempo un «luogo di fitte collaborazioni, riunito dalla volontà di Leone X, in nome di un'autentica passione per il libro miniato», dove non si può escludere, pur con cautela, che potessero esservi inseriti anche dei calligrafi.¹⁵⁸

Il pluteo laurenziano non compare ovviamente negli inventari compilati dal Vigili, perché pervenne nella collezione solo a seguito dell'elezione di Leone X al papato, ed è perciò parte delle acquisizioni successive poi rientrate a Firenze.¹⁵⁹ Il loro indice è stato compilato da Ida Giovanna Rao, dove il codice arrighiano figura al n° 52:¹⁶⁰ si trova nella terza posizione di un codice miscelaneo che raccoglie componimenti celebrativi in onore del neo eletto papa Leone X:

Pluteo 35. 43. Composito. Memb. Sec. XVI. Primo quarto. ff. I-31, I Hieronymi de Galeatiis de Villafranca, *Elegia*, membr., sec. XVI., primo quarto, ff. 1-8, II. Naldi, Naldo, *Carmina*, membr. Sec. XVI. Primo quarto, ff. 9-19. III. Filomusi, Giovanni Francesco, *Sylva et exultatio*, membr., sec. XVI. ff. 19-27, IV. Lucii Parmenii Genesisii, *Epigrammata octo*, membr., sec. XVI, primo quarto, ff. 28-31.

La trascrizione del poemetto esametrico *Sylva et exultatio* per mano di Arrighi occupa le cc. 20r-26v: alla c. 20r troviamo l'iniziale *Q* e lo stemma di Leone X, entrambi miniati da Matteo da Milano: l'attenta esecuzione di entrambi gli artisti produce una pagina

Laurenziana, di una ventina almeno di libri miniati da un Attavante (1452-1520/1525) avanzato negli anni, assai simili nello schema decorativo a quelli miniati per i Medici più di vent'anni prima, è la testimonianza della fedeltà di Leone X al modello familiare e al miniatore legato al suo casato e originario della sua stessa città».

¹⁵⁶Oltre alle commissioni medicee, nel periodo romano dal 1513 al 1520 Matteo da Milano si dedica al *Graduale* di S. Maria Maggiore, voluto da Leonardo Grosso della Rovere, nel 1515 al *Messale* per Lorenzo Pucci, influente cardinale della curia di Leone, e un altro *Messale* per il cardinal Riario, oggi tutti in Biblioteca Apostolica Vaticana (ms. Santa Maria Maggiore, 12; ms. Chigi C VIII 28; Arch. Cap. S. Pietro A 47); più un terzo messale di ignoto committente (Torino, Archivio di Stato, Biblioteca Antica, s. Jb II 5) e un *Libellus de litteris hebraicis* del 1517 (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5808) per Giulio de' Medici, futuro Clemente VII e accostato agli *Statuta* esemplati da Arrighi.. Si rimanda per queste notizie alla voce di Lollini sul DBMI, p. 744 e a quella curata da Valerio da Gai, (DBI, vol. 72, 2008, pp. 240-243) che aggiunge ad esempio le miniature dei *Commentari* di Tommaso de Vio Caetani (Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, Mss. 40. D. 23-24). Si veda anche Alexander, *The painted book in Renaissance Italy* cit., pp. 150-151: «It needs to be stressed that though Hermann included Matteo in his account of Ferrarese illumination, he was an itinerant artist».

chiarissima e nitida.¹⁶¹ Le 18 righe dello specchio, che misura 160x100 mm, sono a secco, quasi invisibili: solo in rarissimi casi la scrittura, in inchiostro nero molto vivo, esonda a destra per completare il dettato del verso. Pur non datato, il ms. si può facilmente ascrivere a una data di poco posteriore al marzo del 1513, ma non troppo distante (prima metà dell'anno?) perché arrivassero pronte al pontefice le lodi di Giovanfrancesco Filomuso (o Filomusa, al secolo Superchi o Soverchi),¹⁶² un umanista di origini pesaresi, professore di grammatica e greco a Udine dal 1501 e poi a Verona (dal 1506, su raccomandazione del Bembo) e frequentatore della corte papalina.¹⁶³ È ricordato da Arsilli nel *De poetis urbanis* e da Giralddi nei *Dialogi duo de poetis nostrorum temporum*; curò un'edizione di Orazio pubblicata a Venezia, fu in corrispondenza con Cassandra Fedeli e scrisse brevi epigrammi encomiastici.¹⁶⁴ Si vedranno adesso le caratteristiche paleografiche dell'elegante codicetto.

157Dillon Bussi, *Una serie di ritratti miniati per Leone X*, cit., p. 20: «Si rivelano, per i lineamenti, i ritratti dei tre più illustri rappresentanti di casa Medici ai tempi dell'elezione di Giovanni al papato, cioè lo stesso Leone X in veste di Clemente I (Plut. Laur. 16.18); Giulio, figlio di Giuliano e cugino di Leone, come Sant'Ambrogio (Plut. 14. 22); Giuliano, il fratello minore di Leone, come Cassiodoro (Plut. 67. 22)». L'ultimo personaggio, nel Plut. 23.4, è Alessandro Farnese, futuro papa Paolo III che incoronò il papa nel marzo del 1513. La breve citazione successiva è da p. 26, n. 1, per la datazione p. 28, n. 13bis.

158Manca, per quel che ci è noto, uno studio di insieme sul primo Cinquecento, quale quello approntato ad esempio da Elisabetta Caldelli, *Copisti a Roma nel Quattrocento*, Roma: Viella, 2006. È possibile che in questo *entourage* leonino fosse coinvolto anche Genesio de la Barrera, che fu allievo di Arrighi, per il quale si rimanda a p. 76, n. 218. Per la seconda metà del secolo XVI si veda l'ancora utile James Wardrop, *The Vatican scriptors: documents for Ruano and Cresci*, «Signature», n.s., 1, 1948, pp. 3-28.

159Per il periodo in cui fu a Roma fu registrato nel ms. Vat. Lat. 3690 (cc. 65r-66v), ma rientrò in seguito a Firenze: cfr. Giovanni Mercati, *Un indice di libri offerti a Leone X*, «Il libro e la stampa», II, 2-3, mar-giu. 1908, pp. 41-47:43, al n° 21, che dà la corrispondenza con il ms. Pl. Laur. 35. 43, individuando i manoscritti laurenziani tramite un raffronto con Angelo Maria Bandini, *Catalogus codicum Latinorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae, Tomus II. In quo grammatici, rethores, philologi, poetae, historici, cosmographi...* Florentiae, 1775, coll. 225-226: «Io. Francisci Philomusi Pisarenensis Silva et exsultatio in creatione Pont. Max. Leonis Decimi». Cfr. *L'inventario di Fabio Vigili*, cit., p. XIII: «Giovanni continuerà ad arricchire nel tempo la raccolta di famiglia, anche dopo la sua elezione al pontificato (ca. 78 volumi, tra manoscritti e stampe), attraverso gli acquisti e i doni, tra cui i vari esemplari di dedica. Farà inoltre anche miniare dei codici, a più di vent'anni di distanza dalla loro confezione, come ad esempio, alcuni di quelli già esemplati, per la biblioteca del re d'Ungheria Mattia Corvino, interrotti e non completati nella decorazione a seguito della sua morte improvvisa, su cui interverrà un artista del calibro di Attavante degli Attavanti, mentre Matteo da Milano abbellirà altri manoscritti, corredandoli anche di ritratti di vari personaggi». Cfr. anche Dillon Bussi, *Una serie di ritratti miniati per Leone X*, cit.

160Fantoni-Rao, *La biblioteca del papa: i codici leonini*, cit., p. 283 e 285, n. 34.

161Dillon Bussi, *Una serie di ritratti miniati per Leone X*, cit., p. 29.

162Ivi, p. 25, n. 3

163Per la biografia si rimanda ai più recenti *Dizionario biografico friulano*, a cura di G. Nazzi, Udine: Designgraf, 2007, s.v. Filomuso, Gianfrancesco Soverchio”.

164Si consulti l'edizione moderna di Lilio Gregorio Giralddi, *Modern poets*, edited and translated by John N. Grant, The Tatti Renaissance Library, Cambridge-London : Harvard University Press, 2011, p. 74. Per la corrispondenza con Cassandra Fedeli cfr. Andrea Ciaroni, *Maioliche del Quattrocento a Pesaro. Frammenti di storia dell'arte ceramica dalla bottega dei Fedeli*, con testi di M. Moretti, P. Piovaticci, Firenze: Centro Di, 2004, p. 99 e pp. 245-247. Cfr. anche Bandini, *Catalogus codicum Latinorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae, Florentiae, 1778*, vol. II, col. 163, che ricorda altri due componimenti encomiastici dello stesso autore, compresi nel Plut. Laur. 34. 36: «Io. Francisci Philomusi canonici pisarenensis panegyris duo carne heroico ad amplissimum civem Laurentium Medicem». Sia questi che il *Sylva et exsultatio* sono editi in *Carmina Illustrium poetarum italorum*, Florentiae: typis Regiae Celsitudinis, apud Iohannem Cajetanum Tartinium & Sanctem Franchium, vol. VII, 1720, pp.

Per le minuscole non si segnalano grandi differenze morfologiche rispetto a quelle già elencate, ma il *ductus* posato ha come esito una *cancelleresca rinascimentale* formata, ad asta dritta, assai simile a quella della dei sonetti in apertura del ms. fiorentino, a prova ulteriore della più elevata dignità formale attribuita al copista a questa gradazione, ma senza la contaminazione delle *maiuscole corsive*. Si accentuano però, e visibilmente, le grazie a sinistra – che erano finora più dei tratti di entrata – delle minuscole astate *b, d, h, l*; per quest'ultima si inarca maggiormente il tratto di uscita. Prova a ridursi, invece, l'angolazione del collo di *g*, che in diverse occorrenze è verticale. Le aste discendenti di *s* lunga e *f* terminano ancora con una curva a sinistra, dissimilando qualora siano in occorrenza doppia, *p* e *q* sono sempre con asta dritta con grazia meno pronunciata rispetto al manoscritto fiorentino. Trattandosi del primo testo latino, si rintracciano dei dittonghi *æ* e *oe* (una sola occorrenza in c. 24, l. 6 per 'coeli'), di cui i primi sono espressi con il prolungamento del tratto mediano di *e* in due occorrenze (c. 20r e 22r), oppure nella variante di *e* con cediglia (*e*: una sola occorrenza a c. 25r); numerose anche le occorrenze di *que* in abbreviazione, con un piccolo segno simile a un 3 sull'asta (*ꝛ*), che in un paio di casi, per vezzo calligrafico, prosegue in una breve e sottile codina verso il basso (*ꝛ*), ma solo qualora si abbia l'abbreviazione per *quem*, sebbene, come si vedrà, Arrighi faccia di questo segno gli usi più diversi. Sono più numerose le false legature per i nessi consonantici *ct*, *sp* e *st*, dovute anche, come è ovvio, alla loro maggiore presenza nel testo latino: la legatura a ponte curvo è restrittivamente tracciata per *ct* con tratto sottilissimo (non mancano le occorrenze per *s* piccola con *p* e *t*, ma non presentano legatura), ma è senza eccezioni a ponte acuto per *s* lunga con *p* e *t*.

Tra le maiuscole, oltre a ritrovare le caratteristiche *G* con prosecuzione della curva e le grazie pronunciate di *L, M, N, P* (ora sempre con occhiello aperto), si ravvisa il medesimo stile epigrafico, pur con qualche variante speciale: in particolare, la *I* maiuscola, già nel titolo ha la grazia superiore solamente a sinistra, uno o più uncini sull'asta, e termina con una curva verso sinistra che scende sotto il rigo di scrittura; la *N* ha una variante con uscita di penna a sinistra senza grazia a c. 25r ('Nilotica' con modulo più piccolo rispetto a 'Eufratem' sullo stesso rigo); la *R* scende volentieri sotto il rigo, come la coda di *Q*. Nel titoletto abbiamo un nesso di derivazione epigrafico-lapidaria per *NT*, per ragioni di recupero di spazio. Per la punteggiatura ritroviamo i piccoli segni verticali atti a

172-78: dai titoli dei componimenti, di cui due sono dedicati a Lorenzo il Magnifico, e i restanti a Giovanni de' Medici si comprende come il Filomuso fosse da tempo vicino agli ambienti medicei, collocandosi in quel filone di poesia encomiastica già esplorato in *Poesia umanistica latina in distici elegiaci*, Atti del convegno internazionale (Assisi, 15-17 maggio 1998), a cura di G. Catanzaro, F. Santucci, Assisi: s. n., 1999.

separare la catena delle parole (in particolare qui prima delle enclitiche *que* e *ve*, ma anche su *a* che introduce ablativo), che denunciano, per la loro posizione leggermente decentrata rispetto alle lettere, di essere stati apposti in un secondo momento, così gli apici obliqui delle *i*, segnati con un piccolo tratto obliquo. Assenti, data la natura poetica del testo, i trattini di sillabazione, di cui finora non si era fatta menzione: nel testo in prosa dell'*Itinerario* Arrighi li traccia con un solo tratto orizzontale che spesso si prolunga fin quasi a toccare lo spazio dedicato ai *marginalia*. In seguito adotterà sempre e senza eccezioni il trattino doppio, che resterà più aderente al margine dello specchio della pagina.

Arrighi sembra farsi strada nella sfarzosa corte papale allora in formazione con delle committenze minori da parte di personalità orbitanti intorno alla curia: per gli anni che vanno dal 1514 al 1516 la datazione dei suoi codici si appoggia a elementi meno certi, ma la sua produzione in questo biennio si stima comunque cospicua.¹⁶⁵ In un caso, addirittura, si sono perse le tracce del codice: le *Orazioni* di Giovan Battista Garga (o Garghi) pronunciate il 19 dicembre 1513 all'ottava sessione del V Concilio Lateranense e il 6 marzo 1514 davanti a Leone X, appartennero a Vera Law, stimata calligrafa inglese e tra le fondatrici della *Society of scribes and Illuminators*, ma non è stato possibile rintracciare il destino del suo patrimonio librario.¹⁶⁶ L'opera di Garga fu pubblicata da Silber nel 1514, e il codice è perciò datato da Clough all'estate dello stesso anno; ma non sarà possibile, per ovvie ragioni, chiarire i rapporti tra i due testi.¹⁶⁷

165Si accenna qui rapidamente all'annosa questione della lettera (di paternità dubbia) di Raffaello a Fabio Calvo datata 15 agosto 1514, riassunta e discussa da Pagliaroli, *Ludovico degli Arrighi*, cit. p. 57, n. 3, con numerosi riferimenti bibliografici. È possibile che Arrighi avesse esemplato un manoscritto di Vitruvio per conto di Calvo, la cui decorazione sarebbe stata a carico di Raffaello. Riporto da Pagliaroli il testo della lettera, modificandolo in parte per renderne più agevole la lettura (normalizzando *v* per *u*): «Messer Fabio mio charissimo, ho receivuto el Vetruvio vulgare per parte vostra che me ha dato el vostro Lodovico Vicentino schritto de bellissima lectera e vene rengrazio de core; quando harò tempo, e per le molte mia ocupationi non serà chosì tosto come ho desidero, ve designerò ne bianchi le figure che vanno a essere, e ve farò el frontespizio de hordine doricho con unarcho e le figure drento de le virtù con varie altre inventioni che me naschono per la fantasia che forsi ve piaceranno». Il manoscritto che gli studi hanno indicato per una possibile identificazione è il ms. It. 37 della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco, del quale già Pagliaroli, e non si potrà che concordare, rifiutava l'attribuzione al Vicentino. Sebbene il riferimento al calligrafo sia puntuale e la notizia sia del massimo interesse, non è stato ancora individuato (sempre che sia sopravvissuto) il manoscritto a cui si fa riferimento nella lettera, perciò si lascia in sospenso la *querelle*. Sull'argomento si veda almeno Cecil Clough, *Ludovico degli Arrighi's contact with Raphael and Machiavelli*, «La Bibliofilia», 75, 1973, pp. 293-308.

166Cfr. Pagliaroli, *Ludovico degli Arrighi*, cit., p. 55, n. 5 che ci mette a parte di una comunicazione privata con Nicolas Barker, il quale nega di avere il codice dell'*Oratio*, il cui possesso gli era stato attribuito da Clough, *A manuscript of Paolo Giovio's Historiae*, cit., p. 44, n. 35. La proposta di datazione si trova *ibidem*.

167[Giovanni Battista Garghi], *Oratio in octava sessione Lateranensis Concilii una cum obedientia magni magistri Rhodi*. Il record di EDIT16 segnala che l'autore è ricavato dalla dedica e la data dall'explicit.

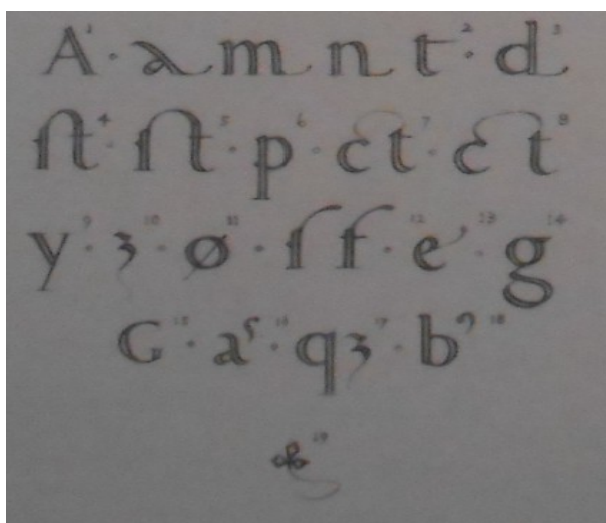
Nell'ottica della produzione del Vicentino il codice Law ha una rilevanza non ancora notata nella storia degli studi su Arrighi, che ci fornisce un elemento a favore della sua costante ascesa nella corte di Leone X: è sì la testimonianza della richiesta avanzata da Garga al pontefice e ai padri del Concilio onde ottenere protezione per i Cavalieri nella lotta contro i Turchi a Rodi, come è già stato riconosciuto; ma è anche qualcosa in più, ossia la dichiarazione di obbedienza da parte dell'Ordine Gerosolimitano al papa neo eletto presentata da Garga in vece di Fabrizio del Carretto, allora Gran Maestro. Abbiamo su di lui qualche notizia biografica che proviene dagli elenchi di cavalieri dell'Ordine di Malta,¹⁶⁸ e tutte insistono sulla sua abile retorica: è quindi probabile che, dopo aver pronunciato nel 1512 un'orazione al cospetto di Giulio II, fosse stato scelto anche l'anno dopo dall'Ordine per offrirne la fedeltà al papato.¹⁶⁹ Quando Vera Law attribuì il manoscritto ad Arrighi, l'unico altro esemplare noto che testimoniava la sua *antiqua* era il *Missale* di Berlino, di cui si tratterà più avanti ma oggi, grazie alle pur poche riproduzioni fornite da Law (pp. 18, 19 e 22 integrali, e p. 12 parziale) si potrà accostarlo anche al *De restituenda Italiae salute* e a un terzo codice. Law ci fornisce un dettagliato elenco delle caratteristiche del codice,¹⁷⁰ dando qualche notizia sull'apparato decorativo, che presenta alla c. 1 un «illuminated half leght portrait» che secondo la studiosa è quello dell'autore (ma non dà supporto a questa identificazione); nel margine inferiore della c. 3 si trovano invece «the arms of Carretto

168Cfr. Carlantonio Villarosa, *Notizie di alcuni cavalieri del sacro ordine gerosolimitano illustri per lettere e per belle arti*, Napoli: Stamperia e cartiere del Fibreno, 1841, p. 161, s. v. “Garghi, Fr. Gio. Battista” ripreso da Francesco Bonazzi, *Elenco dei cavalieri del S. M. Ordine di S. Giovanni di Gerusalemme ricevuti nella veneranda lingua d'Italia dalla fondazione dell'Ordine ai nostri giorni*, vol. 1., *Dal 1136 al 1713*, Napoli: Libreria Detken & Rocholl, 1897-1907, p. 153, n. 3.

169Come mi suggerisce la Dott.ssa Valeria Vanesio, che qui ringrazio per la consulenza, probabilmente fu scelto anche in forza del rapporto che già intercorreva tra la commenda dei Cavalieri senese con il papato e con le alte cariche dell'Ordine. Garghi apparteneva inoltre alla Contrada Sovrana dell'Istrice, di cui fu commendatore dal 1505; la contrada deve il suo titolo di Sovrana proprio al legame con l'Ordine. Cfr. Fra' Angelo da Moiana, *La sovranità dell'istrice. Riconoscimento dell'Ordine di Malta per legami storici*, «L'aculeo», I, 2, lug. 1980 (l'intero numero è dedicato ai rapporti con i Cavalieri).

170Vera Law, *Arrighi's roman hand: about a rare manuscript by the discoverer*, «Alphabet. The journal of the friends of calligraphy», 10, 3, autumn 1985, pp. 14-21 (l'articolo era già stato pubblicato, in forma ridotta: *About a rare manuscript*, «The scribe», 28, 1983, come segnalato da Pagliaroli, *Ludovico degli Arrighi*, cit., p. 55, n. 5). Oggi, come si è detto, non è rintracciabile, ma la studiosa ci riporta a p. 16 la notizia che il testo era seguito «by commendatory verses by Laurentius Cathaneus and (two pages not in the printed book) a musical setting of these verses on a five-line stave in Latin»: a motivazione per cui in fine del manoscritto comparissero dei versi delle parti pentagrammate (seppur brevi) è oscura, ma si tratterebbe però dell'unica occorrenza di un testo musicale nei codici arrighiani. Questa la descrizione fornita dalla studiosa (p. 16, come le brevi citazioni a testo): «Measuring 265x200mm the manuscript is written in brown ink, on vellum of indifferent quality, having forty pages with modern numbering in pencil, and the ruling is dry point. Titles are in matt gold and colored capitals (two lines) and matt gold miniscules (fifteen lines) [...] The manuscript is in a distressed condition, being extensively wormed throughout, although the text is little affected. It is bound in boards covered with part of a leaf from a large choir book, and comes from the collection of Marchese Carriani of Mantua», nell'ultima carta, non in pergamena, rintraccia una filigrana «somewhat like a built-up O framing the figures within», senza dare ulteriori specificazioni sulle figure interne.

quartering the Order of St. John supported by a floral ornament». L'ipotesi della Law è che il miniatore sia, in questo caso, Attavante degli Attavanti, e giunge a questa conclusione facendo un confronto con il Royal Ms. 12. C. VIII. della British Library, che si vedrà più avanti. Oltre a ciò, dà la prima analisi comparata e delle varianti di lettera e dei segnali tipici della *antiqua* (o *roman script*, secondo la definizione anglosassone adottata dalla studiosa) del Vicentino di cui fornisce un pratico schema disegnato di suo pugno, che qui si riporta scusandoci per la scarsa qualità della riproduzione (che è infatti la fotografia di una fotocopia, poiché l'articolo mi è stato fornito in questo formato e in bianco e nero):



Ill. 1: *Vera Law, Arrighi's roman hand*, p. 16

Vediamo qui la «open-top capital A», ossia senza grazia sull'apice, la *a antiqua* nella sua forma di chiudiriga, accostata alla *m* e alla *n* e alla *d*¹⁷¹ con prolungamento della grazia di uscita (parallelo alla linea di scrittura nella maggior parte dei casi, più coerente alla morfologia della lettera di quanto non appaia dall'esempio) utilizzate per lo stesso scopo, così come la seconda variante della legatura *st* con il ponte che Law definisce «hair-line thin», dello stesso infinitesimale spessore che si ritrova nelle parentesi;¹⁷² la prosecuzione della curva della *p* che perfora l'asta discendente che si ritroverà tra gli esempi di scrittura de *Il modo*; la coda della *y* che termina con una grazia orizzontale, secondo Law «brought about by a change of pen-angle», seppure in qualche caso esca con una curva verso sinistra. La studiosa nota come il piccolo segno a forma di 3 (z) che si è già citato come accompagnamento all'abbreviazione di '*quem*' sia usato alternativamente come chiudiriga

¹⁷¹Il medesimo esempio si ha anche nel *De Aetna* di Bembo. Ringrazio James Clough, che l'ha portato alla mia attenzione, e che ringrazio qui con Riccardo Olocco per le piacevoli conversazioni e i confronti sui romani di Aldo Manuzio e di Nicolas Jenson,

¹⁷²Law, *Arrighi's roman hand*, cit., p. 17.

verticale a sostituzione di *m* e come numerale 3; il chiudiriga \emptyset . Seguono la *s* e la *f*, con un pronunciato allungamento delle curve superiori verso destra, che ritroveremo anche nell'unico esempio di *antiqua* de *Il modo*, sebbene, come già segnalava Law, in fine di parola preferisca la *s* piccola, come prevedeva l'eredità umanistica. Un altro caso è quello della *e* con il tratto centrale che prosegue verso l'alto: si è visto che il Vicentino non ne disdegnava l'uso né in esecuzioni più corsive né in esecuzioni più posate, ma Law ritiene che sia riservato a parole che si trovino alla fine di una riga, o che sia solo un espediente risolutivo per il riempimento di uno spazio vuoto. Ancora distintiva per la *antiqua* arrighiana e in contrasto con la sua *cancelleresca rinascimentale*, come si accennava, è la presenza dell'orecchio della *g*, qui con il raccordo spostato verso il margine sinistro dell'occhiello superiore della lettera *e*, si dovrà aggiungere, con una curva ad angolo acuto assai più pronunciata rispetto a quanto riprodotto nel disegno. In ultimo, quelle che Law definisce delle «hanging ligatures», tra cui il ricciolo alto per l'abbreviazione *-us*, da lei interpretata erroneamente come «contraction for orum», sbagliando soprattutto a riscontro dell'abbreviazione \mathfrak{R} , che Arrighi usa spesso, e visibile nella c. 12 del manoscritto di Garga, riprodotto da Law a p. 15. Si vuole inoltre aggiungere che per le grazie delle aste ascendenti di *d*, *h*, *l*, il Vicentino accenna una prosecuzione pronunciata verso sinistra (come avveniva già nella *Sylva et exultatio*, per la *cancelleresca*) ma solo di un paio di millimetri, e che, per quanto è apprezzabile dalle riproduzioni, il segno 3 si trova spesso, nell'*antiqua* arrighiana, sulla stessa linea dell'occhiello della *q* e non sempre sull'asta come accade nei manoscritti in *cancelleresca*, anche nell'abbreviazione per *quem*. Si notano anche, nelle riproduzioni di cc. 18 e 19 del ms., la *I* maiuscola che discende sotto il rigo di scrittura, e la curva prominente della *A* nell'ultima riga di c. 18 (è una delle *maiuscole corsive* già descritte), l'abbreviazione di 'quod' con curva che taglia l'asta della *q* trasversalmente, l'abbreviazione di 'per' con asta tagliata trasversalmente e l'uso della doppia forma del dittongo “æ” e φ .

Si dà adesso notizia di un altro manoscritto, non noto agli studi arrighiani, di cui già Raffaella Bentivoglio Ravasio nel 2008 e ancora Daniele Guernelli nel 2011 avevano proposto un'attribuzione al Vicentino che appare del tutto convincente.¹⁷³ L'analisi delle note a margine in *cancelleresca rinascimentale* e del testo in *antiqua* ha permesso

¹⁷³Bentivoglio-Ravasio, *Cavalletto e la Roma dei papi*, cit.; Guernelli, *Considerazioni su Giovan Battista Cavalletto*, cit., p. 48. Il manoscritto non è citato in Pagliaroli, *Ludovico degli Arrighi*, cit., né in altra bibliografia arrighiana, per la mia conoscenza. È in preparazione un articolo per la rivista «Scrineum» per la segnalazione del manoscritto, con approfondimenti ulteriori sull'*antiqua* arrighiana.

un'identificazione immediata della mano di Arrighi nel *De veri pastoris munere* dedicato a Leone X di Giovan Francesco Poggio (Vat. Lat. 3732),¹⁷⁴ consolidata dal riscontro con le riproduzioni fotografiche disponibili degli altri mss. in quella *littera* esemplati dal Vicentino (il già citato *Missale* di Berlino, le riproduzioni del ms. dell'*Oratio* di Garga appena trattato e il *De restituenda Italiae salute* oggi a Monaco, di cui si tratterà tra poco).

L'autore del *De veri pastoris munere* è Giovanni Francesco Poggio Bracciolini, ultimo dei figli di Poggio, che fu al servizio del papato dai tempi di Alessandro VI¹⁷⁵ e che era uso comporre testi che dessero ai papi dei consigli (quasi degli ammonimenti) sulla gestione del pontificato: sullo stesso tema aveva infatti già pubblicato un *Panegirico* per Alessandro VI, il *De officio principis* per Giulio II e nel 1512 il *De potestate papae et concilii*.¹⁷⁶ Su tutte queste opere Ferrajoli esprime giudizi molto severi, dando loro solo «il pregio della elegante latinità» definendo il loro autore «ispirato da mire di adulazione e vantaggi». ¹⁷⁷ Al di là dei giudizi sulla personalità, per noi conta che Arrighi fu scelto da un insigne umanista vicinissimo al papa poiché è l'inequivocabile cifra di un'ormai solida posizione di calligrafo da lui guadagnata in curia.

Il ms. è riccamente miniato nelle carte iniziali da Giovan Battista Cavalletto (tornato a Roma, come si è detto, nel 1513), anche se la raffigurazione centrale, che rappresenta quattro personaggi oranti attorno alla personificazione della Carità che offre il globo terrestre a Leone X, è da attribuirsi ad un altro maestro.¹⁷⁸ La datazione è fornita di un

174Il codice è brevemente descritto da Bernard Schimmelpfening, *Giovanni Francesco Poggio (1447-1522), "De veri pastoris munere libri", 1513*, in *Hochrenaissance im Vatikan, 1503-1534, Kunst und kultur im Rom der Päpste*, catalogo di mostra (Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 11 dicembre 1998-11 aprile 1999), katalogsortination P. Kruse, curatori L. Altringer, M. E. Kemper, P. Liverani, G. Morello, A. Nesselrath, Ostfildern-Ruit: Hatje, 1999, pp. 475-476: 475: «Handschrift, Pergament, II und 70 Blätter, 22 Zeilen pro Seite ab fol. Iv, Schrift: humanistische Minuskel, 253x170mm, Schriftspiegel ab. fol. iv: 144x90 mm, Miniatur (fol. iiv): 226x158 mm».

175Ultimo dei figli dell'umanista, nato a Firenze nel 1447, fu dottore in diritto civile e canonico a Firenze dal 1471 ma subì l'esilio in seguito alla Congiura dei Pazzi, dove era coinvolto il fratello Iacopo. Dal 1496 è tra i sollecitatori delle lettere apostoliche, rettore della basilica di S. Giovanni in Laterano, cubiculario di Leone X che lo fece suo segretario. Cfr. Giovanni Trieste, *Notizie spettanti alla vita e alle opere di Poggio Bracciolini*, s. n., s. l., 1765, p. 13; Guglielmo Sheperd, *Vita di Poggio Bracciolini*, tradotta dall'Avv. T. Tonelli con note e aggiunte, Firenze: presso Gaspero Ricci, 1825, t. II, p. 169.

176Giovanni Francesco Bracciolini, *De officio principis liber*, (Impressum Romae: per Iohannem de Besicken, 1504, die XXXIX decembris), cfr. Silvana Seidel Menchi, *Dal Leone all'Aquila. Comunità, territori e cambi di regime nell'età di Massimiliano I*, Atti del convegno, (Rovereto, 14-15 maggio 2010), a cura di M. Bonazza e S. Seidel Menchi, Rovereto: Osiride, pp. 117-126: 118-119); Id., *De potestate papae et concilii liber*, [1512], secondo EDIT16 stampato a Roma da Johann Beplin, ricavando la notazione dall'analisi del materiale tipografico.

177Alessandro Ferrajoli, *Il ruolo della corte di Leone X*, a cura di V. De Caprio, Roma: Bulzoni, 1984. pp. 495-503.

178Si tratta, secondo la critica, o del 'Maestro dei funerali di Traiano' o di Bartolomeo Ramenghi detto il Bagnacavallo o anche Maestro delle Ore Barzazza, che aveva collaborato con Cavalletto anche per il ms. di Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, ms. Clm. 23634. Inoltre, per ragioni stilistiche, Bentivoglio-Ravasio ritiene che Cavalletto avesse a Roma un canale privilegiato d'accesso all'atelier di Raffaello (cfr. Bentivoglio-Ravasio, *Per una rilettura della miniatura bolognese di primo Cinquecento*, p. 55, n. 35 e 39,

terminus post quem al 1515 grazie a un riferimento all'incoronazione di Francesco I (25 gennaio), ma cadrà non oltre il 1522, data di morte dello scrittore.¹⁷⁹ L'auspicio di un generale rinnovamento della Chiesa, e l'individuazione di Leone X come *pastor angelicus*, con l'appello al papa di traghettarla attraverso la riforma, è espresso allegoricamente nella miniatura a piena pagina di c. 1v, dove il pontefice, sormontato dalla Trinità, è circondato da un nastro trattenuto nel becco della colomba dello Spirito Santo recante il testo «HIC PASTOR VERE EST ET SINE LABE PIUS HVNC HABITABO QVONIAM ELEGI EVM» Sulla Carità personificata un secondo nastro recita «HVNC [*sc.* orbem] DIV ME DVCE REGES»; e nella tabula ansata su fondo rosso a piè di pagina, sopra la bordura, indicata da due *maniculae* dipinte che la pongono in evidenza, in *maiuscole antiquarie* di piccolo modulo, in oro, campeggia il testo «VENIENT AD TE QUI DETRA|HEBANT TIBI ED ADORABVUNT | VESTIGIA PEDVVM TUORUM». ¹⁸⁰

L'*antiqua* di Arrighi, della quale si è già avuto un piccolo saggio seguendo le indicazioni di Vera Law e che si dispiega assai meglio in questo codice di 70 carte (l'ultima rigata ma bianca), ha l'aspetto di una scrittura disegnata al tratto, profondamente posata, controllata e stabile eppure ariosa, che appoggia solida e rotonda sulle rettrici (nel *De veri pastoris munere* abbiamo 22 rettrici tracciate a secco). Si irrigidisce via via che il copista procede nella scrittura accentuando l'allargamento del modulo delle lettere ma mantenendone l'ampia spaziatura. La *a* antiqua di Arrighi ha occhiello schiacciato e piuttosto basso, molto ravvicinato alla linea di base; le minuscole astate *b*, *d*, *h* e *l* presentano una grazia superiore orientata a sinistra; la *c* è leggermente più marcata nel chiaroscuro rispetto alla sua variante della *cancelleresca rinascimentale*; il tratto mediano

anche per le diverse opinioni attributive della miniatura; per il rapporto di Ugo da Carpi con Raffaello, vd. qui le pp. 156 e sg.).

179Notata da Bentivoglio-Ravasio, *Cavalletto e la città dei papi*, cit., p. 44, n. 20 che riprende da Ferrajoli, *Il ruolo della corte di Leone X*, p. 250, n. 2. Questo dato confuta le proposte datazioni al 1513 per le quali si erano già espressi Benoît Schmitz, *Un office spirituel. Le pape at les devoirs de sa charge danse le project de réformae autor du concile de Latran V*, «Mélanges de l'école française de Rome. Italie et Méditerranée», 121, 2009, pp. 219-259: 220 n. 10; e Schimmelpfenning, *Giovanni Francesco Poggio (1447-1522)*, "De veri pastoris munere libri", 1513, cit., p. 475, ritenendo più coerente una cronologia più vicina all'elezione del papa.

180Il codice fu in mostra durante il *Quinto centenario della Biblioteca Apostolica Vaticana, 1475-1975*, catalogo della Mostra, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1975, che così lo descrive (p. 38, n° 96): «GIOVANNI POGGIO, fiorentino. *De veri pastoris munere*, ad Leonem X. Anni 1508-1513. Esemplare di dedica elegantemente scritto e sontuosamente miniato a Firenze, con antiporta a piena pagina raffigurante il Pontefice in trono fra i cardinali, sovrastato dalle tre Persone della Trinità, mentre la Carità gli mostra il globo terrestre e uomini di varie razze gli sono prostrati davanti. Nella prima pagina, anch'essa ornatissima, campeggiano lo stemma e le "imprese" del Pontefice e della sua famiglia. La miniatura, per quanto sontuosa e splendente, ha qualcosa di stanco, di immobile o di meramente illustrativo, che dimostra come quest'arte ormai si vada esaurendo e quasi sopravviva e a se stessa».

di *e* ha una netta inclinazione diagonale; la *f* e la *s* lunga, si è detto, hanno un lungo prolungamento della curva superiore, che spesso accoglie interamente, come sotto a un arco, la lettera che le segue (talvolta, anche più d'una); la *g* è regolarmente con l'orecchio e con forte angolatura del collo a sinistra, con occhiello inferiore chiuso. La *h* è invece forse la migliore rappresentante, con le spalle della *m* e della *n*, della bombatura schiacciata a sembra sottoposta l'*antiqua* arrighiana; ma questo accorgimento non appesantisce eccessivamente la scrittura, dandole anzi un ritmo nobile, regolare e costante, sostenuto inoltre dal rovescio cadenzato costituito dalla lettera *u*, che compensa il rapporto tra i neri e i bianchi, restituendo infine una pagina ben costruita e di norma esemplarmente ordinata. Il senso del pittorico è ben chiarito da un altro elemento: nella *m*, e nella *n*, ma anche nella *u*, in diverse occorrenze non si completa l'attacco degli archetti al tratto verticale. La stabilità della scrittura è infine rafforzata dalle grazie poste a fine di tutte le lettere che abbiano dei tratti verticali verso il basso (*f*, *h*, *i*, *l*, *m*, *n*, *r*, *s*, persino nella *d* nel suo piede d'uscita), anche se obliqui (*x* e *y*), e infine, (ma era già così nella *cancelleresca*, come si è ripetuto), delle aste della *p* e della *q*; la *p* ha però, anche qui, un prolungamento della curva che perfora l'asta. Si segnala che in questo panorama di gravità e rigore fanno eccezione le varianti di *z*: i tratti orizzontali di questa lettera sono sempre ondulati, e creano un forte chiaroscuro con il tratto obliquo, e talvolta a sostituirla interviene il segno *z*. Le false legature sono esclusivamente ad arco sottile per *ct* e a ponte acuto per *sp* e *st*.

Oltre ad adottare & e la nota tironiana per *et*, Arrighi si adegua alla tradizione utilizza la *Q* maiuscola con coda tagliata per il pronome relativo *q(ui)*, *p* con prolungamento della curva a ricciolo per *pr(o)*, la *x* con una piccola *i* sovrascritta per 'Christi', la già citata abbreviazione *R*, per *-r(um)*. Tornano i dittonghi del tipo *ae*, *e*, *oe*. Le maiuscole che Arrighi utilizza nell'*antiqua* sono esattamente le medesime che abbiamo già analizzato per la *cancelleresca*, ma questo dato non stupirà poiché, trattandosi di *antiquarie*, possono ben adattarsi ad entrambe le tipologie di scrittura: soltanto la *C* e la *S* tendono, ma non sistematicamente, a guadagnare una grazia antichizzante. I *marginalia* costituiscono il testo delle note richiamate con *maiuscole antiquarie* di piccolo modulo inserite nell'interlinea con inchiostro rosso molto diluito, ma solo nel caso in cui il richiamo del testo sia alle Sacre Scritture o ad altri testi liturgici; quando il riferimento è a personaggi storici o della mitologia, il richiamo non è presente.¹⁸¹

¹⁸¹Il sistema delle note deriva direttamente dall'autore, che lo utilizza anche nel *De potestate papae liber*, come si può apprezzare dalla riproduzione integrale fornita da EDIT16.

Si rintraccia nuovamente la gradazione formale individuata da Casamassima per i titoli, che è «leggera di tratto, di spontanea e al tempo stesso raffinata corsività»: ¹⁸² nelle parti di scrittura in inchiostro dorato l'influenza della *cancelleresca* è più che evidente, come nei *marginalia*. Vi troviamo varianti estremamente calligrafiche, svolazzi di ogni genere soprattutto nelle maiuscole (molti i casi di prolungamento a fiocco anche doppio di *M*, ad esempio), che in quasi tutte le occorrenze hanno grazie ammorbidite, quasi ondulate, quando non siano addirittura delle *maiuscole corsive*: numerose le *E* cancelleresche, anche con svolazzo a fiocco, e anche alla greca (ossia tracciate come una *epsilon* di grandi dimensioni); per le *I* abbiamo diverse variazioni con grazia a sinistra, prolungamento in curva a sinistra dell'asta con uno o più piccoli uncini, la variante con il punto diacritico, la variante senza grazia superiore, che scende sotto la linea di base ed è tagliata da una lineetta trasversale. Il dittongo è qui sempre con *ē*, che si presenta in forma unica. Molto particolare, tra le minuscole, una variante di *a* a c. 14r, con l'occhiello derivato dal ripiegamento di una linea curva su se stessa. Si nota infine che, nei *marginalia*, la *g* è sistematicamente con collo verticale e occhiello inferiore chiuso e in posizione centrale rispetto all'occhiello della lettera che si trova sulla linea di base. È comunque significativo che Arrighi voglia spezzare la compostezza della sua *antiqua* alleggerendola con la *cancelleresca*, dando dimostrazione di una raggiunta proporzione di dignità tra le diverse scritture che, come si accennava, rispetto alla libertà mostrata nell'*Itinerario*, arriva a specializzarsi nei manoscritti di committenza più elevata.

Il terzo manoscritto in *antiqua* del Vicentino è conservato a Monaco, nel Bayerische National Museum: contiene il *De restituenda Italiae salute* di Marcello Palonio (Ms. Bibl. 3661), ed è databile *post* 1 marzo 1516 (p. 26).¹⁸³ Non è sottoscritto, ma fu attribuito ad Arrighi da Alexander, confortato dal parere di Albina de la Mare.¹⁸⁴ Il codice era indirizzato

182Cfr. qui la n. 140. I titoli si trovano alle c. 3r: *Primum Decalogi Pr(a)eceptum et prima pars principalis de dilectione Dei*; c. 25r: *Secundum praeceptum et partis secundae pri(n)cipalis De dilectione proximi*; c. 27r: *Primum Membrum Secundae partis: principalis de Iusticia*; c. 36r: *Secundum Membrum de Libertate*; c. 42r: *Tertium Membrum de Pietate*.

183Il ms. è membranaceo, ma la pergamena non è particolarmente polita (singolare, dato che si tratta di un esemplare di dedica per l'imperatore), le sue dimensioni sono di 215x142mm, lo specchio è 142x85 mm ed è rigato con 22 retrici a colore. Fu paginato a matita, nell'angolo in alto a destra, dalla bibliotecaria Edith Chorherr, a partire dalla seconda carta del fascicolo bianco in pergamena che precede la parte scritta e che è un ternione. La paginazione va da 1 a 32, comprendendo tutta la parte rigata ma non scritta con sola esclusione del foglio di guardia, che a sua volta presenta però un ritaglio della solidale precedente. La c. 8 è la prima carta miniata ed è inserita successivamente; la sua solidale è stata utilizzata dal legatore moderno come carta di guardia. Non ci sono segnature a registro, ma il primo fascicolo è un quionione (pp. 9-29). Ringrazio qui le cortesi bibliotecarie del Bayerische National Museum, in particolare Seigur Reigen.

184Johnatan J. G. Alexander, *Studies in Italian manuscript illumination*, cit., London: The Pindar Press, 2002, pp. 292-293: «The script of this manuscript is a very skillful Roman cursive and it seems possible that it is, like the Berlin Missal, written by Arrighi», vd. anche *ibidem* n. 31 e 32. Sulla stessa concorda

a Massimiliano I Asburgo, a cui l'autore si rivolge per sollecitare il suo intervento in Italia per liberarla «a tyrannide et iugo» (p. 18). Abbiamo alcune notizie biografiche su Marcello Palonio, patrizio romano, fu presente alla Battaglia di Ravenna del 1512 come ufficiale delle truppe pontificie e su di essa compose il poemetto in esametri *Clades Ravennas*, pubblicato a Roma da Giacomo Mazzocchi:¹⁸⁵ un esemplare del *Clades* con note forse autografe è oggi in Vaticano (Biblioteca Apostolica Vaticana, R.I.IV.1199, int. 335-380), e rientrò nella biblioteca di Pietro Bembo, che nel 1532 gli scriverà per lodare (e correggere) alcuni sui versi latini.¹⁸⁶ Sono già noti alla critica i suoi contatti con la cerchia di poeti vicini a Hans Goritz, i cui componimenti confluirono nella *Coryciana* pubblicata da Arrighi nel luglio 1524, dove il nome di Palonio compare anche nell'appendice di Francesco Arsilli *De poetae urbanis*.¹⁸⁷ Possiamo perciò concordare con Giuliani nel definire Palonio un «tipico rappresentante di quei circoli umanistici romani che praticarono la poesia latina»,¹⁸⁸ e sappiamo anche, dal *colophon* del codice (p. 26), dove questa orazione fu pronunciata: «CAES. MAXIMILIANO RO. OPT. MAX. AC SEMPER AVG. | Pro Salute Italiae | Supplicatum est Romae KL. Martiis | in Regione Arenu | lae | apud | teatrum | POMPAEI | MDXVI». La portata politica di questo manoscritto ci porta a riflettere, nuovamente, sul ruolo di Arrighi nella corte pontificia all'altezza del 1516. È assai probabile, infatti, che si debba a Giangiorgio Trissino, ambasciatore di Leone X presso Massimiliano I dall'ottobre 1515 all'inverno del 1516, la consegna del testo di Palonio.¹⁸⁹ Trissino era giunto a Roma nell'aprile del 1514 ed entrò presto nei favori di

anche Pagliaroli, *Ludovico degli Arrighi*, cit., p. 57, n. 1.

185Marcellus Palonius, *Clades Ravennas*, Impresum Romae, per Iacobum Mazochium romanae achademiae bibliopolam, 1513 Idibus Octobris sub primo decimi Leoni anno; da ultimo Marcellus Palonius, *Clades Ravennas*, a cura di C. Giuliani, Ravenna: Libreria antiquaria Tonini, 2012, p. 11. Cfr. anche Fernanda Ascarelli, *Annali tipografici di Giacomo Mazzocchi*, Firenze: Sansoni antiquariato, 1961. Ancora per Mazzocchi, due anni dopo, il Palonio cura i *Carmina apposita Pasquillum MDXV*, Roma [Mazochius / Guillery] (cfr. Danilo Romei, *Una pasquinata inedita del 1515*, «Banca dati nuovo Rinascimento», immesso in rete il 10 agosto 2015. Per i rapporti di Arrighi con Guillery vedi qui pp. 50-51,

186Massimo Danzi, *La biblioteca del Cardinal Bembo*, Genève: Droz, 2005, pp. 157-158, n°30. Abbiamo anche la notizia di altri due componimenti del Palonio rientrati forse in *Lachrimae in M[arcum] Ant[onium] C[olumnam]*, (Impresum Romae: in aedibus Iacobi Mazochii bibliopolae Romanae achademiae kalen. octobris 1522) di cui curò l'introduzione, e di un altro suo carne, sempre in latino, in onore di Andrea Matteo Acquaviva, duca di Adria, protettore del Sannazzaro e docente dell'Accademia Pontoniana. La lettera di Bembo a Palonio è invece in Pietro Bembo, *Lettere*, cit., vol III, p. 1385.

187Cfr. da ultimo Stefano Benedetti, *Poetae urbani nella Roma leonina*, in *Leone X: finanza, mecenatismo, cultura*. Atti del convegno internazionale (Roma, 2-4 novembre 2015), a cura di F. Cantatore, Roma: Roma nel Rinascimento, 2016, pp. 205-318 e Rosa Alhaique Pettinelli, *Francesco Arsilli e i Poetae urbani*, in *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento*, Atti del Convegno internazionale di studi, a cura di S. Colonna, Roma: De Luca Editori d'Arte, 2004, pp. 45-51.

188Marcellus Palonius, *Clades Ravennas*, a cura di C. Giuliani, cit., p. 13.

189Oltre al classico Morsolin, *Giangiorgio Trissino*, cit., pp. 36-37, un utile riassunto delle vicende in Giuseppe Faggin, *Giangiorgio Trissino e l'impero*, in *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, (Vicenza, 31 marzo-1 aprile 1979, Odeo del Teatro Olimpico), a cura di N. Pozza, Vicenza: Accademia Olimpica, 1980, pp. 23-37, che tratta dei rapporti della famiglia Trissino con l'imperatore e del contatto

Leone X, che decise di sfruttare la sua dimestichezza con Massimiliano I per i suoi disegni politici di riavvicinamento all'Impero:¹⁹⁰ ma il letterato era in quegli anni già dedito alla composizione della *Sophonisba*, la cui redazione in manoscritto, di cui si parlerà più avanti, affidò proprio a Ludovico degli Arrighi. Accettò comunque il mandato «a grave fatica»¹⁹¹ e raggiunse la corte dell'Imperatore ad Augusta di Baviera, mantenendosi però in corrispondenza con la Curia, nonostante la sua ambasceria, pur iniziata sotto i migliori auspici, fosse destinata a non avere buon esito. Non si può dare per certo (ma neppure escludere) che in uno di questi invii, magari accompagnato da un uomo di fiducia del papato, ci fosse pure il manoscritto del *De restituenda Italiae salutae* che Arrighi aveva completato al più tardi a marzo/aprile del 1516: pur annettendovi il tempo necessario alla ricca ma non sovrabbondante decorazione, affidata nuovamente a Matteo da Milano, è difficile spingersi oltre la primavera dello stesso anno per collocare il testo in terre germaniche. Anche se in più punti si è ripetuto, e sebbene la critica abbia spesso ribadito che una possibile conoscenza tra Giangiorgio Trissino e Ludovico degli Arrighi si sia realizzata a Vicenza o a Cornedo, si può ancora ipotizzare che il contatto sia avvenuto nella corte papale, dove fu destinato a prolungarsi negli anni in cui il Vicentino avviò la sua attività editoriale e ancor oltre, poiché Trissino, ereditati i tipi arrighiani, fece stampare in Vicenza da Ianiculo gran parte delle sue opere.

Il codice, con una legatura pregiata che Alexander considera coeva ma riassemblata in età contemporanea (XVIII sec. secondo Weniger) appartenne al collezionista Martin. J. Von Reider e figura tra i pezzi più pregiati della collezione libraria del Bayerische Nationalmuseum.¹⁹² Fin dal suo ingresso nel museo nel 1860 rimase a lungo in esposizione,

tra Giangiorgio e Massimiliano prima in occasione della sua venuta a Vicenza il 17 ottobre 1509, che gli costò poi l'esilio quando la città fu riconquistata dai veneziani (p. 26).

190Morsolin, *Giangiorgio Trissino*, cit., pp. 66-67 e 79-80, ci ricorda che tra le sue frequentazioni amichevoli si annoveravano tra gli altri Jacopo Sadoletto, Pietro Bembo, Zaccaria Ferreri, il Cardinal Bibbiena, Angelo Colocci e Giano Lascaris, e ovviamente Giovanni Rucellai, che fu poi *secretarius* del papa, che si adoperò per far rientrare Trissino a Vicenza (cfr. anche Faggin, *Giangiorgio Trissino e l'impero*, cit.)

191Morsolin, *Giangiorgio Trissino*, cit., pp. 79-80, ci riporta anche la notizia che Trissino fu scortato da Verona alla Germania dalle truppe di Marcantonio Colonna, celebre condottiero della Battaglia di Lepanto del 1571.

192Alexander, *Studies in Italian manuscript illumination*, cit., pp. 292-293: «Another manuscript whose illumination can be attributed to Matteo da Milano is a dedication copy»; Matthias Weniger, *Die Büchersammlung des Bayerischen Nationalmuseums und die Bibliothek des Martin Joseph von Reider*, «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», LXII, 3, 2011, pp. 203-250:225 e 248; Cristina Romano, *Matteo da Milano, miniatore (e pittore?). Gli esordi e l'affermazione nel contesto della corte sforzesca con alcune precisazioni e approfondimenti sulle vicende biografiche sull'evoluzione stilistica dell'artista*, Tesi di Dottorato, Corso di Dottorato di Ricerca in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Udine, A. A. 2012/2013, p. 27: «Matteo è responsabile della decorazione di una copia del *De restituenda Italiae salute* di Paolinus [ma Palonius] Marcellus dedicata all'imperatore Massimiliano [...] datato dal calligrafo al 1516, nel quale si trova una bellissima doppia pagina con il *Trionfo di Massimiliano a cavallo* da un lato, e un frontespizio con un ampio cartiglio alla veneta con margini rotti dall'altro, particolare che si trova anche nel *Messale di Giulio de'Medici*. Entrambe le carte sono rifinite da ricchi margini alla

tanto che la pagina miniata da Matteo da Milano (c. 8) e l'incipit del testo (c. 9) appaiono molto rovinati dalla luce. Nella scena centrale di c. 8 troviamo l'allegoria dell'Italia che si inginocchia di fronte all'imperatore Massimiliano I, ritratto a cavallo e ben riconoscibile, che si slancia verso un paesaggio (dove forse si potrebbero riconoscere le Alpi?); nel cielo un'aquila bicipite imperiale che tiene nel rostro una banderuola col testo «VISO PONE CAESARE METVS».¹⁹³ Nella bordura decorativa a fondo oro, decorata con fiori, gemme e piccoli animali (chioccioline, soprattutto, simboli di resurrezione) troviamo tre medaglioni, la cui lettura, a partire dal primo dall'alto a fondo verde (gli altri a fondo celeste) è: «ITALIA AD MAXIMILIANUM | SUPPLEX | CONFVGIT»; nella c. 9 altri tre medaglioni, di cui quello in alto a fondo violetto e gli altri due a fondo verde, recano il testo «IVS PAX ET ARMA | SUNT | CAESARIS ORNAMENTA». Potrebbero avere valore simbolico anche i quattro piccoli clipei a fondo rosso: quelli a c. 8 rappresentano la sagoma di uomo che con il braccio alzato si accinge a tramortire un serpente e un orante su una colonna, a c. 9 l'uomo tiene il serpente ormai morto nella mano e lo troviamo ancora un orante. Nella c. 9 troviamo anche, nella bordura inferiore, lo stemma dell'imperatore, e un'elaboratissima e iniziale *M* anch'essa della mano di Matteo da Milano, dove ricompare nell'angolo di sinistra, a far da grazia alla lettera, la testa di un'aquila. Il titolo campeggia su di una finta pergamena disegnata in rilievo tridimensionale, reminiscenza della tradizione antiquaria padana, ed è scritto in lettere dorate e inserito in una doppia *ordinatio* che separa esattamente a metà la normale altezza della riga: la linea delle maiuscole maggiori raggiunge infatti i 5 mm, ma per le minori l'altezza è di 2,5 mm quasi sempre esatti. Altre lettere dorate, aggiunte verosimilmente nella stessa sessione di lavoro del titolo, si trovano a p. 25, a colmare lo spazio lasciato a loro disposizione durante la stesura del testo in *antiqua* e messe in evidenza in virtù del testo persuasivo che compongono, ossia: «IVSTISSIMVS GALLO= | RVM VICTOR, ET PIVS ITALIAE | LIBERATOR».

L'*antiqua* che Arrighi utilizza nel testo, su 22 righe (la ventitreesima non accoglie testo ma solo svolazzi e perciò fu forse volontariamente lasciata libera con quell'intento), corrisponde a quella già analizzata, ma è senza dubbio meno posata e precisa, bensì allo

gatobrugge».

193 Il riferimento potrebbe essere più colto di quanto appare: il sintagma «pone metus» ritorna in posizione anaforica nella VI ode del libro III degli *Amores* di Ovidio (vv. 61-62), dove Ilia (meglio nota come Rea Silvia, madre di Romolo e Remo e perciò simbolo chiaro della città di Roma) si rivolge a Marte, che le dice di deporre le sue paure poiché la reggia la accoglierà (v. 61: «Ilia, pone metus; tibi regia nostra patebit»). Si potrebbe perciò qui cogliere una citazione allusiva ai ben noti testi ovidiani, qualora si sottintenda un gioco fonico tra Ilia e Italia, e si possa identificare con un novello Marte l'imperatore Massimiliano I, che dovrebbe appunto aprire le porte del suo regno per accogliere la postulante.

stesso tempo più ornata, poiché vi si ravvisa una sempre maggiore contaminazione con la *cancelleresca*, che viene utilizzata per i *marginalia*. Per la *a* la variante principale prevede una leggera inclinazione verso destra dell'occhiello che si associa alla schiena a onda; ma talvolta l'arco si innalza di molto sopra il rigo, soprattutto a inizio pagina 18, sebbene spesso con l'intenzione di correggere in *a* una *o* tracciata per errore. Le aste, tranne un'unica eccezione per *b* a p. 11, che è del tipo 6, tornano ad essere con la grazia a sinistra leggermente inclinata verso il basso (come avviene per *p*), oppure dritta e aggiunta in un secondo momento, come avviene per l'orecchio della *g*. La spalla di *h* è talvolta più schiacciata verso il basso, allargando così l'area di appoggio della lettera; la *e* presenta spesso l'allungamento del tratto trasversale verso l'alto, di ascendenza cancelleresca, che termina pure in un piccolo bottone (pp. 11 e 13), nella *Q* usata come minuscola (come anche per *R* e *N*, specialmente in fine di rigo) il corpo della lettera poggia sempre sul rigo. Come chiudiriga incontriamo ancora la *m*, ed anche la *x* (che scende anche sotto il rigo a p. 19). Tra le maiuscole si osservano varianti più fantasiose, quali la *E* cancelleresca di grande formato, e numerose varianti di *I*: elaboratissima quella della prima occorrenza della parola 'Imperator' a p. 10, con un'ampia curva finale che scende e risale sotto il rigo e cadel ornamentali che ricordano assai da vicino quella che si trova nel frontespizio de *Il modo*; ma ricche di variazioni anche le varianti di *I* ad asta dritta, che si allungano sotto il rigo e presentano grazie sia inferiori che superiori, con un piccolo tratto mediano talvolta a uncino. Anche in questo caso, la falsa legatura ad arco è esclusiva per *ct*, mentre *s* lunga con *t* e *p* ha una variazione a bandiera; per *et* abbiamo sia la versione già conosciuta con allungamento verso l'alto dell'asta trasversale che termina nella *T*, ma qui lo stesso stratagemma è applicato anche alla *E* maiuscola di ascendenza cancelleresca. Ritornano le abbreviazioni già presenti nel *De veri pastoris*.

Nei *marginalia* la *cancelleresca*, con uno spiccato gusto ornamentale, presenta le legature *ct* a fiocco, la *C* che scende sotto il rigo, e anche una *G* con capitello prolungato a svolazzo (a p. 20) cosa che accadeva, nel testo in *antiqua*, anche per la minuscola *g* nell'ultimo rigo di p. 12 e 19. Anche la *M*, con varianti più vicine a quelle dell'*Itinerario*, prosegue l'apice della grazia superiore di sinistra in uno svolazzo a cappio (p. 19 e 20) e prolunga sotto il rigo dell'asta di sinistra (p. 20). La *p* minuscola ha invece, a differenza dell'*antiqua*, l'asta che termina con curva verso sinistra. Normale l'uso dei dittonghi *ae* e *oe* con qualche occorrenza di *ę* (p. 17 e 22).

La punteggiatura prevede l'uso della virgola in netta prevalenza sulla barra obliqua per la pausa breve, un solo punto e virgola (p. 12), e il trattino trasversale per dividere le

parole, costante a separare l'enclitica *que* (sempre espressa con il segno 3 sull'asta) e sulla lettera *a*. Più numerose, in questo codicetto, anche le correzioni su raschiatura, tutte con un inchiostro più scuro rispetto a quello della scrittura: 'cumulare(n)tur' su 'cumulantur' (p. 12, l. 8); 'comparatur' con la prima *a* su raschiatura; 'tulisti' con 'isti' con spaziatura assai stretta prima della virgola (p. 21, l.7). Si riconosce anche un *saut au meme au meme* nelle righe 14-16: il testo era infatti «Tu pro | Relligionis maiestate, illi pro fausto extera= | rum gentium fortunas amplexi, Tu italicas», dove la prima *p* di *pro* dopo il *Tu* anaforico è corretta su di una *i* (la cui presenza è denunciata dal sopravvissuto puntino) probabilmente attratta da 'italicas'. A queste correzioni andrà aggiunta la linea superiore apposta a segnalare il numerale MDVI nella p. 26, come era nell'uso epigrafico romano: in questo caso il testo era in inchiostro rosso, a valorizzare il *colophon*, ma con lo stesso inchiostro nero del testo Arrighi aggiunge, al termine del triangolo con il vertice invertito dove ha incluso il testo, il piccolo trifoglio di cui si è già parlato e che è presente anche nello schema riassuntivo di Vera Law in ultima posizione. Questo porterebbe a ritenere che le correzioni su rasatura siano state aggiunte dal copista, in una fase ultima della stesura del manoscritto, anche a dispetto della mancata conformità con il colore del testo, ma con l'intento di apporre una patina antichizzante anche ai numeri romani.

Uno dei più noti manoscritti di Arrighi, datato e sottoscritto alla c. 188r «Ludovicus Vicentinus Scribebat Romae Anno Salutis MDXVII mense octob.», contiene l'*Ethica Nicomachea* di Aristotele ed è conservato alla Universiteits-Bibliotheek di Amsterdam con segnatura XV D 6 (*olim* MS. II. A. 19).¹⁹⁴ Trattandosi di un prezioso e corposo ms., riccamente miniato, non passò inosservato neppure nei tempi precedenti alla riscoperta della scrittura arrighiana, per la quale andò a costituire poi il termine di confronto

¹⁹⁴Roos D. Geurs-Jos. A. M. Biemans, *The Aristotle manuscript in Amsterdam: an Italian masterpiece for Vittoria Colonna*, «Roma nel Rinascimento», 2002, pp. 185-93: 185, rendono merito alla precoce pratica del rendere diffuso alla comunità scientifica tramite un catalogo a stampa il posseduto di una biblioteca: «The first printed catalogue of the Amsterdam Municipal Library was published in 1612 and among the works it lists is a 16th century Italian manuscript with Aristotle's *Ethicorum Libri Decem*, beautifully written, lavishly decorated and bound in an expensive binding with oriental features». Wardrop, *Arrighi revived*, cit., p. 43, n. 2 dà una breve ma completa bibliografia delle brevi notizie a esso inerenti dalla fine del Settecento all'inizio del Novecento, in cui manca però la citazione del catalogo del 1612, ossia *Catalogus Bibliothecae Amsterlreadamensis*, Lugduni Batavorum, 1612 (ristampato per H. C. Rogge, Amsterdam, 1881, la descrizione è a p. 35). Più di recente il manoscritto è rientrato in Gerard I. Lieftinck, *Manuscrit datés conservés dans le Pays-Bas. Catalogue paléographique des manuscrits en écriture latine portant des indications de date, Tome premier: les manuscrits d'origine étrangère (816- c. 1550)*, Amsterdam: North-Holland, 1964, p. 2, n°4, dove è così brevemente descritto: «Parch. 188 ff., 1col. 200X118; 23 lignes; Min. décoration magnifique. Or.: Rome; Scr.: Ludovico Vicentino Arrighi; Dest.; Vittoria Colonna (blason), F. 188: *Ludovicus Vicentinus scribebat Romae. Anno salutis M.D.XVII. Mense octobris. Littera humanistica corsiva formata (cancelleresca formata)*». Per riferimenti alle riproduzioni del codice, si veda Pagliaroli, *Ludovico degli Arrighi*, cit., p. 50, n. 1.

autografo per le realizzazioni calligrafiche dei manuali: è infatti redatto in una elaborata *cancelleresca formata* di uso librario¹⁹⁵ nella quale si possono distinguere i tratti distintivi della sua personalizzazione stilistica.¹⁹⁶ Per il contenuto, ci si potrebbe confrontare di nuovo con un caso in cui il ms. arrighiano ha il suo antografo in una stampa: sebbene il traduttore dell'*Ethica* fosse già stato identificato in Giovanni Argiropulo da Kristeller e da Chavannes-Mazel, Pagliaroli ha rintracciato il probabile antografo arrighiano, sebbene con un riscontro non sistematico, nell'edizione stampata per i tipi di Silber il 1° settembre 1492,¹⁹⁷ col quale il copista avrebbe mantenuto l'aderenza al modello (certo non totalizzante, e mai, per ragioni ovvie, fino al più minimo dettaglio) che si è già vista per il Petrarca di Madrid. Diversa l'ipotesi di Chavannes-Mazel, che individua come antografo se non la *redactio C* della traduzione di Argiropulo una sua edizione a stampa: sarebbe significativo, per quello che si andrà a spiegare tra poco, se la copia scelta fosse il Vat. Lat. 2105, dedicato a Sisto IV, ossia Francesco Della Rovere. È pur vero che, dato che Silber era un tipografo ben associato al papato, la scelta della sua edizione controllata potrebbe essere comunque coerente.¹⁹⁸

195Cfr. Così Casamassima, *Ludovico degli Arrighi copista dell'Itinerario*, cit., p. 122: «Il codice della Universiteits-Bibliotheek di Amsterdam rivela, per altro, già compiuta nel 1517 la traduzione nei modi arrighiani della cancelleresca del primo Cinquecento. Quel codice, dunque, di così alte qualità d'arte, deve essere considerato come il risultato non soltanto di un tirocinio cancelleresco, ma pure di una lunga attività di copista di libri: anzi, di un'originale, creativa opera di calligrafo», ma si cfr. anche Geurs-Biemans, *The Aristotle manuscript in Amsterdam*, cit., p. 186: «The hand used in 1517 for copyng the *Ethics* of Aristotle in the manuscript now in Amsterdam preludes to his *cancelleresca* of 1522 and starts from the same principles. However, compared to the script in his manual of five years later, his writing is something less elegant or expressive. On the other hand one might also qualify the light difference by saying that the writing of the manuscript is more stylised and stately than that of the manual. In that case it can be described as a specimen of a *cancelleresca formata*».

196Cfr. intanto Geurs-Biemans, *The Aristotle manuscript in Amsterdam*, cit., pp. 186-187: «Turning the pages of the Amsterdam manuscript, the result of his writing is impressive [...] the regularity of Arrighi's writing is amazing. Remarkable are also specific letterforms such as of the long *s*, and the stylised ligatures of *a+e*, *s+t* and *s+p*, as well as the thin and delicate arc that connects a *t* to the preceding *c*. In addition, spacing between letters, words and lines – one of the most difficult aspects in writing – are also admirable».

197Pagliaroli, *Ludovico degli Arrighi*, cit., pp. 62-63, ma cfr. con Paul Kristeller, *Iter Italicum*, xx.xx, p. 338: «(f. 1v). Full page illumination, with the legend: Quod somno eripitur datur vitae. (f. 2). Ethicorum Aristotelis libri decem (tr. anon. i.e. Joh. Argiropoulos) [segue incipit]. At the end: Ludovicus Vicentinus Scribebat Romae anno salutis MDXVII Mense octob.»». Più di recente, segnalo anche Claudine A. Chanavannes-Mazel, *Aristoteles in Amsterdam: het handschrift XV D 6, Vittoria Colonna en de vertaling van Johannes Argyropoulos voor paus Sixtus IV. Onverwachte en onopgeloste vragen (= Vittoria Colonna e la traduzione di Iohannes Argyropoulos per papa Sisto IV. Domande inattese e non risolte)*, in *Boek & Letter. Boekwetenschappelijke bijdragen ter gelegenheid van het afscheid van prof. dr. Frans A. Janssen asl hoogleraar in de Boek-en bibliothekgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam*, onder redactie van J. Biemans, L. Kuitert & P. Verkruijsse, Amsterdam: De Buitenkant, 2004, pp. 47-71. Non è stato possibile tradurre integralmente l'articolo della Chavannes-Mazel, ma solo comprenderne il senso generale.

198Come spiegato poco più avanti, non è stato possibile vedere di persona il ms. dell'*Ethica*, perciò si rimanda ad una fase ulteriore della ricerca la collazione sia con il manoscritto donato a Sisto IV sia con l'edizione Silberiana, con l'intento di ricondurre il testo arrighiano al suo antografo, sebbene ci sembri comunque più plausibile la derivazione dalla stampa silberiana proposta da Pagliaroli.

Non nuova, secondo la tradizione degli studi, potrebbe essere la committenza: le decorazioni sono in questo senso parlanti. Il medaglione di Ercole che imbraccia una colonna spezzata nel margine inferiore della bordura di c. 1r e lo stemma della famiglia Colonna nel *bas de page* di c. 2r rendono inequivocabile l'identificazione con un appartenente alla famiglia; resa ancor più certa poiché nella c. 2r troviamo nelle bordure laterali, tra putti e sirene bicaudate (quest'ultimo, altro emblema dei Colonna), a destra una Vittoria alata che brandisce una fiaccola e una corona d'alloro e a sinistra una donna avvinta a una colonna il cui capitello ha alla base un Pegaso in rilievo, simbolo della poesia. Già Wardrop aveva ipotizzato che il richiamo fosse a Vittoria Colonna (anche perché, si vuole aggiungere, la lettura successiva dei due clipei darebbe in effetti il nome completo della destinataria dell'*Itinerario* di Ludovico da Varthema), e l'attribuzione è normalmente accettata.¹⁹⁹ Tuttavia, la presenza nello stemma di un elmo militare sotto il cimiero di sirena, elemento che poco si attaglia a una figura femminile, e la leggera inclinazione dello scudo dei Colonna, porterebbero piuttosto all'identificazione con Fabrizio Colonna, padre di Vittoria e compagno d'armi del di lei marito Francesco d'Avalos. In questo caso, però, bisognerà riflettere sui rapporti tra il capitano di ventura e il papa Leone X, che potrebbe aver sfruttato Attavante, Matteo da Milano e Arrighi per i suoi scopi politici. Nel luglio del 1517 Fabrizio è a Roma, dove Leone lo invita a prendere le armi contro Francesco Maria della Rovere, duca di Urbino.²⁰⁰ Ma il Colonna rifiutò dopo aver a lungo temporeggiato: l'invio di questo lussuoso manoscritto a ottobre di quello stesso anno, il cui testo stimola inoltre all'azione (anche militare) seguendo la virtù, potrebbe avere, si ipotizza, il significato di un invito a decidere e a combattere.²⁰¹ I due

199Cfr. Casamassima, *Ludovico degli Arrighi detto Vicentino copista dell'Itinerario*, cit., p. 119: «Destinato con ogni probabilità a Vittoria Colonna»; Wardrop, *Arrighi revived*, cit., p. 43, n. 3, che discute anche il simbolo della Fenice, che campeggia nel clipeo della bordura superiore di c. 2r ed è «repeated in other pages», riportando anch'esso a Vittoria Colonna per la presenza del suo medagliere di un ciondolo con quell'effigie.

200Nel 1517 Fabrizio Colonna, duca di Paliano e Gran Conestabile del regno di Napoli, è quasi al termine della sua carriera militare (morirà nel 1520), dopo aver combattuto per Ferdinando d'Aragona, Carlo VIII e Ferdinando il Cattolico. Prese in più occasioni le armi contro gli Orsini ed ebbe aspri contrasti con Alessandro VI Borgia. Fu invece al servizio delle truppe pontificie di Giulio II partecipando all'assedio di Mirandola e alla battaglia di Ravenna, insieme a Francesco I della Rovere. Già nel 1516 papa Leone X gli aveva inviato dei monitori per aver preso le difese del suo compagno d'arme durante la Guerra di Urbino. Cfr. la voce del DBI a cura di Franca Petrucci (vol. 27, 1982, pp. 288-293).

201Sull'*Ethica Nicomachea* e il suo ruolo nella tradizione come stimolo all'azione (anche guerresca) dell'uomo virtuoso, si confrontino Mario Domenichelli, *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa (1513-1915)*, Roma, Bulzoni Editore, 2002, e Robert Crisps, *Nobility in the Nicomachean Ethics*, «Phronesis», 59, 2014, pp. 231-245: 233-235: «We know already that τὰ καλά are noble, morally praiseworthy actions. It is an important characteristic of the virtuous person that he enjoys such actions, and he will always perform the most noble actions, as a consequence of his virtue [...] Aristotle tells us that a person acting in accordance with the virtues—that is, acting virtuously as opposed merely to performing a virtuous action—will rationally choose the action for its own sake. [...] The virtuous person, then, acts for the sake of the noble, since this is the end (τέλος) of virtue». Si ricordi

clipei, secondo questa lettura, potrebbero sì essere un omaggio indiretto alla figlia, ma anche un richiamo più esplicito alle vittorie militari e alla Fortezza dei Colonna. A rinforzo di questa ipotesi soccorre infine la presenza di un identico stemma con elmo e scudo inclinato nel palazzo di famiglia a Napoli in via di Mezzo Cannone, che fu residenza di Fabrizio, e su di una famosa incisione che lo rappresenta.²⁰²

Pur avendo l'intenzione di verificare sul manoscritto la possibile presenza di iniziali o di altri indizi, non si è potuto consultare l'intero codice, perché all'epoca della ricerca in restauro e perciò escluso dalla consultazione. L'analisi dell'apparato decorativo e paleografica che si intraprenderà è perciò condotta, oltre che sulle riproduzioni fornite nella bibliografia già citata (spesso limitate alle prime due carte e alla sottoscrizione di c. 188r e a qualche altra carta, riprodotta nella maggior parte dei casi in modo parziale),²⁰³ sul copioso repertorio fotografico raccolto da Wardrop e oggi conservato presso la Bodleian Library di Oxford e su alcune immagini conservate nel fondo Mardersteig dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona.²⁰⁴ Lo stesso Wardrop descriveva il codice come «profusely decorated in characteristic Renaissance style, with ornamental initials in colour on a gold ground, and intricate bar borders in the same manner».²⁰⁵ Le «intricate bar borders», che si trovano in un numero limitato di carte individuate nella analitica descrizione di Geurs e Beimans,²⁰⁶ sono di mano di Attavante degli Attavanti; le iniziali,

anche che Machiavelli farà di Fabrizio Colonna uno degli interlocutori del *Dialogo della Guerra*, ambientato nel 1516 nel contesto culturale degli Orti Oricellari, facendone il portavoce delle sue teorie (cfr. almeno Francesco Bausi, *Machiavelli*, Roma: Salerno Editrice, 2005, pp. 226-245 e Frédérique Verrier, *Machiavelli e Fabrizio Colonna nell'Arte della guerra: il polemologo sdoppiato*, in *Niccolò Machiavelli politico, storico, letterato*, Atti del convegno di Losanna (27-30 ottobre 1995), a cura di J.J. Marchand, Roma: Salerno Editrice, 1996, pp. 175-187).

202Cfr. Bartolomeo Capasso, *Il palazzo di Fabrizio Colonna a Mezzocannone: pagine della storia di Napoli studiata nelle sue vie e nei suoi monumenti*, Trani: Vecchi, 1896. L'incisione è pubblicata in Pompilio Totti, *Ritratti et elogi di capitani illustri. Dedicati all'Altezza Serenissima di Francesco d'Este Duca di Modona*, In Roma: alle spese di Pompilio Totti libraro, 1635, p. 289, a cui segue un breve profilo biografico del condottiero (pp. 289-295).

203Le carte sono segnalate con i loro corretti riferimenti in Geurs-Biemans, *The Aristotle manuscript in Amsterdam*, cit. (riproduce le carte 1v, 2r, 20r, 95r, 108r) e Chavannes-Mazel, *Aristoteles in Amsterdam*, cit., (che aggiunge la c. 184v, parziale) e Pagliaroli, *Ludovico degli Arrighi*, cit. (pubblica le cc. 1v e 17r).

204Devo sincera gratitudine alla gentilezza del Dr. Martin Kauffmann (Head of Early and Rare collections and Tolkien Curator of Medieval Manuscripts) e del Dr. Bruce C. Barker-Benfield (Senior Assistant Librarian) del Department of Special Collections & Western Manuscripts della Bodleian Library per la possibilità concessami di consultare le collezioni fotografiche di James Wardrop e gli appunti inediti di Albin de la Mare su Ludovico degli Arrighi. Voglio qui anche ringraziare il Dott. Agostino Contò (Direttore responsabile della Biblioteca Civica di Verona) per avermi segnalato il fondo Mardersteig. Alle fotografie non si accompagna quasi mai l'indicazione della carta da cui sono tratte, quindi ci si dovrà riferire al loro contenuto in modo meno puntuale. Quasi mai, inoltre, la riproduzione è dedicata all'intera pagina, quanto piuttosto a individuare le lettere miniate di Matteo da Milano e i cartigli arricciati che introducono i capitoli, perciò è stato impossibile valutare, ad esempio, se fossero costanti le 23 rettrici che conto nella c. 108r riprodotta da Geurs-Biemans, *The Aristotle manuscript in Amsterdam*, cit.

205Wardrop, *Arrighi revived*, cit., p. 43.

206Geurs-Biemans, *The Aristotle manuscript in Amsterdam*, p. 188: «The full border decoration on ff. 1v and 2r, the historiated initial with large border decoration on f. 20r, the decorated initials with small border

sono invece state attribuite, con riserve, a Matteo da Milano.²⁰⁷ Nell'ottica di questa ricerca, è importante notare che per la collaborazione assidua di Attavante con Arrighi negli anni che vanno dal 1517 al 1519, già Alexander ipotizzava che, contrariamente a quanto ritenuto dalla critica, il miniatore si fosse spostato da Firenze a Roma per queste imprese.²⁰⁸ La miniatura a piena pagina iniziale che, come nei *Triumphs*, è in una carta aggiunta al primo dei 18 quinioni (più altre tre carte) di cui è composto il codice: rappresenta Aristotele in atteggiamento da studioso, che tiene in mano un astrolabio sopra una bacinella d'acqua, che gli possa essere da sveglia qualora si addormenti: in una *tabula ansata* troviamo il motto «QUOD SOMNO ERIPITUR DATUR VITAE».²⁰⁹ Nei medaglioni della cornice della c. 1r vengono invece individuate da Geurs-Beimans le virtù teologali e cardinali. Alla c. 2r, che ospita come si è detto le armi Colonna nel margine inferiore, troviamo un'elaborata iniziale *O* di mano di Matteo da Milano e il titolo del testo «ETHICORVM | ARISTOTELIS | LIBRI DECEM | QVORVM PRIMI | CAPVT PRIMUM | INCIPIT» in un'altra *tabula ansata* con festoni vegetali.

Le *tabulae* che segnano l'inizio dei dieci libri dell'*Ethica* sono riproposte con cornici a grottesche per i libri I, V, VII (c. 108r), X; o con motivi vegetali o antiquari per i libri II, III, IV, IX. Nel testo, l'inizio di ogni capitolo è segnalato con una pergamena disegnata illusionisticamente riempita con maiuscole antiquarie di modulo medio, di mano del copista; la fine di capitolo nel testo è completato dall'ondina di fine paragrafo (: ~) alternata a una linea ornamentale con filetti. Lungo tutto il testo, troviamo i titoli correnti inseriti in un piccolo riquadro a decorazione interlacciata, prevalentemente a sfondo rosso.

decoration on ff. 13r, 14r, 16v, 18r, 21v, and the large border decoration on ff., 147v and 164v bear distinctive features of Attavante's style».

207Si riscontra anche la presenza di una terza mano, per cui non è stata ancora avanzata nessuna proposta di identificazione. La sua azione, presente nei cartouches e nelle banderuole, e probabilmente intervenuta come ultima sul ms., è riscontrabile anche nella c. 1r aggiunta (dettaglio che si è già visto per il ms. di Madrid) a costituire l'antiporta. Cfr. Geurs-Biemans, *The Aristotle manuscript in Amsterdam*, cit., p. 191.

208Per la nostra trattazione, questo costituirà una piccola anticipazione sugli argomenti successivi, ma sembra altresì opportuno fissare l'argomento citando Alexander, *The painted book in Renaissance Italy*, p. 338, n. 95: «It is likely, in my opinion, therefore, that Attavante worked for a period in Rome. Two manuscripts were written in Rome by Ludovico degli Arrighi in 1517 and contain illumination attributable to Attavante. One is the Aristotle, Amsterdam University Library, Ms. XV. D. 6. It was written for Vittoria Colonna with her arms [...]. The other is the list of benefactors of the hospital of San Giovanni in Laterano, Rome, Archivio di Stato MS. 1010. In both manuscript Attavante again collaborated with Matteo da Milano [...] A third manuscript written by Arrighi and illuminated by Attavante for Cardinal Giulio de'Medici, Vatican, BAV, Vat. Lat. 5802 is a Lucian dated 1519 [...] While text manuscript might perhaps have been sent to Florence for illumination, it is hard to see why that should have been the case with such relatively unimportant commission as the hospital benefactors book» Per la datazione corretta del manoscritto in Archivio di Stato e la sua importanza cfr. qui pp. 74-75; per il Vat. Lat. 5802 vd. invece pp. 83-85.

209Chavannes-Mazel, *Aristoteles in Amsterdam*, cit., ne tenta l'identificazione, ma conclude, nell'abstract in inglese a p. 71: «The motto proved impossible to be traced. It ought to be related to the autor of the *Ethics*».

Anche qui ci troviamo di fronte a una *cancelleresca rinascimentale* posata e ad asta dritta, senza nessuna inclinazione, che viene semmai suggerita dalla vivacità della scrittura, ma con alcune importanti variazioni. La prima, che salta all'occhio, è che Arrighi adesso tocca la rettrice quando scrive, mentre fin dai *Trionfi* usava mantenersi un paio di millimetri al di sopra (e non solo nelle rigature a secco, dove il rischio che l'inchiostro scivolasse e riempisse il solco era concreto, ma anche in quelle a colore), costruendo un'invisibile linea di base su cui appoggiare i corpi delle minuscole: in questo codice, per quanto è apprezzabile dalle riproduzioni, riesce comunque a non scendere mai oltre la riga se non per le discendenti. Tornano le aste di *b* e *d* con curvatura verso destra (*d*, *b*) ma c'è un altro elemento d'interesse: le aste di *d b e l e h* si slanciano spesso appena un paio di millimetri sull'asta di *s*, che è sempre lunga in inizio e in corpo di parola. Più frequente, quasi costante, la *e* con lingua del tratto mediano che in fine di parola impenna talvolta verso l'alto fino a raggiungere la linea di altezza delle aste. Altra novità: la *g* passa, nel corpo del testo, definitivamente alla sua variante *antiqua* ad alambicco, e anche se più spesso l'occhiello inferiore resta aperto e il gancio ha una linea morbida che si assottiglia verso il raccordo, ormai il trattino di congiunzione tende verso la perpendicolarità alla rettrice e nell'esecuzione più composta l'occhiello si chiude (esemplificativa di più gradazioni di esecuzione è la c. 188r, dove troviamo la sottoscrizione del copista). La *l* ha adesso un piccolo piede di appoggio verso destra, spesso ondulato; le legature sottilissime ad arco sono esclusive di *ct*, perché per *st* e *sp* il copista preferisce una legatura a bandiera che tende a rafforzare il corpo della sibilante (anzi, è possibile che la legatura sia costruita creando l'asta della *s* senza la testa, alla quale viene scritta accanto la *t* o la *p*, e poi il tratto di raccordo si svela lasciando una piccola traccia nell'asta della *s*). Dal libro quinto dell'*Ethica* la scrittura inizia a prendere una leggera inclinazione verso destra ed è meno regolare: sfuggono più facilmente le *s* con il capo piccolino e l'occhiello inferiore della *g* aperto a gancio. Le *maiuscole antiquarie* chiaroscurate e con grazie (visibilmente aggiunte in una seconda fase, fatto grafico molto evidente, ad esempio, nelle grazie delle cravatte delle *E* e delle *F*) sono policrome nei titoli dei libri: d'interesse la *T supra linea* nel titolo, di derivazione epigrafica. Persistono le *Q* e le *R* (specie in fine di parola) maiuscole usate come minuscole con i prolungamenti che si sono già descritti; la *P* è sempre antiquaria, con occhiello aperto; si rintraccia, nel campione esaminato, una sola maiuscola cancelleresca. In maggioranza i dittonghi *æ* (più raro, in fine riga, *Ϸ*) e *oe* con fusione delle curve contrapposte.

Tra i vezzi calligrafici, troviamo svolazzi a proboscide sottilissimi, prevalentemente in fine pagina, frequenti per *z* e per il segno abbreviativo a forma di 3 di *que(m)*, che stavolta è però sul rigo: dato che tale soluzione è frequente nell'*antiqua*, è probabile che si tratti di un segnale di maggiore eleganza e compostezza del tracciato. Come chiudiriga, costanti *o* e *i* tagliati, il prolungamento del risvolto di *a*, dell'asta trasversale di *t* e del gancio di *r* e anche la *s* con prolungamento dell'arco nello stile dell'*antiqua*: dalle riproduzioni sembra di apprezzare una variazione di colore, come se il copista avesse rivisto con altro inchiostro l'intero codice per andare a riempire i vuoti accidentali non notati durante l'esecuzione. La punteggiatura deve forse molto al suo antigrafo: i due punti sono maggiormente distaccati dalle parole che li seguono e precedono, e così avviene anche per il stesso per il punto fermo; la già nota lineetta a segnalare la separazione delle enclitiche *-ve* e *-que*, più frequente l'uso della piccola barra trasversale per indicare la pausa breve, lievi apici sulle *i*. I richiami, per quel che si è potuto vedere dalle riproduzioni sono ancora verticali del tipo Derolez 4, ma la segnatura a registro, finora indicata con i numeri romani, è invece espressa con lettera minuscola e numero arabo: si tratta di un'importante variazione, che non subirà successive modifiche o ripensamenti.

Un ultimo dettaglio sul manoscritto dell'*Ethica* sul quale si dovrà porre particolare attenzione in questa sede è la presenza del ritratto di uomo con barba che indossa un cappello nero, che tiene tra le mani un libro, dipinto in riquadro di iniziale alla c. 17r: già Pagliaroli notava la sua somiglianza con altre figure nell'apparato decorativo di un trittico di codici contenenti di *Dialogi* di Luciano di Samosata, che si vedranno tra poco, e da questo e in generale una consonanza stilistica tra tutti i ms. che sono datati tra il 1518 e il 1519,²¹⁰ di cui il primo è il ms. 1010 dell'Archivio di Stato di Roma, che è anche l'unico codice di grande formato della produzione arrighiana.²¹¹ Il codice è stato a lungo datato dagli studiosi al 4 aprile 1517,²¹² a causa della data che si trova nella c. Iv, nella *Praefatio* redatta dal *secretarius* dell'Ospedale, Andrea Carosi, dal quale si apprendono le vicende di confezione del testo,²¹³ è stata giustamente corretta dapprima da Tosini (che non riconosce

210Pagliaroli, *Ludovico degli Arrighi*, cit., p. 67, n. 1.

211Il ms. è consultabile sul sito dell'Archivio di Stato di Roma, digitalizzato nella sezione "Preziosi": <http://www.cflr.beniculturali.it/Preziosi/preziosi.php?lar=1366&alt=768>, anche se purtroppo le immagini non sono di buona definizione. La numerazione seguita è quella corrispondente alle digitalizzazioni.

212Ottorino Montenovesi, *Una raccolta di manoscritti nell'Archivio di Stato di Roma*, «Notizie degli Archivi di Stato», 2, 1942, pp. 25-28, da Cecil Clough, *A manuscript of Paolo Giovio's Historiae*, cit., p. 45; Casamassima, *Trattati di scrittura del Cinquecento italiano* cit., p. 55, n. 12. Ancora di questo parere Alexander, *The painted book in Renaissance Italy*, p. 338, n. 95.

213Riporto da Pagliaroli, *Ludovico degli Arrighi*, cit., p. 52, n. 2: «[Andrea Carosi] informa che ha ricevuto

però il copista) e poi parallelamente da Pagliaroli, che rintracciano all'interno del testo la data del 5 aprile 1518, giorno del Lunedì dell'Angelo (alla c. 26r).²¹⁴ Considerando i tempi di realizzazione, secondo Pagliaroli, il codice fu compiuto «non prima del 5 aprile 1518, probabilmente nella seconda metà dello stesso anno».²¹⁵ Si veda il breve compendio della Tosini per i contenuti del codice:

Il testo del codice [...] è una vera e propria *summa* della storia della società e della sua principale attività: l'amministrazione dell'ospedale e la custodia dell'icona del Salvatore, ancora oggi posta nella cappella romana di San Lorenzo – il *Sancta Sanctorum* – all'interno della Scala Santa. Il volume contiene infatti, oltre alle vicende antiche dell'icona, (c. 1v), dell'ospedale e della confraternita preposta alla sua custodia, anche gli statuti e i regolamenti (“Statuta et ordinationes”) della compagnia dalla sua origine (c. 13r), con le successive riforme (“Reformationes, c. 21v); inoltre, un'importante storia del sodalizio dalla sua fondazione, estratta dagli annali della confraternita (c. 32v), l'elenco dei confratelli del Salvatore, a partire dai pontefici (c. 39r), cardinali, prelati, nobili, fino ai cittadini divisi per rioni, e alla lista dei Guardiani e Camerari del 1516, con integrazioni fino al XVIII secolo, per concludersi con l'elenco delle nobildonne e cittadine affiliate (c. 177v).

Gli elenchi sono redatti da Arrighi in modo continuativo dalla c. 1v alla c. 34v, e la sua scrittura si ripete per preparare gli aggiornamenti delle liste di confratelli e custodi²¹⁶, da lui compilate fino al 1518.²¹⁷ Ogni inizio d'elenco è rubricato in rosso e termina con il segnale di fine paragrafo (:~), in tutti i casi tranne che a c. 148r. Dalla c. 35r interviene un altro copista che scrive in una *cancelleresca* molto elegante e snella, che ha con quella

la commissione di raccogliere tutte le notizie, ora finalmente contenute nel manoscritto, dai “custodes” Giovanni Girolamo Benzoni e Giovanni Margani, che hanno voluto mettere ordine nella confusa congerie nella quale giacevano disperse». Segue la trascrizione della c. 1v

214Dalla c. 1v: «sub anno Domini 1518 die quinto mensis aprilis lunae, post diem domini cum Paschae resurrectionis domini nostri Iesu Christi». Per la datazione cfr. Patrizia Tosini, *Una collaborazione tra Matteo da Milano e Attavante degli Attavanti: il ms. 1010 dell'Ospedale del SS. Salvatore ad Sancta Sanctorum*, «Rivista di storia della miniatura», 8, 2003/2004, pp. 135-144: 135: «Oltre alla data 1517 ricordata nell'introduzione del manoscritto, l'inclusione, all'interno della parte coeva, delle riforme agli statuti apportate nell'aprile 1518, offre un termine cronologico per l'intera decorazione. La scrittura che ha registrato i nomi dei Guardiani, divisi anno per anno dal 1516 (c. 159r), rimane infatti invariata fino al 1518 compreso». La citazione a blocchetto a testo si trova *ibidem*. La studiosa ritornerà sull'argomento focalizzandosi sull'icona devozionale del Salvatore e prendendo in esame un ampio gruppo di codici risalenti alla confraternita, in Id., *Miniature dall'Ospedale del Salvatore ad Sancta Sanctorum: decorazione, rituali, iconografia*, in «Rivista di storia della miniatura», 12, pp. 123-136:123: «Tali manoscritti, anche se cronologicamente distanti gli uni dagli altri, sono legati tra loro da un comune denominatore, che potremmo definire in termini moderni il ‘logo’ del sodalizio: la presenza, nell'antiporta, dell'immagine a piena pagina del busto del Salvatore tra due ceri in presenza di figurette oranti». Nel manoscritto arrighiano, l'icona è inquadrata in un'iniziale a c. 13r.

215Cfr. Pagliaroli, *Ludovico degli Arrighi*, cit., p. 52, n. 2. Si intendano le altre brevi citazioni da qui.

216Tra i confratelli figurano Bartolomeo della Valle, committente dei *Triumph* (Madrid, Biblioteca Nacional, Vit. 22-23), e molti *scriptores* della Cancelleria apostolica. In un'ulteriore e più approfondita fase di questa ricerca, si prevede un'analisi dettagliata delle liste componenti della Confraternita. Già Tosini (*Una collaborazione tra Matteo da Milano e Attavante degli Attavanti*, cit., p. 141) rileva che vi figurano numerosi cardinali da lui creati, quali Andrea della Valle, Pompeo Colonna, Domenico de'Iacobacci e Alessandro Cesarini.

217Altri *specimina* di calligrafia arrighiana, che si distanziano di alcune pagine per accogliere gli aggiornamenti delle liste, alle cc. 38r, 39r, 40r, 41r, 42r, 48r, 56r, 68r, 78rv, 90r, 102r, 112r, 122r, 132r, 140r, 148r, 142r.

arrighiana assai in comune, senza però dividerne l'aderenza alla linea di base, e che si mostra assai più incerta e con modulo meno regolare. Secondo Pagliaroli ricorda Genesio de la Barrera, figura sulla quale le ricerche sono lungi dal poter dirsi concluse: già Fairbank nel 1970 aveva proposto i primi studi su di lui, avanzando l'ipotesi che intorno ad Arrighi potesse essersi costituito se non un *atelier*, perlomeno una cerchia di allievi, e che Genesio fosse quello di spicco, talvolta associato a volte a sé dal maestro.²¹⁸ Questo ricchissimo codice è strettamente legato alla figura di Leone X per dei motivi storici e politici: nonostante la confraternita vantasse una enclave capitolina di lunga tradizione libera da ingerenze papali (un'*institutio* dell'Ospedale vietava persino l'iscrizione di cardinali), Leone X assunse il ruolo di “membro onorario”. Poiché il papa stava cercando il sostegno della comunità romana per poter affrontare la crociata contro i Turchi, indisse per il 12 marzo 1518 una solenne processione alla quale dovevano partecipare le maggiori confraternite romane (e vi partecipò anche lui, nell'ultimo giorno, percorrendola a piedi scalzi). Inoltre, già in precedenza aveva effettuato una ricognizione delle reliquie del *Sancta Sanctorum* affiancato da Alessandro Farnese, il futuro Paolo III a lui legato da un rapporto di amicizia, sulle orme del suo omonimo Leone III. Secondo Tosini, che ricostruisce queste vicende – narrate nello stesso codice alle cc. 33r-34v, dove termina la parte dovuta ad Arrighi – è probabile che il grande manoscritto di lusso, che rivestiva un ruolo di rilievo nell'amministrazione degli affari della confraternita (la sua grandezza e le numerose pagine bianche da aggiornare, avrebbero prolungato la memoria di quel gesto) fosse un dono del papa all'istituzione per serrare un vincolo da lui stretto: a dimostrarlo è il grande rilievo dato al suo nome nella decorazione della c. 33r, con la *L* circondata dall'emblema mediceo delle tre piume legate dall'anello di diamante, e il modulo leggermente ingrandito della scrittura in quelle carte.²¹⁹

A riconferma dell'uso che Leone X faceva dei suoi fedeli miniatori e – vorremmo dire – del suo calligrafo di fiducia, che prestavano la loro opera per la confezione di codici di dono, non stupirà riconoscere con Tosini che l'apparato decorativo è a carico di Matteo

²¹⁸Per Genesio si veda almeno José Ruysschaert, *Le copiste Genesius de la Barrera et le manuscrit Barberini d'“Il Principe” de Machiavelli*, in *Studies on Machiavelli*, edited by Myron P. Gilmore, Firenze, Sansoni, 1972, pp. 349-359; per il profilo biografico e la bibliografia Renzo Iacobucci, *Genesio de la Barrera*, in *Machiavelli. Enciclopedia machiavelliana* cit., v. 1, pp. 595-596; e Id., *Il codice Vaticano Barberiniano del Principe*, in *Niccolò Machiavelli, Il Principe, Testo e saggi*, a cura di Giorgio Inglese, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, pp. 177-188. In particolare Ruysschaert (pp. 354-355) ritiene che Genesius de la Barrera sia stato allievo di Arrighi fino al maggio 1525 quando si sarebbe allontanato dal suo maestro in seguito alla lite con Ugo da Carpi. Per i contrasti tra maestro e allievo si confronti anche il capitolo secondo, p. XX.

²¹⁹Tosini, *Una collaborazione tra Matteo da Milano e Attavante degli Attavanti*, cit., pp. 139-141.

da Milano e Attavante degli Attavanti. Abbiamo già visto che, secondo Geurs-Biemans, probabilmente anche la traduzione latina dell'*Ethica Nicomachea* per Fabrizio Colonna (di cui qui si è proposto il nome come dedicatario) vide affiancato ad Attavante un miniatore di scuola ferrarese, forse proprio Matteo da Milano: se questo dato fosse confermato, si tratterebbe del secondo ms. che vide a loro associato Ludovico degli Arrighi.²²⁰ Appurata l'identità dei miniatori per gli *Statuta*, Tosini ritiene che la loro decorazione dipese da «due botteghe con differenti repertori, che si sono avvicinate e perfettamente integrate sulle principali pagine del manoscritto»: a Matteo da Milano andranno attribuite le iniziali maggiori, e ad Attavante le bordure e le iniziali minori.

Riguardo alle caratteristiche paleografiche del codice, giacché la morfologia è identica a quanto si è visto in precedenza, vorremmo porre in evidenza la selezione di varianti operata da Arrighi. Innanzitutto, nella prima riga della c. 1v Arrighi utilizza le aste curvate di *b* e *d*, come era suo uso per quel periodo, ma già dalla seconda riga è come se avesse un immediato ripensamento, perché la variante base per tutto il codice è quella che si è vista nei suoi primi manoscritti, ossia ad asta dritta a spatola o, al massimo, con grazia orientata a sinistra. La *g*, invece, si mantiene con il collo dritto verticale e l'occhiello inferiore chiuso. Abbiamo però delle interessanti interferenze di sapore gotico: da c. 10v, il Vicentino adotta infatti per le maiuscole *E* la variante gotica che ha all'interno dei filetti verticali, e lo stesso farà per qualche occorrenza di *Q* e per la *H* maiuscola, che se inizialmente è in stile antiquario, in qualche occorrenza richiama da vicino l'onciale, risolvendosi ad essere una *h* minuscola sovrarmodulata. È possibile che, trattandosi di una copia elegante di una raccolta di documenti della confraternita, risalenti a secoli precedenti, Arrighi possa aver subito – non passivamente – le influenze grafiche del suo antigrafo.²²¹ Ritroviamo anche, in progressivo aumento, la *G* corsiva, ossia con prolungamento sotto il rigo del capitello, nonché la variante già notata per l'*Itinerario* della *B* con prolungamento dell'asta verso l'alto culminante a bottoncino, che ben si integra in questo tessuto grafico misto. Si nota inoltre che in più carte (3r, 5v, 8v, 11v) vengono lasciati degli spazi bianchi del testo: poiché dal contesto sembra che non si tratti di una zona lasciata ad attendere a un successivo riempimento (come accade invece, ad esempio, per le molte liste che prevedevano un aggiornamento), verrebbe quasi da pensare che ci siano stati dei problemi di decifrazione dell'antigrafo. A c. 3v viene inserita, di altra mano, la parola *Constantia* dopo Concilio (che, pure sarebbe stato deducibile dal testo).

²²⁰Una parziale conferma al dato è in realtà già giunta da Alexander, *The painted book in Renaissance Italy*, p. 338, n. 95.

²²¹Tosini, *Una collaborazione tra Matteo da Milano e Attavante degli Attavanti*, cit., p. 143, n. 4.

Dalla prima metà del 1518, e forse per tutto l'anno, Arrighi sembra essere alacremente impegnato in un altro progetto, organico e ambizioso. Le traduzioni in latino di Livio Guidolotti dei *Dialogi* di Luciano di Samosata si ripetono infatti in tre mss. arrighiani a noi noti: il ms. di Siena (Biblioteca Comunale degli Intronati, H.VI.31, *olim* H.VI.5), che contiene dieci *Dialogi deorum*,²²² un codice nella Città del Vaticano (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5802) che contiene dieci *Dialogi marini*; un terzo codice a Londra in British Library (Royal Ms. 12.C.VIII) che contiene, oltre ad alcuni *Dialogi* tradotti da Guidolotti, anche gli *Apologi* di Pandolfo Collenuccio.²²³ Le somiglianze tra i ms. Londinese e Vaticano, rispettivamente attribuiti ad Arrighi da Berthold Wolpe e Alfred Fairbank, furono già evidenziate da quest'ultimo nel 1971;²²⁴ in

222Il contenuto del manoscritto, insieme a una lunga nota bibliografica su Guidolotti, fu dapprima pubblicato, con ampio commento, da Luigi De Angelis, *Ioanni Baptistae Zannonio...atque celeberrimae accademiae furfureorum scribae viro...hos tantum decem quos inter Luciani Samosatensis deorum dialogos Livius Guidolotus urbinas* (Senis: praesidibus aduentibus, Honoratus Porri opusculum hoc typis absolvit Senis IX. kal. Martii a.d. MDCCCXXIII, 1823, pp. 3-10; ma Pagliaroli, *Giano Lascaris e il Ginnasio Greco*, cit. p. 221, n. 1 ritiene che la nota biografica sia «generica e non priva di imprecisioni», e segnala inoltre che l'umanista fu anche celebrato in un epigramma di Domizio Palladio Sorano; Id., *Ludovico degli Arrighi*, cit., p. 66, n. 1 rammenta che lo studioso figura nel ruolo di Leone X di Ferrajoli come «Titus Livius de Guidelottis».

223Solo gli *Apologi*, conformemente alla linea editoriale che sarà avviata nel 1524, esclusiva per i contemporanei, furono stampati da Arrighi. Si cfr. qui il capitolo quarto, pp. 347-349.

224Berthold Wolpe, *A Royal manuscript by Arrighi Vicentino in the British Museum*, «The Book Collector», 1958, pp. 78-79; Alfred Fairbank, *Another Arrighi manuscript discovered*, «The Book Collector», 20, 3, 1971, pp. 332-334, che a sua volta ci dice che la sua scoperta è avvenuta a fianco di Berthold Wolpe, studiando le riproduzioni fotografiche di manoscritti rinascimentali italiani di James Wardrop oggi a Oxford, e ne dà una brevissima descrizione comparativa: «There are many identifying idiosyncratic features that one expects to find in a manuscript written by Arrighi, and as they all add up in the Vatican work there is confidence in attributing the manuscript to him. The illuminating also can be said to be by Attavanti [...] The book is lesser than the Henry VIII manuscript, for it has but 46 folios with 15 lines to the page against 87 folios with 17 lines to the page. Then leaves to a signature in both works, the capital letters of the alphabet are followed by Arabic numerals. The catchwords are written vertically». Il manoscritto arrighiano occupa le cc. 144r-169v di un codice composito; il suo contenuto fu dapprima pubblicato, con ampio commento, da De Angelis, *Ioanni Baptistae Zannonio*, cit., pp. 3-10; e fu poi descritto in Lorenzo Ilari, *Indice per materie della Biblioteca comunale di Siena*, Siena: Tipografia all'insegna dell'Anora, vol. II., 1845, p. 11: «Deorum Dialogi X. Interpret. Livio Guidolotto urbinatense cubiculario Apostolico ad Sanctiss. Leonem X. Pontif. Maximum. Codice membran. in 4to e ben conservato del XVI. secolo, incomincia con la dedicatoria al Pontef. Leone X, con intitolazione a caratteri in oro e con la prima pagina ornata di ricco e grazioso meandro: la bellissima iniziale racchiude il ritratto di quel Pontefice maestrevolmente eseguito e benissimo conservato: dopo i primi cinque fogli occupati dalla dedica cominciano i Dialoghi col titolo da noi riportato, esso pure in caratteri a oro, con ricca iniziale e magnifico contorno con varie figure e rabeschi e con l'arme del suddetto pontefice. Il cod. è di c. 24». Tra le fonti recenti, si consulti online la scheda all'interno del database Codex – Inventario dei manoscritti medievali della Regione Toscana: «Membr.; ff. II, 24 (144-169); 1-2¹⁰; 3⁴, 228x146 = 27 [142] 59x29 [77] 40; rr. 15/ll. 15, Pagina miniata con fregio a cornice con stemma e imprese medicee e insegne papali a f. 151r; iniziale in oro figurata con fregio floreale nel margine interno (f. 146r); iniziali in oro con decorazione fitomorfa e breve fregio ai ff. 151r, 153v, 155v, 158r, 159v, 161v, 163v, 165r, 167v, 168v; nomi degli interlocutori rilevati; rubricato». Si segue la foliazione apposta a matita dei bibliotecari. Approfitto per ringraziare la Dott. ssa Rosanna De Benedictis che mi ha dato alcune informazioni sull'esemplare e la sua provenienza, legata a una serie di miscellanee acquisite nel primo Ottocento, nonché le cortesi bibliotecarie della Biblioteca degli Intronati di Siena, che ormai da anni agevolano le mie ricerche e accolgono le mie richieste di approfondimento sui materiali.

tempi più recenti Pagliaroli sottolinea i punti di contatto tra i tre manoscritti e i loro apparati decorativi (il senese e il vaticano possono definirsi «gemelli»), e ne studia approfonditamente i contenuti paratestuali.²²⁵

Livio Guidolotti, umanista urbinato e *cubibularius* di Leone X, racconta molto di sé e dell'occasione della realizzazione dei manoscritti nelle carte premesse alla sua opera di traduzione l'autore:²²⁶ nella dedica al papa del ms. senese (cc. 146r-150v) si annovera tra coloro «qui praecipue colunt haec politiora humanitatis studia», e con grande umiltà (che può essere, come sempre in queste sedi, sia sincera che di rito) sottopone al papa le sue «nugas» di eco catulliano. Dopo aver giustificato agli occhi del pontefice la scelta di un tema profano, dichiara che si tratta di un mero esercizio di traduzione (richiamando, si aggiunge, un uso che dei testi di Luciano fece già Emanuele Crisolora), e più avanti svela che il dono del manoscritto è infine una forma di ringraziamento per la somma di quattrocento ducati d'oro da lui ricevuta dal pontefice per i suoi servigi.²²⁷

In calce alla lettera di dedica, ossia alla c. 150v, leggiamo «Romae idibus maii MDXVIII»: il manoscritto andrà perciò datato a poco più di un mese di distanza dagli *Statuta*. A differenza del vaticano, dove la parte testuale che ospita la dedica a Giulio de' Medici si trova in un fascicolo separato (senza segnatura a registro), nel codice senese la segnatura del quinione *a* (per la metà occupato dalla dedica), del quinione *b* e del quaderno *c*, è continuativa e indicata con lettere minuscole accompagnate da un numero arabo: si nota che il numero 5 è segnato da Arrighi in una forma molto simile alla *G* maiuscola corsiva ma priva del capitello, similmente a quanto accadeva per la *m* in forma di \mathfrak{z} . Alla c.

²²⁵Pagliaroli, *Ludovico degli Arrighi*, cit., p. 67, n. 1.

²²⁶La diffusione dei testi di Luciano di Samosata in Italia, avviata dall'insegnamento del greco a Firenze di Emanuele Crisolora, è un fenomeno complesso e amplissimo. Ne derivò infatti una tradizione testuale tortuosa, che comprende traduzioni dal greco al latino, volgarizzamenti, risemantizzazione dei temi e dello stile sia in letteratura che in filosofia, dando vita a un vero e proprio “lucianesimo” (la definizione è di Emilio Mattioli, *Luciano e l'Umanesimo*, Napoli: nella sede dell'Istituto, 1980, in particolare pp. 70-197) abbracciato da numerosi scrittori, tra cui Leon Battista Alberti, Giovanni Pontano, Poggio Bracciolini, Erasmo da Rotterdam, Ludovico Ariosto (ma si citano solo i celeberrimi). Per una breve contestualizzazione e inerente bibliografia, si rimanda solamente a *Lucian of Samosata vivus et redivivus*, ed. by C. Ligota and L. Panizza, London: The Warburg Institute, Turin: Nino Aragno, 2007 e al panorama tracciato da Mariantonietta Cacocella, *La fortuna di Luciano nel Rinascimento. Il volgarizzamento del manoscritto Vaticano Chigiano L. VI. 215. Edizione critica dei volgarizzamenti delle “Storie vere”*, Milano, LED, 2016, pp. 15-32.

²²⁷Riporto i brevi passi sciogliendo le abbreviazioni e normalizzando la grafia delle maiuscole usate in luogo di minuscole. La dichiarazione della scelta del tema alla c. 146v: «Proinde institui ex multis Luciani dialogis, quos quidem certe non usus, sed exercitationis causa, e Graeco (utinam feliciter) in Latinum verti, Decem duntaxat, eosque de Diis (quamquam falsis) tibi Deo in terris vero et decimo consecrare»; al passo segue una rapida argomentazione sulle false religioni dei “gentili”. Così invece alle cc. 149r-149v: «Postremo exoptanti mihi de quadringentis aureis, quibus superioribus annis (quae tua est munificentia) me donasti, aliquo meo munere, si non quam debeo, saltem quam valeo, gratiam referre, visum est has lucubratiunculas nulli alii potius, atque Beatitudini tuae inscribere». Il dato è rilevato anche dall'anonimo autore nella recensione al lavoro di De Angelis pubblicato nelle «Effemeridi letterarie di Roma», XI, apr.-mag.-giu. 1823, pp. 261-267 (che riporta il testo dei dialoghi I, V, X).

146r troviamo, in una *tabula* a fondo blu con cornice dorata, dalle cui volute superiori pendono due pennacchi blu e rossi, il titolo in piccole maiuscole in oro «LEONI + X + PONT + MAX + | LIVIVS GUIDOLO = | CTVS VRBINAS | CVB(ICVLARIVS) | AP(OSTOLICVS) FELICITA= | TEM»: l'errato calcolo delle dimensioni obbliga il copista da un lato a inserire un elemento decorativo a volute e filetti a forma di piccola cornucopia come riempitivo dopo «VRBINAS», dall'altro a ridurre il modulo di «TEM». La pagina è decorata con una bordura verticale fitomorfa con solicelli dorati a sinistra da Attavante degli Attavanti, responsabile dell'apparato decorativo maggiore, compresa l'iniziale abitata C nella stessa carta con il ritratto di un filosofo che regge nella mano destra un libro con copertina blu.²²⁸

Le prime lettere del testo della dedica sono *maiuscole antiquarie* policrome che alternano blu, rosso e oro: si ritroverà questa policromia anche per l'*incipit* del primo dialogo. Alla c. 151r inizia il testo delle versioni, e in questa carta la bordura fitomorfa di Attavante inquadra l'intero testo: nel margine superiore troviamo l'impresa familiare dei Medici, ossia il giogo sostenuto da due putti e avvolto da un cartiglio che porta il testo «SVAVE», qui sormontato da una N maiuscola entro un cerchio dorato; nei margini laterali le tre piume in occhio di diamante col cartiglio che completa il motto con «SEMPER»;²²⁹ nel margine inferiore lo stemma di papa Leone X Medici sorretto da due cherubini e avvolto in racemi, è circondato da lettere dorate che recitano «CVI | VOS | PRO | PI | TI | AE || DEVS | VBIQUE | PRAESENS». Il titolo «LVCIANI DEOR(VM) DIALOGI + X + | INTEPRETE LIVIO GUIDOLO | CTO VRBINATE | CUB° + AP(OSTO)LICO | AD SANCTISS + LEONEM DEC + | PONT MAX» si trova in un riquadro rettangolare con cornice dorata, nello stesso stile di quelli che si sono già visti negli *Statuta*. Solamente per il primo dei dieci dialoghi presenti nel codice il titolo è contenuto in un ovale a fondo verde tirato ai due lati da putti; negli altri casi il titolo e il nome degli interlocutori saranno segnalati con piccole maiuscole colorate.²³⁰ Diverso è il trattamento dell'indicazione delle *personae loquentes*: come si era già accennato, Arrighi cura personalmente l'inserzione di questi elementi decorativi, e scrive in oro il testo; ma

²²⁸È questo il ritratto che Pagliaroli segnala come estremamente simile a quello presente nell'*Ethica Nicomachea* e che vedremo ripetersi anche negli altri codici di Guidolotti.

²²⁹Per il significato dell'impresa di Leone X cfr. Paolo Giovio, *Dialogo dell'impresie militari et amoroze di mons. Giouio vescouo di Nocera con vn ragionamento di Lodouico Domenichi nel medesimo soggetto*. (In Lione: appresso Guglielmo Rouiglio, 1559), pp. 39-41.

²³⁰Segnatamente si danno i titoli dei dialoghi: alle cc. 151r-153v *Favonius et Auster* (o *De rapto Europae* che sarà poi tramandato come *Zefiro e Noto* e rientrerà tra i *Dialoghi marini*); cc. 153v-155v *Venus et Cupido*; cc. 155v-158r *Mercurius et Pan*; cc. 158r-159v *Mercurius et Mars*; cc.159v-161r *Iuppiter et Cupido*; cc. 161r-163r *Iuno et Latona*; cc. 163r-165r *Iuno et Iuppiter*; cc. 165r-166v *Mars et Mercurius*; cc. 166v-168v *Apollo et Vulcanus*; cc. 168v-169v *Iuppiter et Mercurius*.

qui negli sfondi si alternano con un'originale vivacità i toni del verde, del blu chiaro e scuro, del rosso e persino del viola: si ha difatti l'impressione che il copista abbia attinto alla stessa tavolozza del miniatore.

In questo testo, disposto su 15 rettrici e intervallato, come si è detto, dai titoli in piccole maiuscole, siamo di fronte a una *cancelleresca rinascimentale* fortemente controllata e tipizzata, che sembra collocarsi «in quella fase della evoluzione della scrittura dell'Arrighi successiva alla trascrizione dell'Aristotele di Amsterdam e che anticipa i celebri corsivi delle edizioni a stampa».²³¹ A differenza dell'*Itinerario* il copista non adopera due scritture distintive per contrassegnare lo scarto tra la dedica e il resto del testo, ma porta piuttosto a compimento lo slancio delle aste ascendenti, con una curvatura costante ma minima, molto elegante, che termina in un piccolo bottoncino: il dettaglio è particolarmente evidente nell'accostamento di *f* e *l*, dove la prima resta sfalsata e più in basso rispetto alla successiva, ma anche nel gruppo *l* e *s* lunga, dove la dissimilazione “in discesa” rende molto armonica la crenatura tra le due lettere. Un altro sostanziale cambiamento, rispetto a quanto si era visto finora, è nel trattamento del gruppo *sp*: le forme di legatura a ponte acuto si alternano adesso con un pronunciato arco che procede dall'alto dell'asta della *s* per concludersi non tanto in un prolungamento dell'asta verticale di *p*, quanto piuttosto all'attacco del suo occhiello; l'adozione di questa variante, sebbene non sistematica, è di pochissimo prevalente. Al gruppo *st* è applicata un'altra variazione: accanto alla legatura a ponte acuto troviamo una legatura a bandiera con aumento della spaziatura tra le due lettere, non solamente in fine riga, come era già accaduto, ma anche nel corpo del testo; lo stesso avviene per *ct*, che abbandona la forma esclusiva di legatura ad arco tondo e presenta occorrenze con legatura a bandiera molto alta con le due lettere coinvolte più o meno distanziate. Si registra anche una sorta di variante intermedia, che si sopraeleva di poco sopra la linea delle minuscole (come accadeva per il ponte curvo) ma è comunque a bandiera. Varrà forse la pena anche notare che la *z* ha ancora i tratti orizzontali ondulati, che la *l* presenta talvolta il piede inferiore allungato e ondulato, e che la *g* è ormai costantemente e senza eccezioni nella variante con collo dritto e occhiello inferiore chiuso. Allo stesso modo, troviamo sempre la *G* con tracciato corsivo; ma ritroviamo la *E* cancelleresca alternata all'epigrafica e le molte forme di *I* già elencate. Presenta più varianti anche la *L*: la più frequente è la forma epigrafica, che presenta pure il tratto orizzontale ondulato, probabilmente per influenza della maiuscola calligrafica che, pur traendo inizio

²³¹Pagliarioli, *Ludovico degli Arrighi*, cit., p. 68. Si cfr. le immagini fornite nell'*Appendice fotografica*.

come una *I* maiuscola, subisce una netta deviazione poco sopra la riga di scrittura dove il chiaroscuro si pronuncia creando un angolo acuto per proseguire più corposo sotto il rigo (sarà quella, ma si vedrà, che ritroveremo molto spesso in posizione preminente ne *La operina*). Per la *M* si segnala invece, tra le molte epigrafiche, una sola variante di quelle già viste per il testo dell'*Itinerario* ma adottata prevalentemente nei *marginalia*, ossia con prolungamento dell'asta di destra con svolazzo verso l'alto che termina a bottoncino. Si segnala infine che il dittongo è nella forma “æ” e *ę* e “œ”.

Di grande interesse le integrazioni e le correzioni apposte al codice verosimilmente dallo stesso Guidolotti. Alla c. 148r troviamo, a l. 4, l'inserzione di piccole parti di testo in greco con inchiostro nero diluito: se è l'autore ad aggiungere una parte di testo, è possibile che Arrighi non fosse in grado di scrivere in questo alfabeto. Alla c. 149v (l. 2) troviamo un'altra inserzione, fuori specchio, richiamata nel testo con un piccolo segno triangolare, che ricompone il corretto 'nullo alij potius' in luogo di 'nulli potius'; a c. 152 (l. 15) analogamente si inserisce uno 'spectaculum' tra 'amatorium' e 'uidisti'; a c. 160 (l. 6) 'unquam iniuria affeci' con 'iniuria' inserito; c. 163 (l.10) fuori specchio a destra, accanto a 'genialis' si aggiunge un 'et'. A queste si aggiungono delle minime cassature con tratto obliquo: 156r (l. 6) 'reddes, et siquidem', dove viene cassato *et*; a c. 158r (l. 11), 'erumniosior' diventa 'erumnosior'. I ripetuti interventi dell'autore denunciano una sorveglianza costante sul testo, che coinvolge anche la punteggiatura (si nota, ad esempio, che sono del tutto assenti le lineette trasversali in funzione di virgola): le varianti autoriali, recuperate nel testo senese, saranno accolte a testo nei testimoni successivi. Un solo dialogo, *Favonius et Auster* (o *De raptu Europae*) si ripete in tutti e tre i manoscritti: alle cc. 151r-153v del senese (=S), alle cc. 44v-46v del vaticano e alle cc. 71v-74v del londinese (da ora in poi V e L). Il ms. senese presenta lezioni disgiuntive, mentre V e L possono dirsi *descripti*, almeno per le varianti testuali sostanziali. Nel passaggio tra S e V=L le lezioni modificate da Guidolotti sono in gran parte orientate verso una riduzione dei costrutti dei participi presenti in direzione di una ipotassi meglio espressa, oppure puntano alla correzione di ineleganti ripetizioni.²³²

232Si riportano i casi notevoli e si sottolineano inserzioni e correzioni di S (che è la prima lezione indicata) poi accolte a testo. Non si segnalano le varianti interpuntive, perciò si intendano i punti e virgola a separare le diverse lezioni, indicate con numeri ordinali: 1) aliud nullum amplius (V) numquam amplius aliud (L) umquam amplius aliud; 2) Nam praeter rubrum mare operabar, Praeterea perflauit, (V=L) Nam praeter rubrum mare operabar et perflauit; 3) Iupiter autem Tauro assimilatus, (V=L) Iupiter autem cum esset Tauro assimilatus; 4) mansuetus. Ille igitur saltabat, (V=L) mansuetus. Saltabat; 5) Iupiter festinabundus eam ferens in mare irruit, (V=L) Iupiter eam festinabundus abstulit, et in mare irruit; 6) Iucundum profecto et amatorium spectaculum vidisti (V=L) Iucundum sane et amatorium spectaculum

Il codice vaticano ebbe però, oltre che un diverso destinatario – il cardinale Giulio de' Medici – anche un diverso contenuto: a differenza degli altri presenta in aggiunta una lettera *Ad lectorem* (cc. 1r-2r),²³³ dove Guidolotti si lamenta di esser stato preceduto nella pubblicazione della traduzione da uno stampatore tedesco, che non è stato possibile identificare, e menziona tra i suoi condiscipoli Angelo Barbato, che pubblicherà con Arrighi nel 1525.²³⁴ Segue alla lettera una lunga dedica a Giulio de Medici (cc. 2v-15r), introdotta da una cornice dorata riquadrata in nero lasciata senza sfondo, ove le lettere, per la sola prima e quarta riga in inchiostro rosso, altrimenti in oro, si accomodano su di un *ordinatio* (ben visibile, mancando lo sfondo a colore) che suddivide ulteriormente la rigatura in due sottosezioni, tali che il modulo della maiuscola piccola sia di 3 mm «LIVIVS GVIDOLOCTVS VRBINAS | AMPLISSIMO ET ILLVSTRIS | IVLIO MEDICI. S. R. E. CARDIN. | ROMANDIOLAE LEGATO, | AC VICECANCELLARIVS BEN. M. | FELICITATEM». Accanto alla cornice e all'iniziale C troviamo la bordura fitomorfa e floreale con solicelli, opera di Attavante.

A differenza del codice senese, qui è «esclusa la sezione iniziale, forse perché assemblata in un secondo tempo»: comprende un quinione e un ternione di cui restano prive di testo le cc. 15v e 16r/v e accoglie la dedica.²³⁵ Questa contiene preziose informazioni sulla realtà del Ginnasio Greco di Giano Lascaris, il cui progetto pare risalire non a Leone X, bensì a Lorenzo il Magnifico, che Guidolotti loda per aver promosso gli studi del greco, che lui aveva appreso a Venezia da Marco Musuro.²³⁶

vidisti; 7) tranquillitateque attracta (V=L) tranquillitateque ad se attracta; 8) Dein, Amores accensas faces ferentes paululum supra mare obvolantes (V=L) Deinde amores, qui accensas faces ferebant, paulumque supra mare obvolabant, 9) summis pedibus supra aquam attingerent (V=L) summis pedibus aquam attingerent; 10) conscenso curru Amphitriten habens obnatantem (V=L) conscenso curru cum Amphitriten secum haberet obnatantem; 11) fratri natanti iter praemonstrans (V=L) fratri dum nataret inter praemonstrabat. 12) Ceterum manu Iupiter Europam capiens, eamque erubescens ac deorsum spectantem (sciebat enim ad quod duceretur) (V=L) Sed tunc Iupiter manu Europam capit, et eam quae prae pudore erubescens, ac deorsum spectabat (Non enim erat ignara ad quod duceretur).

233Il titolo è introdotto da un segno di paragrafo blu, e le lettere sono in piccola maiuscola policroma in oro, rosso e blu: la dimensione è di 50mm ottenuta dalla divisione in due parti uguali della rigatura di 100 mm per riga. La L di 'Lege' è miniata da Attavante degli Attavanti, dorata su fondo rosso con filetti ed elementi fitomorfi con cavo blu a listelle dorate.

234Angelo Barbato fu un sacerdote di origini padovane, traduttore e interprete di testi greci, che dopo un lungo esilio a causa di problemi economici chiese asilo, ottenendolo, a Leone X. Per notizie più approfondite si rimanda al capitolo quarto, p. 336, per adesso cfr. Fabio Ganga, *Il De exilio di Plutarco nella traduzione latina di Angelo Barbato*, in *Charis. Studi offerti a Paola Volpe dai suoi allievi*, a cura di S. Amendola e G. Pace, Trieste: EUT, 2016, pp. 95-108

235Pagliaroli, *Ludovico degli Arrighi*, p. 54, n. 4. Alfred Fairbank, *Another Arrighi manuscript discovered*, cit. p. 333, notava come la segnatura a registro fosse in «capital letters of the alphabet followed by Arabic numerals», ma si tratta in realtà ancora di minuscole.

236Il rimando è a Pagliaroli, *Giano Lascaris e il Ginnasio Greco*, cit.; su Musuro basti il rinvio ai recenti Luigi Ferreri, *Marco Musuro*, Turnhout: Brepols, 2014 e David Speranzi, *Marco Musuro: libri e scrittura*, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 2013.

La datazione, alla c. 15r, è «I. D. X. V. I I I I KAL. Januarij», con un evidente errore di I per M, il che ci farebbe pensare che sia stato compiuto intorno alla fine del 1518: va pur detto che la data si trova in realtà in un fascicolo oggi aggiunto al codice, quindi andrà considerata un'oscillazione cronologica per la datazione che potrebbe anticipare di qualche tempo la realizzazione della parte che ospita i testi tradotti, i *Dialogi maritimi*, che hanno inizio dalla c. 17r. Come nel senese, la prima carta che accoglie l'inizio del testo è circondata da una cornice miniata che fa da antiporta al testo. Nella bordura di sinistra, alla base troviamo una sirena bicaudata in rosso e verde che sorregge l'inizio di un motivo floreale con due uccellini che prosegue verso l'alto al centro del quale troviamo una moneta romana raffigurante «PIVS ANTONINVS AVG. TR. P. XXV»; nel margine superiore troviamo in posizione centrale lo stemma dei Medici con motto «SEMPER», che corrisponde allo stemma cardinalizio di Giulio che campeggia nel margine inferiore. Nel margine destro l'ornamentazione è fitozoomorfa con grottesche, e al centro troviamo due putti che sorreggono un'altra moneta romana raffigurante il «DIVVS AVGVSTVS». Segue, proseguendo verso l'alto, un centauro (Chirone?) che brandisce una lancia mentre ha in groppa un bimbo. Troviamo il titolo in piccole maiuscole epigrafiche in una doppia cornice dorata con riquadratura nera su fondo rosso: «LVCIANI DIALOGI MARITIMI || INTERPRETE LIVIO GVIDOLOCTO | VRBINATE | AD AMPLISSIMVM ET ILLISTRIS | IVLIUM MEDICEM + S+ R+ E + CAR + | ROMANDIOLAE LEGATVM | ET VICECANCELLARIVM +B + M+ ». A seguire abbiamo la medesima impostazione già vista nel senese per l'introduzione dei vari dialoghi: all'indicazione in piccole maiuscole dorate del numero del dialogo, segue la segnalazione degli interlocutori, (ma a differenza del senese, il nome del primo interlocutore campeggia su un piccolo cartiglio arrotolato illusionisticamente), e nel testo i nomi in lettere dorate sono ospitati in riquadri policromi con alternanza di blu, rosso, verde, riquadrati in rosso e in nero. La prima capitale istoriata, ossia una *H* su fondo oro in blu con piccoli motivi triangolari e floreali, accoglie il medesimo ritratto di uomo barbuto già visto nell'*Ethica* di Amsterdam e nei *Dialogi* senesi. L'inizio di ogni dialogo è segnato da una capitale maggiore miniata, e l'*incipit* del testo è indicato, per il primo rigo, con maiuscole in questo caso sempre policrome.²³⁷

237Segnatamente i dialoghi si trovano a queste carte: cc. 17r-20v *Doris & Galatea*; cc. 20v-23r *Cyclops & Neptunus*; cc. 23r-24v *Alpheus & Neptunus*; cc. 24v-26r *Menelaus & Proteus*, cc. 26r-28r *Panope & Galene*; cc. 28r-29v *Triton, Anymone et Neptunus*; cc. 30r-31r *Auster & Fauonius*; cc. 31v-33r *Neptunus & Delphinis*; cc. 33r-34v *Neptunus & Amphitrite*; cc. 34r-36r *Iris & Neptunus*; cc. 36r-37v *Xantus & Amphitrite*; cc. 37v-39r *Doris & Thetis*; cc. 39v-40v *Neptunus & Enipeus*; cc. 40v-43v *Triton & Iphianassa*; cc. 43v-46v *Fauonius et Auster*.

La scelta delle varianti per le minuscole nel corpo del testo, nel codice vaticano è in più punti consonante con quella appena descritta nel ms. senese: troviamo le aste slanciate, un'alternanza delle false legature con la nuova soluzione a ponte pronunciato per *sp*, un ampio uso di maiuscole corsive con varianti calligrafiche nel corpo del testo (le già descritte *G* e *I*, a cui si associano *L M N* e la *B* ad asta prolungata verso l'alto e con il tratto curvo superiore che si allunga verso sinistra). Inoltre, per la prima volta i dittonghi prendono sistematicamente la forma corsiva, perciò non avremo più la soluzione “æ” in nesso bensì “ae”, in alternanza come sempre a *e* con cediglia, che in più di un'occasione si prolunga in uno svolazzo sottile sotto il rigo, come già notava Pagliaroli.²³⁸ La varietà delle maiuscole si accentua nei numerosi *marginalia* tracciati con una penna a punta arrotondata sottile in inchiostro rosso molto chiaro: la sola *A* conta sette soluzioni, la *H* ne conta almeno cinque, la *M* tre, la *P* e la *V* quattro. Per le minuscole, invece, Arrighi adotta sistematicamente le *g* corsive. Siamo di fronte, per la prima volta, alla realizzazione manoscritta simultanea e matura delle soluzioni calligrafiche già ideate nel 1509 ma non ancora del tutto formalizzate all'altezza dell'*Itinerario*, che rientreranno tutte a pieno titolo e diritto nel manuale di scrittura *La operina*.²³⁹

Inoltre, è possibile rintracciare nel testo un'ulteriore variazione di un certo rilievo: il controllo di Guidolotti si esplica in questo caso con l'inserzione di numerosi segni di punteggiatura (soprattutto virgole) apposti con un inchiostro chiarissimo, il medesimo con il quale a c. 10v viene aggiunto nello spazio lasciato dal copista una porzione di testo greco. Con l'inchiostro rosso l'umanista aggiunge invece, nei *marginalia*, i riferimenti ai testi greci citati, ma questo avviene solo fino alla c. 39r: da qui in poi, infatti, sarà Arrighi stesso ad inserire le citazioni in un alfabeto greco piuttosto approssimativo, che denuncia comunque ascendenze cancelleresche (ad esempio, nella prosecuzione del tratto di sinistra del tratto orizzontale del *tau*, negli svolazzi della *omega*) e un trattamento improprio delle particolarità della lingua (gli *iota* sottoscritti sono espressi con dei piccoli tratti). Alle cc. 26r-28r si trova il dialogo *Panope et Galene*, identico nel Londinese alle cc. 74v-76v con solamente varianti formali attribuibili ad omissioni del Vicentino compiute copiando dall'antigrafo (prevalentemente, aggiunta di maiuscole in luogo di minuscole e trattamento delle geminate).²⁴⁰

238Cfr. Pagliaroli, *Ludovico degli Arrighi*, cit., pp. 70-72.

239Per la loro descrizione si rimanda al capitolo secondo *passim*.

240La prima lezione indicata è da (V), la seconda da (L). Anche in questo caso, si intendano i punti e virgola a separare le diverse lezioni, indicate con numeri ordinali: 1) contentio/Contentio; 2) Thesalia/Thesssalia; 3) symposium/Symposium; 3) contentio cum symposio/Contentio, cum Symposio; 4) comitati, interea/comitati: Interea; 5) rursus/rursum; 6) pomum/Pomum; 7) Pulchrior accipito/PULCHRIOR ACCIPITO;

È difficile però che il codice vaticano sia stato l'ultimo a essere redatto, dato che il Royal 12. C. VII della British Library ha caratteristiche extratestuali che lo rendono valutabile come l'ultimo della serie. Il ms. londinese²⁴¹ era destinato a uscire dall'ambito romano, per approdare ai reali d'Inghilterra: fu donato da Geoffrey Chambers, Gentleman Usher of the Chamber e Surveyor-General, a Enrico VIII, come dimostra la dedica al sovrano alle cc. 1v-3r. Cronologicamente l'esemplare si colloca nel momento di massima mediazione politica tra Leone X (dedicatario del senese) ed Enrico VIII, culminato nel Trattato di Londra dell'ottobre 1518, ad opera combinata dei cardinali Thomas Wolsey e Giulio de' Medici, dedicatario del Vat. Lat. 5802.²⁴² Significativo è che in esso siano compresi, come in un'antologia, solo tre dei sei *Dialoghi maritimi* presenti nell'esemplare per Giulio de' Medici (che forse Chambers poteva aver visionato), accoppiati in forma inedita con gli *Apologi* di Pandolfo Collenuccio: una lettera di dedica introduce infatti proprio questo testo di Collenuccio, che si trovano in prima posizione alle cc. 3v-71r; segue alle cc. 71v-87v una scelta di tre tra i *Dialoghi marini* di Luciano tradotti da Guidolotti: tra cui il *De Raptu Europae* che, come si è detto, è l'unico che si ripete in tutti e tre. È probabile che i testi siano stati accostati in virtù dell'attività di Collenuccio di traduttore di Luciano e anche al suo ruolo di mediatore politico che aveva rivestito per la famiglia Medici già ai tempi di Lorenzo, che poteva rievocare il nuovo equilibrio di rapporti che si stava cercando faticosamente di creare tra la corona inglese e il papato.²⁴³

8) pomum/Pomum; 9) Iupiter/Iuppiter; 10) Deae?/Deae; 11) praeterquam Venerem/Praeter Venerem.

241 Si veda la dettagliata descrizione dal sito della British Library, dove reperire anche le riproduzioni digitali fornite ad alta risoluzione (http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal_MS_12_C_VIII): «Material: Parchment codex with paper flyleaves. Dimensions: 210x135 mm (text space: 120 x 75 mm). Foliation: ff. xvi + 87+ iii (all flyleaves are unfoliated and include 12 paper and 4 parchment leaves at the beginning and 1 parchment and 2 paper leaves at the end). Collation: i4 (ff. i - 3 unfoliated parchment leaves); ii2 (ff. 1-2); iii2-1 (f. 3); iv-v10 (ff. 4-23); vi10+1 (ff. 24-34); vii-xi10 (ff. 35-84); xii4 (ff. 85-87 and 1 unfoliated parchment leaf). Catchwords and bifolium signatures (combination of letters and arabic numbers). Layout: Written in one column of 17 lines. Script: Humanistic. Written by Ludovico degli Arrighi. Binding: Post-1600. Binding of gold-tooled red leather probably made for Henry Frederick, Prince of Wales. Chemise binding embroidered with gold and silver thread and seed-pearls with the badge and motto of Henry Frederick (stored separately as Royal MS 12 C VIII/1)»

242 Non è questa la sede per approfondire i complicati rapporti tra il papato mediceo e la corona inglese, che portarono infine allo scisma della chiesa anglicana e alla condanna per alto tradimento dello stesso Thomas Wolsey: si rimanda alla dettagliata cronistoria tracciata da Sheryl E. Reiss, *From "Defendere of the Faith" to "Suppressor of the Pope": visualizing the relationship of Henry VIII to the Medici popes Leo X and Clement VII*, in *The anglo-florentine Renaissance: art for the Early Tudors*, ed. by C. M. Sicca and L. A. Waldman, New Haven: The Yale center for British art, London, London: The Paul Mellon Centre for studies in the British art, 2012, pp. 235-264.

243 È difatti lo stesso Chambers che nella dedica al sovrano spiega i motivi della sua selezione (cc. 2r-2v: «Habebis itaque in Collenucij Apo=| logis quod animum tuum abunde, tum | delectare, tum ad prudentiam prodesse | possit: Fuit eni (ut faa est) vir || hic (quod etiam ex eius scriptis, tamquam | ex animi sui imagine facile conijci po =| test) nostrae tepestatis in rebus geren=| dis prudentissimum, omnibusque discipuli=| nis exornatus: In quem etiam illud om=| nium iucido cadere visum est, oratorum | omnium Iuriconsultissimum, Iuricon=| sultorum uero eloquentissimu extitisse». Per la biografia di Collenuccio, si rimanda a Anna Falcioni, *Note d'archivio per la biografia politica e diplomatica di*

L'apparato decorativo è ancora a carico di Attavante degli Attavanti, la cui mano fu riconosciuta da Fairbank ma è assai più ricco che nei due codici precedenti e con evidenti richiami all'iconografia araldica dei Tudor.²⁴⁴ Anche l'attribuzione ad Arrighi si deve a Fairbank, che lo confrontò con i frammenti della *Sophonisba*, e con l'*Ethica* di Aristotele: Chambers, nella dedica a Enrico VIII, describe la scrittura come «politissimi characteri».²⁴⁵ A c. 3v troviamo l'*Argumentum* in lettere dorate del primo degli *Apologi* di Collenuccio, ossia *Agenoria*, accolto in un ovale lasciato libero dalla decorazione di Attavante a piena pagina, a c. 4r invece l'antiporta del testo riprende in tutto e per tutto quelli già descritti per il vaticano e il senese, compreso il ritratto del filosofo con barba e cappello nero che tiene un libro; le sole differenze sono lo stemma di Enrico VIII nella bordura inferiore e nei clipei dei margini destro e sinistro, su fondo nero e in lettere più chiare, il testo «AE | TERN | VM VIR | TVS || ET | BENEFA | CTA MA | NENT». I successivi dialoghi di Collenuccio, *Misopenes* (cc. 30v-31r), *Alithia* (cc. 58v-59r), *Bombarda* (cc. 65v-66r) hanno l'argomento introdotto in un riquadro rettangolare miniato. Alla c. 71v inizia la parte di testo dedicata ai dialoghi tradotti da Guidolotti, che non si aprono con un *Argumentum* bensì con un occhiello su più linee policrome: «HIC | SEQVVNTVR | LVCIANI | DIALOGI TRES | INTEPRETE | LIVIO GVIDOLOCTO | VRBINA | TE».²⁴⁶ Per tutti i dialoghi, il titolo è poi nuovamente indicato in un riquadro rettangolare con cornice in oro, a fondo rosso; le prime lettere dell'*incipit* sono in maiuscole policrome, e vi troviamo sempre l'iniziale maggiore di Attavante con una bordura laterale decorativa.

Da un punto di vista paleografico, le varianti di lettera minuscola si distinguono dal senese e dal vaticano solamente per l'adozione sistematica, nel corpo del testo, della g corsiva con ampio occhiello inferiore, del dittongo *ae* di matrice cancelleresca e per la presenza di accentuazioni cancelleresche più vistose (ad esempio, la torsione delle aste, soprattutto nei *marginalia*). Un'importante novità: Arrighi inizia ad introdurre nel testo le maiuscole greche per riportare passi in quella lingua (c. 11r, 20v), così come farà poi

Pandolfo Collenuccio, in *Pandolfo Collenuccio: atti del congresso tenuto in occasione del V centenario della morte (1504-2004)*, a cura di F. Bertini, Sassoferato: Istituto internazionale degli studi piceni, Pesaro: Società pesarese di studi storici, 2005, pp. 41-65, per la tradizione a stampa si rimanda al capitolo quarto, pp. 347-349.

²⁴⁴Cfr. Fairbank, *Another Arrighi manuscript discovered*, cit., p. 332 e Wolpe, *A Royal Manuscript by Arrighi Vicentino*, cit., p. 78, n. 2: «The scribe and the illuminator must have been given detailed instruction to ensure production of a truly royal manuscript, one displaying in harmonious design some of the Tudor kingly and heraldic symbols [...] Tudor roses are abundantly used as a part of a border design».

²⁴⁵Cfr. c. 2v e Fairbank-Wolpe, *Renaissance handwriting*, cit., p. 83.

²⁴⁶Allo stesso modo è costruito il testo di c. 58r, posto come se dovesse riprodurre un'iscrizione, e trascritto in piccole *maiuscole antiquarie* policrome con i toni di oro, rosso e blu: «HERCVLI VICTORI | QVOD SORTEM MELIOREM | FECERIT, FORTVNAMQ(UE) | EX INFENZA PACATAM | PROPITIAMQ(UE) REDDIDERIT | MISOPENES PENIATES | NVMINI MAIESTATI(UE) EIVS | DICATISSIMVS».

nell'edizione degli *Apologi* di Collenuccio: sembrerebbe perciò a quest'altezza aver acquisito la padronanza di parte dell'alfabeto di quella lingua, senza però approdare alla scrittura del corsivo. Si aggiunge inoltre che, in questo ms., al dittongo corsivo si accosterà l'utilizzo dei due punti non più come segno convenzionale di fine paragrafo (come accadeva ancora nel ms. degli *Statuta et ordinationes*), ma come interpunzione con funzione sintattica dichiarativa. Gli indizi filologici e paleografici porterebbero a datare perciò il londinese come il terzo della serie.

Prima di trattare l'ultimo manoscritto di lusso datato, ossia il *Missale* di Berlino, si menzioneranno due codici attribuiti ad Arrighi di datazione dibattuta. Cade in una forbice cronologica incerta (tra 1515 e 1520) un *Libro d'Ore* che già alla fine degli anni Cinquanta Fairbank aveva attribuito ad Arrighi, ossia il Ms. J. 156 conservato al Fitzwilliam Museum di Cambridge.²⁴⁷ Il codice, di piccolo formato ma di pregevole fattura, contiene l'ufficio delle preghiere secondo l'uso romano. L'assenza di elementi chiari riconducibili al primo possessore impedisce di identificare chi fosse il destinatario di questo esemplare, riccamente miniato e con inserzione di un foglio in porpora (nel fascicolo g, c. 71r). Matteo da Milano contribuisce con miniature a pagina intera inserite in edicole architettoniche (c. 4v, *Annunciazione*; c. 83v, *Re Davide in preghiera*) e con elaborate e numerosissime iniziali decorate, a lui univocamente attribuite sulla scorta degli studi di Johnatan J. Alexander.²⁴⁸ Tornano inoltre le *maiuscole antiquarie* in oro a pennello alternate a *incipit* e *explicit* decorati con alternanza di blu, rosso, e verde, in controcanto alle capitali maggiori di Matteo da Milano per raggiungere una migliore armonia cromatica (talvolta, si nota, alcuni occhielli sono riempiti in giallo). La misura di questi riquadri varia a seconda che si tratti di un inizio paragrafo o di un capoverso. All'inizio del testo, a c. 1r, in una *tabula ansata* con volute agli angoli troviamo il testo in rosso «Initium sancti evancelii secundum Ioannem | Gloria tibi d(omi)ne»; per indicare le ore troviamo invece dei cartigli che

²⁴⁷Se ne trovano dettagliate descrizioni in *A descriptive catalogue of the manuscripts in the Fitzwilliam Museum*, by Montague R. James, Cambridge: University Press, 1985, p. 351, che ci riporta la notizia di una datazione data da S. Sandars il 18 ottobre 1892 al 1500-1510: «Vellum, 5½x23½, ff. 225, 13 lines to a page. Centi XVI (1500-1510). Collation: a⁸-k⁸ l⁶ m¹⁰ (3 canc.) n⁸ o⁸ p⁶ q⁸ e⁸ s⁸ (6 canc.) t⁸-aa⁸ bb⁶ cc⁸-ee⁸ ff⁶ gg² (2 gone). [...] The hand is in Roman, and very good. Ornament and pictures are also of a high order of merit. The gold seems impure», che prosegue con l'indicazione dettagliata dei contenuti degli *officia* delle Ore; cfr. anche *A catalogue of Western book illumination in the Fitzwilliam Museum and the Cambridge colleges*, edited by N. Morga, S. Panayotova, S. Reynolds; part II: *Italy & the Iberian peninsula*, vol. II, London: Harvey Miller Publishers, 2009, n° 304, pp. 193-194. Ringrazio qui Ms. Suzanne Reynolds e Mr. Nicholas Robinson del Fitzwilliam Museum per aver favorito la mia ricerca a Cambridge, pur nei tempi molto ristretti che avevo a disposizione.

²⁴⁸Cfr. Johnatan J. G. Alexander, *Illuminations by Matteo da Milano in the Fitzwilliam Museum*, «Burlington Magazine», 133, 1991, pp. 686-690; Id., *Matteo da Milano illuminator*, «Pantheon», 50, 1992, pp. 32-45.

imitano la forma di pergamene arrotolate con le più varie soluzioni, alternando il cromatismo in rosso, blu e verde.²⁴⁹

Rispetto a quanto si è detto sulle gradazioni di scrittura, come dimostravano già i tre manoscritti dei *Dialogi*, si nota come ormai Arrighi esegua senza differenze di tracciato la rubricatura e il corpo del testo. I titoletti in piccole maiuscole, a pennello, presentano la medesima alternanza di colore, seguendo la lezione della policromia che già fu sanvitiana, ma che sarà legata probabilmente alla desiderata coesione con l'apparato decorativo. Le caratteristiche morfologiche delle lettere, sia maiuscole che minuscole, restano sostanzialmente le stesse che si sono già osservate, a costante riprova di una precoce formalizzazione della scrittura, che però assimila le innovazioni inserite dal copista dopo il 1517: le aste delle lettere *b*, *d*, *h*, *l*, sono sempre curvate verso destra, a creare quasi un piccolo arco, poco pronunciato, al lato dell'asta stessa (simili a *d* o *b*). Troviamo alcune commistioni tra il registro della *cancelleresca rinascimentale* e quello dell'*antiqua*: un'occorrenza della 'a' *antiqua* a c. 37v e più numerose inserzioni della *s* lunga con prolungamento ad arco, soprattutto in fine riga (cc. 6r, 28r, 49v); le *m* e le *n* che si sono già viste nello schema riassuntivo²⁵⁰ con prolungamento del tratto di uscita come chiudiriga (rispettivamente: cc. 13v e 46r, anche per la maiuscola in c. 37r; cc. 12r, 23r, 61r); come chiudiriga resta prediletta la variante *ø*; la *z* è sempre nella variante con tratti orizzontali ondulati, sia minuscola che maiuscola. Le false legature *ct* e *st* si connotano però per il loro tracciato estremamente sottile (lo stesso delle parentesi, eseguito forse con la punta estrema della penna, come accadeva nei manoscritti fino al 1518 inoltrato); ma troviamo anche un *gu* legato a c. 112v e un solo *et* con prolungamento verso l'alto del tratto di mezzo della *e* che va a comporre l'asta di *T*, che ha due grazie parallele. Si consideri, per le maiuscole, normale l'alternanza tra *C* che prosegue sotto il rigo, di ascendenza cancelleresca, e *C* sopra il rigo di ispirazione epigrafica; così come la presenza di *R* in inizio di parola, talvolta con un ricciolo verso l'alto per il tratto di uscita (c. 56v e 28r). Anche la *Q* presenta più varianti: per le minuscole, da quella con occhiello sul rigo e coda che prosegue parallela sotto il rigo (c. 28v), un'altra innalzata sul rigo, con occhiello sopraelevato e una linea di prosecuzione per la coda che raggiunge il sotto rigo; per le maiuscole invece o quella con occhiello più grande che resta sul rigo, con coda sottostante, di derivazione epigrafica, oppure con occhiello sopraelevato con coda più o meno pronunciata che resta però sopra il rigo.

249Si vedano le cc. 5r, 26r, *Ad Laudes*; c. 27v *Ad primam*; c. 32r, *Ad tertiam*; c. 35v *Ad sextam*; c. 38v, *Ad nonam*; c. 42v, *Ad vespervas*; c. 49r, *Ad completorium*; c. 61v, *De adventu*; c. 72r *Rosarium beatae Virginis*; c. 84r, *Omne*.

250Cfr. *supra*, p. 58, ill. 1.

Il ms. fornisce infine un ampissimo repertorio di elementi ornamentali e di indicatori grafici di passaggio da una sezione all'altra: il segno di inizio paragrafo, ad esempio, è dato dal *pied-de-mouche* (che darà vita al nostro simbolo ¶), ma si alterna ad una variante con angolo retto. La fine del paragrafo è invece indicata con i consueti due punti con ondina (:~), ma si alterna con linee ornamentali di completamento della riga composte da filetti con uncini o, per i capitoletti, una sequenza di ondine in verticale (∩∩∩∩∩); spesso la fine dell'area del testo è segnalata da tre linee verticali (|||) accompagnate talvolta da piccole decorazioni sulla sinistra a forma di capitello, con base sulla linea verticale, oppure, a c. 52r, di tre linee curve a formare tre piccole semicirconferenze sovrapposte a piramide. Per la punteggiatura, invece, i due punti sono utilizzati frequentemente con funzione dichiarativa, la virgola è molto più comune del segno di pausa dato dalla lineetta trasversale, ma è comunque usata con parsimonia. Le abbreviazioni sono di stampo più tradizionale, idonee ad essere utilizzate in un *Libro d'Ore*. Da segnalare, pur in un testo latino (in volgare solo le cc. 122v-123r), la totale assenza di dittonghi. Per ciò che riguarda le altre caratteristiche del codice, la foratura è impossibile da rilevare: il formato molto minuto permette di considerare che il ms. sia stato abbondantemente rifilato; la cartulazione è moderna e a pennellino, in alto a destra, e va da c. 1 a c. 123, cui seguono due carte non cartulate ma rigate (sempre 14 linee) e lasciate in bianco. Anche qui le segnature dei fascicoli sono espresse con lettere minuscole accompagnate da numeri arabi. Questo dettaglio, unito alle varianti delle minuscole astate che terminano con curva a destra, porterebbero a propendere, nella proposta cronologica sospesa tra 1515 (Wolpe) e 1520 per la decorazione (Alexander e Romano), per una datazione che si collochi tra l'*Ethica*, firmato e datato 1517, e il gruppo di manoscritti dove il copista rivela una maggiore libertà nel trattamento delle false legature, e perciò al 1518-1519, pur tenendo di conto che a segnare la scelta più conservativa del copista potrebbe essere intervenuto anche l'impianto tradizionale del testo.²⁵¹

Abbiamo un altro ms. non firmato, non datato, e di più incerta attribuzione, oggi presso la Piermont Morgan Library di New York (MA 3230), che contiene il *Liber VII* delle *Historiae* di Paolo Giovio, che tratta degli eventi dal luglio 1513 al 26 agosto 1514. Venuto all'attenzione degli studiosi alla fine degli anni Settanta grazie a Vera Law, a cui se ne deve

²⁵¹Il riferimento è a Alexander, *Matteo da Milano Illuminator*, cit., p. 42; Cristina Romano, *Matteo da Milano, miniatore (e pittore?)*. *Gli esordi e l'affermazione nel contesto della corte sforzesca con alcune precisazioni e approfondimenti sulle vicende biografiche sull'evoluzione stilistica dell'artista*, Tesi di Dottorato, Corso di Dottorato di Ricerca in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Udine, A. A. 2012/2013.

la scoperta, è stato poi accuratamente analizzato da Cecil Clough.²⁵² La composizione delle *Historiae sui temporis* di Giovio, protetto di Leone X, prevede una circolazione di parti del suo lavoro in forma manoscritta prima dell'approdo alla stampa:²⁵³ sebbene la struttura dell'opera constasse in una narrazione consecutiva degli eventi, Giovio non l'affronta progressivamente in stesura, innestando così una cronologia relativa tra i diversi libri piuttosto complessa e una revisione che prese avvio dal 1520 in poi. Secondo Clough, è plausibile che Giovio trattenesse presso di sé delle «fine copies» che «represented the most advanced version of a 'Liber', or portion of one, as the entire project progressed»:²⁵⁴ il *Libro VII* sarebbe stato composto tra la metà del 1515 e la fine del 1520 e consegnato appena terminato al copista per ottenerne un esemplare calligrafico, in pergamena, ancora apprezzabile nella sua rilegatura originale o comunque coeva.²⁵⁵ Propone quindi per il ms. arrighiano una datazione molto oscillante, tenendo in considerazione le tempistiche di lavoro degli altri mss. per l'*entourage* del papa, ovvero le *Orazioni* di Garga (da lui datato all'estate 1514), gli *Statuta* per cui Clough accoglie ancora la datazione all'aprile 1517 (corretta, come abbiamo visto, da Pagliaroli) e l'*Ethica* (ottobre 1517), a cui il ms. gioviano è «virtually identical». Pagliaroli accoglie l'accostamento con gli *Statuta*,²⁵⁶ databili però al 1518 inoltrato. Trattandosi di un manoscritto conservato oltreoceano del quale non sono disponibili riproduzioni online, non è stato possibile analizzare le varianti di lettera del codice (e ci si ripromette di farlo in futuro), ma a giudicare dalle fotografie fornite nell'articolo di Clough, Arrighi sembra qui aver adottato in maniera costante la curvatura

252Clough, *A manuscript of Paolo Giovio's Historiae*, cit., p. 38: «The transcription is not signed but the calligraphy was recognised as Arrighi's in 1976 by Mr. Nicolas Barker, and his attribution was followed by the cataloguer of H. P. Kraus [n.d.r. che nel 1977 lo acquistò in un lotto comprendente altri esemplari di Giovio]. It was displayed as being in Arrighi's hand in 1979 at the Piermont Morgan Library in an exhibition [...] Early in 1980 [...] Miss Vera Law [...] after a careful comparison of the script with the known calligraphy in Arrighi's hand she was too convinced that he was the copyist [...] having unique Arrighian traits as identified in the table which she had provided». L'identificazione è altresì supportata da un giudizio di Osley che ritiene che «the script of *Liber VII* shows a strong affinity to Arrighi's hand», come riporta Clough, *ibidem*, n. 28.

253Dall'epistolario, negli anni che vanno dal 1514 al 1523, emerge come Giovio fosse solito inviare ad altri letterati o a personalità che potessero finanziarne la stampa i libri che aveva già composto o che stava componendo: nel giugno 1521 invia il *Liber VIII* a Alfonso d'Este e Niccolò Leonicensi; nel maggio 1522 invia il *Liber IX* a Mario Equicola, a cui farà revisionare anche il *Liber I* nell'agosto del 1524. Del *Liber VIII* Leone X aveva probabilmente richiesto una trascrizione del libro *LVIII*, corrispondente al Vat. Lat. 5868. Cfr. Clough, *ivi*, pp. 32-33 e 42.

254Clough, *ivi*, p. 42.

255*Ibidem*: «In a letter of 26 february 1548 Giovio mentioned *Liber VII* as being bound in red, when he asked for it to be sent from Como to him in Rome. The original binding in red leather remains and the Kraus cataloguer remarked that 'it bears tools that are identical with a manuscript made for Pope Adrian VI, hence seemingly between the latter's election on 9 January 1522 and his death on 14 september 1523». La postdatazione della legatura rispetto alla forbice cronologica individuata non costituisce problema: è cosa nota che spesso le carte potessero a lungo attendere prima di essere rilegate insieme in un unico codice, sia che esse fossero manoscritte o a stampa.

256Pagliaroli, *Ludovico degli Arrighi*, cit., p. 56, n. 1.

delle aste ascendenti verso destra, mantenendo invece la conclusione in grazie dritte delle aste discendenti di *p* e *q*. Di grande interesse la riproduzione della c. 43v, dove il copista prova tre differenti scritture, utilizzando un passo delle *Historie*, ma dalle fotografie non ne sono apprezzabili le minute differenze (tranne che per il terzo esempio, dove la scrittura è più inclinata e corsiveggiante). Probabilmente il *Liber VII* potrebbe collocarsi in una fascia cronologica ristretta tra il 1517 e il 1520, ma ci si riserva di esprimere un parere più puntuale una volta avuta l'opportunità di analizzare il codice.

L'ultimo manoscritto datato, e il terzo (e ultimo) firmato dal Vicentino, è il più volte citato *Missale Romanum* per Giulio de' Medici conservato a Berlino (Kupferstichkabinett, ms. 78 D 17). Costituisce probabilmente l'apice della carriera del Vicentino calligrafo, e la sua confezione è di poco precedente alla sua assunzione come *scriptor* nella Segreteria dei brevi: come si vedrà, dopo il *Missale Arrighi* sembra aver curato come copista solo produzioni più modeste oppure manoscritti letterari non di lusso. Il codice ha ricevuto attenzioni sia dagli storici dell'arte sia dagli studiosi della scrittura arrighiana, poiché, come si è detto, ha a lungo costituito un'importante riferimento per la sua *antiqua*,²⁵⁷ che fu definita da Wardrop «a majestic letter of a clearly defined personal character, much larger in scale than is usual in the earlier humanistic codices».²⁵⁸ È datato e sottoscritto alla c. 404v «Ludovicus Vicentinus scribebat Romae | An. Sal. MDXX», e la firma è completata dalla piccola *hedera distinguens* che si è già segnalata in precedenza. L'apparato decorativo è ricchissimo, sontuoso, idoneo ad un *Missale* destinato a un cardinale: per questa grande impresa, ossia per la decorazione di un codice di 411 carte e di grandi dimensioni (380x270 mm) ritroviamo insieme Matteo da Milano, che ne fu il principale responsabile,²⁵⁹ e Giovan

257Ancora nel 1991 Sheryl E. Reiss, *Cardinal Giulio de' Medici's 1520 Berlin Missal and other works by Matteo da Milano*, «Jahrbuch der Berliner Museen», 33, 1991, pp.107-128: 113, riteneva che fosse «the only surviving work written entirely in Roman script».

258Wardrop, *Arrighi revived*, cit., p. 45, con bibliografia del primo Novecento. Dagli *specimina* da lui esaminati Wardrop aggiunge: «However compelling may have been his expressed preference for the *littera cancellaresca*, Arrighi was equally skilful in his rendering of the *antiqua* (o *tonda*); as also in the round gothic *moderna* of ritualistic use, generally drawn in outline for subsequent gilding, as in this case, where it is reserved for the words of consecration in the Canon».

259Il codice fu attribuito a Matteo da Milano da Jonathan J. G. Alexander, *Italian Illuminated Manuscripts in British Library*, in *La Miniatura Italiana tra Gotico e Rinascimento*, Atti del II congresso di Storia della Miniatura Italiana, a cura di E. Sesti (Cortona 24-26 settembre 1982), Firenze: Olschki, 1985, pp. 99-125. Cfr. anche la voce di Lollini sul DBMI, cit., p. 744 e *The painted page. Italian Renaissance book illumination*, cit., 1450-1550, ed. by J. J. G. Alexander, with contributions by J. J. G. Alexander, L. Armstrong, G. Mariani Canova, F. Toniolo, W. M. Voelkle, R. S. Wieck Munich: Prestel, 1994, n° 128: «Matteo's facial types are easily recognisable, and in his borders he typically mixes *groteschi*, combinations of humans, dragons, fish and snails with still-life motifs, scattered small red and blue flowers, strawberries, simulated pearls and jewels. He also often inserts roundel with inscriptions in capital letters». Già Alexander, *Studies in Italian manuscript illumination*, cit., p. 286, segnalava la presenza di un'altra mano: «The illumination seems in the main to be by Matteo, though there are

Battista Cavalletto, che fu probabilmente richiamato per l'occasione. Un esempio della loro collaborazione si ha alla c. 28r, dove la miniatura a piena pagina dell'*Adorazione dei magi* è a carico del bolognese²⁶⁰ mentre la bordura è opera di Matteo così come le altre miniature a piena pagina, ad esempio la *Crocifissione* a c. 182r. A c. 183r abbiamo inoltre la menzione esplicita del destinatario all'interno di un piccolo libro aperto nella bordura di destra dove il testo recita «IVLIVS | CARDI | NALIS | MEDI | CES | ME | FIERI | FECIT | I(N) VRBE»,²⁶¹ benché il nome del futuro Clemente VII sia richiamato anche a c. 28r in un clipeo nel margine superiore: «IV | LIVS ME | DICES CAR | DINA | LIS». Nell'antiporta della c. 10r abbiamo una decorazione molto elaborata, ben descritta da Alexander:

The text of the Missal begins after the calendar with a framed page, folio 10, on which the parchment is shown illusionistically as if torn and curling up, partly overlapping the architectural frame and partly revealing a landscape in which a kneeling figure of King David prays to the Lord, who appears from a cloud above to the right. In medallion imposed in this architecture, half-length or bust figures are shown, two prophets, SS. John the Baptist and Jerome, another prophet, and above, SS. Paul and Peter. To the left is a on type portrait of the Roman Emperor Hadrian. There are also simulated cameos and jewels. The Medici arms with Cardinal's hat are painted in the centre below and the same *imprese* on the right.²⁶²

Proprio alla c. 10r ha inizio il testo di penna arrighiana, ossia un'elegantissima *antiqua* che per la prima volta troviamo molto più sgranata nello specchio, disposta su 30 righe. Poiché si tratta di un imponente e corposo lavoro, si può inoltre ipotizzare che il lavoro di copia possa aver occupato Arrighi per tutta la seconda parte del 1519, considerando che la datazione 1520 è posta in calce. Inoltre, non ci sembra privo di significato il fatto che proprio dal 1519 gli studiosi di Genesius de la Barrera considerano iniziare la sua attività a fianco del Vicentino, proseguita forse fino al 1523.²⁶³

variations in quality and it is clear that he had assistance» e ancora nella n. 11: «Reiss does not deal with the question of possible collaboration, but folio 28, her fig. 19, is surely an example».

260Qualche anno dopo l'attribuzione è decisa da Medica, *Artista e cortigiano*, cit., p. 59: «Cavalletto si trovava a Roma, dove probabilmente era nuovamente entrato in contatto con la bottega di Raffaello di cui dimostra in effetti di conoscere svariati disegni e modelli, puntualmente riproposti all'interno delle sue opere. Così è [...] per la scena con l'*Adorazione dei Magi* (c. 28r) realizzata nel 1520 dallo stesso Cavalletto all'interno del *Messale* di Giulio de' Medici [...] traendo spunto da uno degli arazzi raffaelleschi della Scuola Nuova, a cui lo stesso artista attingerà anche in seguito nei restanti antifonari di San Petronio, probabilmente eseguiti intorno al 1522-1523».

261Cfr. Reiss, *Cardinal Giulio de Medici's 1520 Berlin Missal*, cit., p. 112.

262The painted page, cit., p. 241, n° 128; la carta è riprodotta da Reiss, *Cardinal Giulio de Medici's 1520 Berlin Missal*, cit., p. 120, fig. 18. Dal codice furono tagliate alcune carte, come segnala Paul Wescher, *Beschreibendes Verzeichniss der Miniaturen-Handschriften und Einzelblätter-des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen Berlin*, [Berlin]: Weber, 1931 che non è stato possibile reperire, e si riporta perciò quanto citato da Romano, *Matteo da Milano miniatore (e pittore?)*, cit., p. 28: «Paul Wescher inoltre ha notato che alcuni fogli staccati conservati a Berlino sono da riferire al *Messale del Cardinale Giulio de Medici* (Berlin, Kupferstichkabinett, 2001, 2004, 2005 fogli staccati tra ff. 266, 267, mentre 2002, 2003, 2007, 2008, 2009, 2011, 2012 fogli staccati tra ff. 266, 267 del messale)».

263Su Genesio de la Barrera si rimanda qui a p. 76 e n. 218.

Per quanto è stato possibile apprezzare dalle riproduzioni del *Missale*, che non sono purtroppo numerosissime,²⁶⁴ l'*antiqua* di Arrighi del 1520, a soli quattro anni di distanza dal *De restituenda Italiae salute*, sembra aver subito piccole ma sostanziali modifiche, sebbene probabilmente condizionate dalla tipologia testuale: l'intero impianto della scrittura è più composto, le spalle delle lettere *n*, *m* e *h* sono meno bombate e gli occhielli sono meno schiacciati verso il basso. La scrittura alterna inchiostro nero e inchiostro rosso per evidenziare gli elementi dell'ufficio liturgico. Colpisce la riduzione della distanza tra la curva del prolungamento (anch'esso accorciato) delle aste di *s* e *f* e la linea delle minuscole, e una minore elevazione in altezza dell'arco della falsa legatura *ct*, dovuto anche all'accostamento delle due lettere che non lascia tra loro alcuno spazio: la solidità dell'*antiqua* resta comunque un tratto distintivo, anche se si associa a un maggiore ordine del dettato. A questo concorrono la ridotta spaziatura tra le parole, una raggiunta circolarità della lettera *o*, la costante presenza già segnalata delle grazie "antichizzanti" inferiori delle code, l'estremità della schiena di *a* minuscola che adesso termina in parallelo con l'occhiello della lettera, le grazie delle aste ancora con grazia superiore orientata a sinistra che si erano già viste e che si regolarizzano per lunghezza, nonché alcuni stratagemmi grafici: per il rapporto tra le aste si osserva nella c. 282v la dissimilazione di doppia *f*, con la curva superiore molto arcuata, che accoglie la *l*; sulla stessa linea si nota invece come in 'quosdam' la curva della *s* si avvicini all'asta della *d* ma senza toccarla, creando così una serie di volte "a botte" che scandiscono, in unione alle altre curve, lo spazio della pagina. In questa *antiqua* più controllata il segno di abbreviazione simile a 3 non scende mai sotto il rigo, ma resta sempre accanto all'occhiello della *q*, evitando lo spostamento dell'occhio sotto la riga di base così come il tratto mediano della *e* non si innalza mai verso l'alto. L'unico segnale di contaminazione con la *cancelleresca*, che imprime un movimento nel ritmo posato, è nuovamente la *z* con i tratti orizzontali ondulati, che possiamo ormai

264Non è stato purtroppo ancora possibile vedere il manoscritto di persona, poiché è stata annullata la missione di ricerca a Berlino, prevista per marzo 2018, che avrebbe previsto anche la consultazione del secondo testimone dell'*Itinerario* recentemente scoperto da Pagliaroli (cfr. qui p. 45, n. 135). Le riproduzioni sono reperibili in Reiss, *Cardinal Giulio de' Medici's 1520 Berlin Missal*, cit. per le cc. 10r, 23r, 182v, 183r, 209r, 250r, 252r, 282v, 298v, 312v, 377v (dettaglio della miniatura), 404v. Alcune di esse sono disponibili anche in *The painted page*, cit., p. 239-241 (cc. 182v, ossia la *Crocifissione*, senza parti testuali arrighiane e 183v) e in Law, *Arrighi's roman hand*, cit., p. 15, c. 181r. Nella collezione fotografica di Wardrop della Bodleian Library si ritrovano le cc. 10r, 28r, 182v; negli appunti di Albinia de la Mare dei ritagli delle riproduzioni parziali dell'articolo di Vera Law. La carenza degli studi sul codice resta la medesima già segnalata nel 1991 da Reiss, *ivi*, p. 128: «Clearly Cardinal Giulio de' Medici's 1520 messale romanum, preserved for the most part in the Kupferstichkabinett at Berlin, as well as the beautiful cutting from the now disbanded Sistine Chapel service book are among the high points of Cinquecento manuscript illumination, yet they remain little studied and poorly published. It is to be hoped that in the future more work will be done on these truly outstanding works of art due to the patronage of Giulio de' Medici and to the fanciful genius of Matteo da Milano».

considerare una spia significativa della *antiqua* arrighiana pura, ricchissima per altro di abbreviazioni tradizionali. Anche le maiuscole, in questo codice, sono sempre sul rigo: la *C* è forse l'unica lettera a non essere costantemente graziata, ma sono assenti i prolungamenti delle aste, compresa la *I* che abbiamo visto in diverse varianti. La punteggiatura predilige l'uso dell'asta trasversale per la pausa breve, e i due punti e i punti sono distanziati dalla lettera che li segue e che li precede. Ritroviamo anche i piccoli riquadri a sfondo blu e rosso con *maiuscole antiquarie* a pennello dorato ed elementi decorativi in bianco a filetti che avevamo già descritto per i testi petrarcheschi di Madrid: dalle riproduzioni in bianco e nero è però difficile apprezzare il loro cromatismo e il dettaglio della loro decorazione, ma si sarebbe comunque portati a ritenere che siano opera del copista. Un'ultima notazione riguardo alle segnature a registro: come appare chiaro dal confronto tra la c. 23r (segnata b5, con il numero simile alla *G* corsiva che si è già segnalato) e la c. 250r (dove la segnatura B2 è collocata in un lacerto di pergamena disegnato illusionisticamente sulla bordura) Arrighi utilizza per la seconda serie alfabetica le lettere maiuscole.

A cavallo tra la produzione di altissimo livello e quella dei manoscritti letterari di cui si tratterà tra poco, si colloca un altro codice, di ridotte dimensioni (18 carte, 225x115mm), dove lo specchio di scrittura della pagina, con 20 retrici, ritorna a essere rigato secondo lo schema Derolez 11 (con richiami Derolez 4). Il testo ospitato è l'*Epistula ad Quintum fratrem* di Cicerone, tratto da un antografo a stampa di non immediata identificazione.²⁶⁵ È miniato probabilmente da Matteo da Milano alla c. 3 con un'iniziale *E* zoomorfa e una bordura a tema classico, ed è conservato alla British Library di Londra (Add. Ms. 11930). Anche in questo caso, non ho riscontrato nella letteratura di settore il riconoscimento di questa iniziale al miniatore milanese: come per il ms. petrarchesco, si rimanda agli esperti l'accertamento di questa proposta di attribuzione. Il codicetto, formato da due quioni segnati *a* e *b* accompagnati da un numero arabo (l'ultima carta è mancante), fu attribuito

²⁶⁵Il ms. è descritto brevemente nel *Catalogue of additions to the manuscript in the British Museum in the years 1841-1845*, printed by order of the Trustees, London: Trustees of the British Museum, 1964, p. 18: «M. Tullii Ciceronis Epistola ad Quintum fratrem, de Asiae provinciae administratione. On vellum, Xvth cent. On the first page are emblazoned the arms of Cardinal Antonio Trivulzi, cr. 1500, ob. 1508. Octavo [11,930]». Prima di entrar a far parte della collezione del British Museum, oggi British Library, appartenne al filologo Samuel Butler, e figura perciò anche nel catalogo di vendita della sua collezione, dove si ritiene che la scrittura sia un'imitazione dei tipi a stampa: cfr. *Bibliotheca Butleriana: a Catalogue of the Library of the late Right Rev. Samuel Butler, Lord Bishop of Lichfield, which will be sold by auction by Christie & Manson [...] on Monday, March 23rd, 1840, London: Payne & Foss., (1841), p. 21, n°315: «Ciceronis Epistola ad Quintum Fratrem. An Italian manuscript of the 16th Century, written in imitation of Italic type. The first page illuminated with a Cardinal's Arms. Red morocco».*

alla mano di Arrighi da Alfred Fairbank, che ne dà una breve comunicazione nel 1963 fornendo le riproduzioni di c. a1r (che corrisponde alla c. 3 della numerazione a matita apposta in alto a destra dai bibliotecari dell'allora British Museum) e della c. b1r.²⁶⁶ Tuttavia, lui stesso nutriva inizialmente qualche dubbio in merito all'ascrizione del testo al Vicentino, che è stata poi da lui in più sedi riproposta, e che ci sentiamo qui, per le ragioni paleografiche che si esporranno tra poco, di accettare.²⁶⁷

Dovremo però ridiscutere l'identità del committente: nella bordura di c. 3 sono inserite, al margine inferiore e superiore, una ben visibile iniziale *A* ed una *T* difficilmente distinguibile. Già Fairbank individuava la famiglia di appartenenza del dedicatario grazie allo stemma della famiglia Trivulzio palato d'oro e di verde e timbrato da un galero, che campeggia nel margine inferiore della stessa carta. Nella prima carta di guardia del codice (che è per altro solidale al testo, in pergamena e rigata da Arrighi) troviamo però delle note apposte dai bibliotecari che recitano: «this manuscript was probably belonged to the Trivulzian library of Milan. The arms are those of Cardinal Antonio Trivulzi», e con un'altra mano troviamo l'aggiunta «the arms are those of Cardinal Antonio Trivulzi, created by Pope Alexander VI in 1500 and died in 1508»; una terza mano, ossia quella dell'Assistant Keeper of Manuscript e paleografo Sir Friederic Madden (che si sigla F. M.) ancora corregge il dato: «The second cardinal of that name, nephew of the first, was created in 1557 by Paul IV and died in 1559». Fairbank si sofferma a discutere sull'identità del destinatario, poiché era per lui dirimente nell'associare il codice a un periodo tardo o precoce della produzione arrighiana, fino a risolversi nell'accettare una datazione tarda, anche appoggiandosi alla breve ricerca araldica condotta da Sir Conrad Swan e da lui integralmente riportata nel testo del suo *The Arrighi style of book hand* del 1963:

266Alfred Fairbank, *The Arrighi style of book hand*, «The journal of the Society for italic handwriting», 1963, pp. 14-17: 14: «It is my privilege to give some particulars of another fascinating manuscript I have come upon - a letter from Cicero to his brother Quintus, which may have been transcribed by Ludovico degli Arrighi (Vicentino). This manuscript [...] is Add. Ms. no. 11930, a small octavo book of 18 leaves, with pages 6 ¾ in by 4 ¼ in. There are various features of the script to be seen in the Arrighi *Collenuccio* (Royal Ms. 12. C. VIII, British Museum) [...]. Also the initial letter shown in the figure 1 is in the style of initials in the Arrighi *Missale Roanum* at Berlin, written in 1519».

267Cfr. Alfred Fairbank, *Italic in its own right*, «Alphabet. International Annual of Letterform», I, 1964, pp. 84-94; Id., *Genesisius de la Barrera*, cit., p. 7 e 10; Id., *The Arrighi style of book hand*, cit., pp. 14-15: «Any member [i.e. della Society of Italic Handwriting] who has seen the *Book of hours* at the Bodleian [...] will have been impressed by the closeness of the styles both writing and illuminating to those of the Arrighi MS. books. I have assumed that that book was written by F. Ruano, a spanish scribe appointed to the Vatican Library. Moreover, an earlier Spanish scribe working in Rome, Genesisius de la Barrera, made in 1519 a manuscript book in a script closely resembling that of Arrighi. In these confusing circumstances, a definite attribution of the Cicero to Arrighi cannot be made at this juncture, but I think it can be accepted as the work of the master». Per Genesisio de la Barrera si rimanda, in questo capitolo, a p. 76, n. 218; per il capitolo secondo alle pp. **_***.

We consulted Dr. Conrad Swan, Rouge Dragon Pursuivant of Arms about the arms; he replied: "According to my research there were three cardinals by the name of Trivulsi: 1) Antonius Johannes Trivultius, Cardinal of St. Anastasia, created 28 sept. 1500 by Alexander VI, died 16 March 1508. Bishop of Cumanus; 2) Scaramutia Trivultius, Cardinal of St. Adrian, created 6 July 1517 by Leo X, died 3 August 1527; 3) Augustinus de Trivultius, Cardinal of St. Adrian, created 6 sept. 1537, died 30 march 1548."²⁶⁸

Clough ritiene che il codice sia stato commissionato da Scaramuccia Trivulzio, e su questo basa la sua datazione, tra il 1517 e il 1520, e corregge la descrizione del manoscritto data dal *Catalogue of additions to the manuscripts* del British Museum che riteneva invece che appartenessero a Antonio Trivulzi.²⁶⁹ Pur con cautela, si vorrebbe in questa sede riproporre il nome di Agostino Trivulzi, che contrariamente a quanto affermato da Swan fu creato cardinale il 1° luglio del 1517 da Leone X e successivamente impiegato dal papa come amministratore apostolico di Reggio Calabria, incarico che assunse nel 1520 ma depose quasi subito.²⁷⁰ La nuova proposta di identificazione si appoggia alla coincidenza delle iniziali *A* e *T*, ad un probabile intento esortativo (o formativo, se dobbiamo vedere in lui e non in Leone X il committente) per le norme di amministrazione della provincia, tema centrale della *Epistola* ciceroniana al fratello Quinto, e alla vicinanza del cardinale con gli ambienti culturali umanistici della Curia.

La forbice cronologica per inquadrare la stesura del manoscritto si stringerebbe così intorno al 1520, e il dato è in parte supportato dalla proposta, non pubblicata, di Albinia de la Mare per l'individuazione dell'antigrafo: è stato infatti possibile rintracciare tra i suoi appunti conservati alla Bodleian Library di Oxford un gruppo di cinque fogli spillati, scritti molto fittamente in inchiostro blu e rosso, che riportano gli esiti della collazione tra le due edizioni delle *Epistulae* di Cicerone pubblicate da Aldo Manuzio nel 1512 e nel 1521 con il manoscritto arrighiano.

²⁶⁸Fairbank, *The Arrighi style of book hand*, cit., pp. 14: «On the assumption that the book was made for the earlier Cardinal Trivulzi, it seemed to me that the book, though small, became important as a singularly early work of Arrighi's. However, the note below by the editor, throws more light on the significance of the heraldry and probably disposes of any claim that the book was made before 1509».

²⁶⁹Clough, *A manuscript of Paolo Giovio's Historie*, cit., p. 47.

²⁷⁰Cfr. oltre alla risorsa digitale a cura di Salvador Miranda, *The cardinals of the holy Roman Church*, alla voce Agostini Trivulzio (<http://webdept.fiu.edu/~mirandas/bios1517-ii.htm#Trivulzio2>) anche Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico ecclesiastica da San Pietro fino ai nostri giorni*, vol. 81, Venezia: dalla Tipografia Emiliana, 1856, p. 82: «TRIVULZIO Agostino, Cardinale. Patrizio milanese, nipote del cardinal Antonio, protonotario apostolico e cameriere di Giulio II, il quale è opinione che l'avrebbe creato cardinale, se diffidando egli della natura focosa del papa non si fosse ritirato dal suo servizio, tanto più ch'era giovane di grazioso e bell'aspetto, spiritoso e d'acuto ingegno, savio, prudente e di non poche lettere fornito [...] Leone X nella promozione del precedente parente, il 1° luglio 1517, lo creò cardinale di diacono di S. Adriano, legato *a latere* in Francia e protettore di questa presso la s. Sede, come pure dell'ordine circcestense. [...] Leone X inoltre, nel 1520 lo fece arcivescovo di Reggio, che dopo un mese rinunziò al fratello Pietro, ed Adriano VI nel 1522 gli conferì il vescovato di Bobbio»

Riportiamo la sua breve «note on the text», da intendersi come una conclusione preliminare:

Arrighi copied his exemplar, the 1521 edition, most faithfully, down to the punctuation, the use of capitals and odd spellings, such as 'omneis' for 'omnes', 'auctoritas' for 'auctoritas', 'monimentum' for 'monumentum'. In some I noticed that he diverges from his exemplar in uncorrected errors.²⁷¹

Oltre all'individuazione dell'antigrafo, per la cronologia relativa potremmo avvalerci di elementi paleografici porterebbero a una datazione tra il 1517 e il 1519: in questo testo infatti Arrighi adotta sistematicamente l'uso delle aste curvate a destra, e sebbene ritorni ad utilizzare la *g* di tipo “antico”, che era rimasta esclusa dal ms. londinese dei *Dialogi* e degli *Apologi* ma che resterà alternativa alla *g* corsiva, tuttavia inserisce i dittonghi solo nella variante corsiva (*ae*), come già segnalato anche da Pagliaroli.²⁷² La *cancelleresca rinascimentale* di questo codice ricorda da vicino la variante più controllata e meno propensa all'intrusione di elementi spiccatamente cancellereschi: non vi troviamo infatti le *E* maiuscole che denuncino una diretta ascendenza da quella tipologia di scrittura, ma solamente delle *maiuscole antiquarie* ben chiaroscurate, con la sola eccezione della *N* con prolungamento del tratto diagonale (c. 8v); anche l'uso delle false legature ritorna ad essere quello precedente al trittico del 1518-1519, con uso del ponte ad arco per *ct* e del ponte acuto per *st*. Bisognerebbe perciò rivedere la possibilità di attribuire a queste variazioni una valenza cronologica dirimente, qualora il copista abbia piuttosto teso ad oscillare tra diverse soluzioni negli anni che vanno dal 1517, pur tenendo saldi alcuni punti fermi (per esempio, la curvatura delle aste). Tuttavia, interviene un elemento che porterebbe ad alzare la datazione al 1519, ossia l'adozione della grazia dritta per le aste di *s* e *f* che prolungano sotto il rigo, soprattutto se in dissimilazione.

Quale che sia la datazione della *Epistola* londinese, potremo comunque affermare che dal 1520 al 1524 abbiamo, per i manoscritti arrighiani, un ampio vuoto cronologico che sarà, almeno per ora – ossia salvo futuri ritrovamenti – facilmente spiegato: come vedremo meglio nei prossimi capitoli, a partire dal 1520 Arrighi trovò impiego come *scriptor brevium* in Curia. Intorno al 1522 cominciò a lavorare ad un altro ambizioso

271[Marco Tullio Cicerone] *Epistolae familiares accuratius recognitae MDXII*. (Venetiis: apud Aldum et Andream socerum, 1512); [Id.], *Epistolae familiares accuratius recognitae MDXXII*. (Venetiis: in aedibus Aldi et Andreae soceri, 1522). In altra sede si auspica di poter approfondire l'argomento e pubblicare questi appunti inediti, una volta ottenuta l'autorizzazione dalla Bodleian Library e completata la doppia collazione con gli esemplari sui quali Albinia de la Mare raggiunse le sue conclusioni.

272Pagliaroli, *Ludovico degli Arrighi*, cit., p. 72, n. 1. È citato tra gli altri codici che contengono il dittongo di questo tipo, ossia, tra quelli già analizzati o menzionati, il Valerio Massimo della collezione privata di Thomson e il Giovio di New York.

progetto, stavolta personale, che lo portò alla pubblicazione dei suoi due manuali calligrafici *La operina* e *Il modo*: la vicenda editoriale dei manuali, svoltasi tra Roma e Venezia, è molto complessa e articolata su più livelli. In questi anni, inoltre, si inserisce un soggiorno veneziano del copista, che si era nel frattempo licenziato dalla Segreteria, ed era divenuto anche tipografo: la prima edizione datata è dell'estate del 1524, ma si potrà facilmente supporre che l'allestimento della tipografia, il conio dei tipi e la creazione di una linea editoriale, prevalentemente (se non in via esclusiva) orientata alla pubblicazione di autori vicini all'ambiente mediceo della curia e delle diverse accademie di umanisti, (compresi i protagonisti della «questione della lingua»), lo abbiano tenuto più che indaffarato.²⁷³

L'esperienza tipografica muta di segno la committenza, che fu forse, come è stato più volte ipotizzato ma mai confermato, legata alla preparazione di testi da stampare nella tipografia. I manoscritti datati dal 1523 in poi (con qualche oscillazione per la *Sophonisba*, probabilmente precedente a questo periodo) sono infatti senza eccezione codici letterari, che non presentano più le caratteristiche del codice di lusso, ed hanno spesso una confezione più dimessa. Non solo: tanto si è detto della stretta collaborazione con i miniatori, che però, passati questi anni, sono ormai scomparsi dalla scena. L'anziano Attavante muore tra il 1520 e il 1525; l'ultima opera di Matteo da Milano, di attribuzione per altro incerta, è datata invece al 1523;²⁷⁴ e si è già visto che Cavalletto era tornato a Roma solo in occasione della grande impresa del *Missale*, per concludere la sua vita a Bologna.²⁷⁵ Un altro dei collaboratori di Arrighi, ossia Genesisius de la Barrera, dopo la morte di Leone X lavorerà ancora per Adriano VI,²⁷⁶ ma il maestro, come vedremo meglio nei prossimi capitoli, una volta lasciato il lavoro di *scriptor* intorno all'ottobre del 1523 si

273Cfr. i capitoli secondo e terzo per i manuali calligrafici e il soggiorno veneziano e il capitolo quarto per la produzione editoriale.

274Cfr. Valerio da Gai, DBI, cit.: «Dibattuta [...] l'attribuzione a Matteo di un ulteriore foglio (Londra, British Library, *Add. Ms. 21412*, n. 75) con le imprese di Clemente VII, respinta da Alexander, da datarsi dopo il 1523 e da considerarsi quindi l'ultima opera conosciuta riferibile all'artista. Non è stata rinvenuta alcuna testimonianza relativa alla data e al luogo di morte, da ritenersi avvenuta negli anni Venti del Cinquecento».

275Cfr. Guernelli, *Considerazioni su Giovanni Battista Cavalletto*, cit., p. 48: «L'ultimo decennio di attività di Giovanni Battista Cavalletto è puntellato di documenti e opere datate, che lo attestano di nuovo al lavoro per la Fabbrica di San Petronio (1522-23, 1528), suggerendo una permanenza probabilmente continua a Bologna verso la fine della sua carriera».

276Adriano VI (papa dal 9 gennaio 1522 al 14 settembre 1523), fu dedicatario di alcuni ms. attribuiti a de la Barrera: il Vat. Lat. 3758, contenente il discorso di obbedienza pronunciato da nel 1522 da Rinaldo Petrucci, giurista e ambasciatore della repubblica di Siena, e un'opera di Cristoforo Marcello, ossia il Vat. Lat. 3643 datato 25 marzo 1523. Un ultimo codice, il Vat. Lat. 5795, contenente la *Quinta et Sexta Decades* di Pietro Martire d'Angheria e dedicato ancora a Adriano VI è redatto nella scrittura di Genesisius solo fino alla c. 66 v, dove si interrompe, forse in concomitanza con la morte del papa.

immergerà nella compagine degli intellettuali che ruotavano intorno a Clemente VII. Se la sua produzione non sarà più strumento diretto della politica del papato, continuerà comunque a sostenere i Medici pubblicandone a stampa il programma culturale. In questa compagine era inserito da lungo tempo Giangiorgio Trissino: tornato a Roma nel 1523, riprese a frequentare Girolamo Vida, Angelo Colocci, Giovanni Rucellai, i cardinali Niccolò Ridolfi e Zaccaria Ferreri e il datario Gian Maria Giberti, che a vario titolo graviteranno intorno alla tipografia arrighiana. Morsolin, noto biografo di Trissino, ci parla anche di alcuni vicentini, più o meno illustri, di cui si circondava: Tommaso da Lonigo, Girolamo Gualdo, e il più attempato Gaetano di Thiene. Tra i primi prodotti di Arrighi troveremo ben sei edizioni del Trissino, dedicate o a Clemente VII o al datario Giberti, ma di questo si dirà meglio nei prossimi capitoli; intanto non stupirà (ma non è neppure scontato) che tra la produzione manoscritta arrighiana si trovino ben due testi di Giangiorgio.

Il primo codice letterario è la *Sophonisba*, che sarà pubblicata da Arrighi in due sofisticate edizioni rapidamente susseguitesi in luglio e settembre del 1524, preceduta dalla *Canzone del Trissino al santissimo Clemente settimo*.²⁷⁷ Composta tra il 1514 e il 1515,²⁷⁸ la *Sophonisba* di Trissino rivestirà un duplice ruolo nel progetto culturale dell'autore: si tratta infatti della prima tragedia regolare basata su principi aristotelici della letteratura italiana, ed è il secondo testo letterario alla quale sarà applicata (a stampa, dai tipi di Arrighi) la riforma ortografica che prevedeva l'inserzione di grafemi greci nell'alfabeto italiano. Una delle sue versioni manoscritte, redatta integralmente in alfabeto italiano, è oggi conservata presso la British Library di Londra, con segnatura Add. Ms. 26873. Il codice fu attribuito ad Arrighi da Wardrop tramite il confronto paleografico con altri

²⁷⁷La *Sophonisba del Trissino*. (Stanpata [!] in Roma : per Lodovico vicentino scrittore, e Lautitio Perugino intagliatore, 1524 del mese di luglio). A seguire, con alcune modifiche, *La Sophonisba del Trissino*. (Stampata in Roma: per Lodovico de' gli Arrighi vicentino scrittore, 1524 di settembre).

²⁷⁸Per la datazione si considera *terminus ante quem* la lettera di Giovanni Rucellai a Trissino, datata 5 novembre 1515 (cfr. Claudia Castorina, *Sophonisba di Giangiorgio Trissino*, «Studi giralddiani. Letteratura e teatro», 2, 2016, pp. 121-152:145; il lavoro di Castorina è inserito nel *Cansimento delle tragedie Cinque-Seicentesche* e contiene perciò la bibliografia completa sull'opera fino al 2016). Per un commento critico della *Sophonisba*, si rimanda ai più recenti Maria Maslanska-Soro, *Il tragico nella tragedia italiana del Cinquecento alla luce della tradizione classica*, «Rivista di letteratura italiana», XXXI, 1, 2013, pp. 27-46; Giovanni Cipriani, *Sub specie Didonis. Sofonisba, il teatro e la sete di "grandeur"*, in *Le chiavi del mito e della storia*, a cura di G. Cipriani e A. Tedeschi, Bari: Levante, 2013, pp. 55-75; Renzo Cremante, *"With arts arising, Sophonisba rose": appunti sul primato di Sofonisba nella tragedia del Cinquecento*, in *La mujer: de los bastidores al proscenio en el teatro del siglo XVI*, a cura di I. Romera Pintor, J. L. Sirera, Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2011, pp. 79-95; Valentina Gallo, *Da Trissino a Giralddi. Miti e topica tragica*, Roma: Vecchiarelli, 2005; Id., *La "Sophonisba" di Trissino. Fondazione o riscrittura?*, «Ariel», XVII, 1, pp. 67-103.

esemplari firmati di cui si era già a conoscenza nel 1939²⁷⁹ ma è purtroppo ormai fortemente danneggiato dal fuoco, sebbene accuratamente restaurato,²⁸⁰ perciò è difficile comprendere il suo ruolo stemmatico, e neppure è possibile affermare che si trattasse della copia di presentazione a Leone X. Secondo Richardson, che recupera l'informazione dall'epistolario di Trissino citando una lettera a Salviati, il testo non sarebbe stato presentato prima dell'agosto del 1519.²⁸¹ Dalla stessa epistola veniamo a sapere che la tragedia ebbe una circolazione manoscritta che, come spesso accade, era sfuggita al controllo del suo autore; ma si attende ancora un'edizione critica della *Sophonisba* che prenda in considerazione gli esemplari manoscritti (neppure ancora recensiti) e le loro rispettive varianti all'interno dello stemma per poter determinare con più esattezza la tradizione.²⁸²

L'analisi delle varianti di lettera è resa ardua, quasi impossibile, dalla forte deformazione impressa dal fuoco alla pergamena: si è potuto però ricavare che il testo è su 19 linee, rigate a secco, e che le *personae loquentes* sono indicate al margine con inchiostro dorato, unica traccia di ornamento sopravvissuta. Pur nella generale conformità alla scelta di varianti di quel periodo, non è stato possibile riscontrare l'esito del dittongo *ae*, ma sono adottate sistematicamente le aste inclinate e curvate a destra con maggiore marcatura del bottoncino della grazia e la falsa legatura *sp* con arco pronunciato. Si segnalano però alcune occorrenze della *l* con piede orizzontale, di contro all'assenza delle aste di *s* lunga terminanti in identico modo, e la generale prevalenza della variante di *g* di tipo "antico". Per le maiuscole, c'è una più rara occorrenza di capitali di ascendenza cancelleresca (soprattutto la *G* e la *L* corsive), poiché vengono predilette le *maiuscole*

279Ossia l'*Ethica Nicomachea* di Amsterdam. Wardrop, *Arrighi revived*, pp. 44-45: «A similarity, extending to the minute particulars, which it would be unreasonable to dismiss. The accent is the same, and the treatment of individual letters (in particular 'm', 'n', and 'u') almost identical. Attention may be drawn to the characteristic flourishing of 'L', and comparison may be made to the word 'Romae' with 'Romani'. The peculiar flattening of the extremity of the 'R' is significant»; le fig. 9 e 10 sono le uniche immagini ad oggi disponibili dell'Add. Ms. 26873, non ancora digitalizzato ma consultabile in British Library.

280Wardrop, *Arrighi revived*, p. 44 e Fairbank-Wolpe, *Renaissance handwriting*, cit., p. 85 segnalano: «A copy of *Sophonisba* is listed in the manuscript Catalogue of the library of King James VI of Scotland (later James I of England) and is there described as 'un petit livret'». Non è chiaro se si tratti di un ms. o di una delle edizioni a stampa.

281Brian Richardson, *Manuscript culture in Renaissance Italy*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 261: «Trissino had his tragedy *Sophonisba* transcribed for presentation to Leo X before August 1519, probably by Ludovico degli Arrighi. Cardinal Salviati reported to Trissino that in Rome the play was then copied hastily, in a single night, and that the text became even more inaccurate as further copies were made. He invited Trissino to take whatever steps he saw fit to remedy the situation».

282È però in preparazione da parte di Michael Lettieri (University of Toronto), che abbiamo contattato nel settembre del 2015 per avere il testo di una relazione presentata nel 2009 in collaborazione con S. Bancheri, P. Colilli e R. Morano, dal titolo *La Sophonisba di Trissino. Appunti filologici*, che non aveva avuto, purtroppo, una redazione scritta.

antiquarie.²⁸³ In attesa di una più puntuale ricognizione della tradizione manoscritta del testo, si sarebbe portati a datare il codice in una data compresa sì tra 1518 e l'agosto del 1519, ma da collocarsi tra la realizzazione del manoscritto luciano oggi in Vaticano e quello londinese (che presenta, come si è visto, delle varianti differenti), e perciò tra il gennaio e l'agosto 1519.

Il codice è stato studiato da Carla Mazzoleni, che confronta le poche immagini disponibili dell'Add. Ms. 26873 con il ms. delle *Rime* di Giangiorgio Trissino oggi a Jena (Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, G.B.o.4),²⁸⁴ anch'esso purtroppo molto danneggiato, da lei esaminato nel 1996 e attribuito, grazie all'analisi paleografia, al copista vicentino.²⁸⁵ Il codice delle *Rime* è l'unico della tradizione che contiene tutti i

283Così già Casamassima, *Ludovico degli Arrighi detto il Vicentino copista dell'Itinerario*, cit., p. 155.

284Il codice, digitalizzato su nostra richiesta durante la missione di ricerca, è disponibile online (link: http://archive.thulb.uni-jena.de/hisbest/receive/HisBest_cbu_00029047). La descrizione del manoscritto è ricavata da Carla Mazzoleni, Cfr. Carla Mazzoleni, *L'ultimo manoscritto delle Rime di Giovan Giorgio Trissino*, in *Per Cesare Bozzetti: studi di letteratura e filologia italiana*, a cura di S. Albonico, Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1996, pp. 309-344:309-310: «Si tratta di un codice membranaceo, probabilmente del terzo decennio del secolo XVI, di 34 carte, costituito da quattro fascicoli di otto carte ciascuno, preceduti da un foglio. Le carte misurano mm 205x124, non sono numerate, e in ogni quaderno le prime quattro carte recano regolarmente la segnatura (a-d) nel margine inferiore, appena sotto l'ultima riga, a destra, allineata con lo specchio della scrittura; i richiami, sul verso dell'ultima carta di ogni fascicolo, sono scritti verticalmente lungo il margine interno. Rigatura e marginatura, presenti in tutte le carte tranne la prima, sono a inchiostro; a partire da c. a1 [I]r le righe sono trenta per pagina, lo specchio è di mm 138x55, la legatura antica, ma probabilmente posteriore al secolo XVI [...] Sul recto della c. [II] il titolo e l'attribuzione "Rime del Trissino" sono scritti in oro su un nastro volante azzurro da un lato e rosso dal rovescio; l'oro è impiegato ancora, nelle carte seguenti, per la lettera iniziale di ogni testo poetico e per l'indicazione della forma metrica che precede ogni componimento; sempre in oro, ma di modulo maggiore, sono la lettera iniziale dell'epistola di dedica (*Q*, su fondo azzurro) e quella del primo sonetto (*S*, su fondo rosso). L'epistola di dedica occupa il recto e il verso della c. [II], che è una delle più danneggiate del codice. I testi delle rime si susseguono dalla prima carta del primo quaderno alla quinta del quarto quaderno (da c. [I]r a c. d5 [29]v); le ultime tre carte non sono scritte e recano solo la rigatura. Estremamente curata appare la grafia, di una sola mano, e la disposizione dei testi, che sono due per pagina fino a c. a3 [3]v, poi la scansione si perde con la comparsa di una canzone, restando però ferma la misura di trenta righe di scrittura per pagina». Cfr. anche Joachim Ott, *Die Handschriften der Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena*, mitarbeit von H. Wijsman, Band 3: *Die mittelalterlichen französischen Handschriften der Electoralis-Gruppe*; mittelalterliche Handschriften weiterer Signaturreihen (Abschluss), Wiesbaden: 2016, pp. 111-112. Ringrazio il Dott. Joachim Ott (Leiter Handschriften und andersammlungen Fachreferent Kunst und Musik, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek) che ha favorito la ricerca durante il mio soggiorno a Jena nell'estate del 2015. Il manoscritto appartenne a Goethe ed entrò poi a far parte della collezione dell'Università della Turingia, dove durante i bombardamenti del 1945 subì severi danni, oggi restaurati, che purtroppo impediscono la lettura integrale del testo. Ringrazio la Dott.ssa Mazzoleni per aver chiarito, durante un nostro incontro informale presso la Biblioteca Universitaria di Pavia, alcuni miei dubbi sul manoscritto.

285Cfr. Mazzoleni, *L'ultimo manoscritto delle Rime*, cit. p. 337: «La somiglianza con quest'ultimo manoscritto [scil. la *Sophonisba*] per quello che è possibile vedere dai frammenti pubblicati, pur essendo molto chiara, non è così assoluta e stringente come ci aspetteremmo, anche se è una somiglianza non solo di insieme, ma anche di tratti particolari: nel manoscritto della *Sophonisba* (databile al 1518, senza le nuove lettere, e senza distinzione tra *u* e *v*) sono curve le aste ascendenti, diversa è la forma di *g*, ma *p* e *q* hanno lo stesso disegno dritto e identiche appaiono le lettere *m*, *n*, *r*; identica appare l'unica *l* maiuscola corsiva del manoscritto di Jena al "characteristic flourishing of 'L'" segnalato da Wardrop nella *Sophonisba*, molto vicino anche l'impiego dell'oro per le indicazioni metriche in un caso, e per le

componenti che confluirono nella *princeps* del 1529, con la quale la studiosa ha puntualmente collazionato il testimone;²⁸⁶ tuttavia, sebbene anche l'ordinamento dei testi corrisponda a quello della stampa, ci sono delle differenze e delle variazioni che sono dirimenti per stabilire come il manoscritto di Jena presenti una forma del testo molto vicina a quella definitiva, ma indipendente dalla tradizione a stampa per alcune varianti, grafiche o linguistiche.

Inoltre, è l'unico manoscritto della tradizione in cui compaiano le vocali greche, aggiunte all'alfabeto italiano: da questo ulteriore e non trascurabile dettaglio Mazzoleni ritiene che il codice sia conforme alla «prima maniera della riforma ortografica trissiniana, cioè quella che appartiene al primo tempo della vicenda editoriale del Trissino, che si volge tutto entro il 1524, a Roma, ed è legato al nome di Ludovico degli Arrighi».²⁸⁷ In questo senso, nonostante il testo delle *Rime* sia il solo del progetto di riforma che non sarà pubblicato, andrà comunque accorpato, secondo la studiosa, alle edizioni arrighiane. Bisogna inoltre considerare che le ultime carte scritte del codice (cc. [30]r-[31]v) ospitano una versione manoscritta della *Canzone* per Clemente VII, appena eletto, che Arrighi pubblicherà nel 1524 e che presenta delle varianti testuali.²⁸⁸ Perciò si dovranno fornire per la datazione del codice tre diverse forbici cronologiche: tra il 26 novembre 1523, data dell'elezione al soglio papale di Giulio de' Medici, e il novembre del 1524, quando terminò

didascalie dei dialoghi nell'altro».

286L'edizione vicentina fu pubblicata con i tipi arrighiani da Bartolomeo Zanetti (cfr. qui il capitolo quarto, pp. 229, n. 39). Per la collazione cfr. Mazzoleni, *L'ultimo manoscritto delle Rime*, cit. pp. 312-321:312-313: «Tenendo presenti i limiti di lettura di un codice danneggiato e restaurato in diverse carte, dalla collazione emerge come dato più rilevante un sostanziale accordo con la stampa, che non esclude la presenza di alcune varianti [...] Sono alternanze anche contraddittorie, assolutamente consuete nella trasmissione manoscritta di questo tipo di testi, e presenti in modo ben più massiccio e articolato negli altri testimoni delle rime del Trissino [...] Ma è soprattutto la singolare coincidenza con il testo della stampa nel mantenimento di certi tratti particolari (come la scelta di forme con la consonante scempiata, la presenza di accenti o di *h* in determinate parole, l'uso di alcune scrizioni unite) che vale la pena di sottolineare». La raccolta poetica dispone di una sola edizione critica che mette a testo l'edizione a stampa: Giangiorgio Trissino, *Rime 1529*, a cura di A. Quondam, Verona: Neri Pozza, 1981.

287Mazzoleni, *L'ultimo manoscritto delle Rime*, cit. p. 324, che prosegue fino a p. 325: «La prima maniera di riforma ortografica prevedeva l'uso di segni diversificati per la pronuncia aperta o chiusa della vocale *e* come pure della vocale *o*, affidando la distinzione ai segni ϵ e ω introdotti a indicare la pronuncia aperta, mentre per il suono chiuso rimanevano le due vocali dell'alfabeto latino; distingueva *z* sorda, resa con il segno consueto, e *z* sonora, resa con ζ , *i* vocale e consonante, indicate rispettivamente con *i* e *j*, *u* vocale e consonante, distinte in *u* e *v* secondo l'uso attuale. Distinzione e aggiunte figurano tutte nel manoscritto, mentre non compaiono invece le altre particolarità grafiche adottate nelle edizioni di cinque anni dopo [...] Oltre a queste differenze immediatamente percepibili, anche la scrizione *ti* per *zi*, adottata senza infrazioni per tutto il codice, riporta alla prima fase della riforma ortografica [...] Alla stessa conclusione porta un'altra delle differenze che intercorrono tra manoscritto e stampa, quella che riguarda la grafia di alcuni pronomi personali: le forme *me*, *te*, *se* (e quindi *meco*, *teco*, *seco*) del manoscritto, dove nella edizione delle *Rime* leggiamo $m\epsilon$, $t\epsilon$, $s\epsilon$, sono esattamente quelle che nella *Epistola de lettere nuovamente aggiunte* del 1524 il Trissino porta ad esempio della necessità e pertinenza del nuovo sistema grafico adottato».

288Per le varianti della *Canzone* si rimanda al capitolo quarto, pp. 312-313.

il soggiorno romano di Trissino; in una data imprecisata compresa nei termini del secondo soggiorno di questi (tra novembre 1525 e settembre 1526); o infine in un soggiorno di Trissino e Arrighi a Venezia (o Vicenza) tra aprile e ottobre 1525.²⁸⁹

Le varianti di lettera utilizzate dal copista, sebbene da non assumere come criterio decisivo, porterebbero a propendere per la prima delle proposte: varrà ancora il confronto diretto con le ultime prove grafiche del copista, ma andrà considerato il vuoto cronologico tra il 1520 e il 1524, dove si inserisce l'importante esperienza dei manuali calligrafici. In questo testo si ritrova, tuttavia, la distinzione in gradazioni di scrittura che Casamassima segnalava per l'inizio della produzione arrighiana, ma con qualche importante differenza che denuncia una maggiore maturità del copista.

Non si è ancor detto dell'apparato decorativo del manoscritto, sobrio ma molto elegante e concentrato nella p. [I], di cui si ignora l'artefice:

Le decorazioni presenti nel manoscritto lasciano supporre una destinazione particolare: il verso della prima carta è interamente occupato da una miniatura in cui si distinguono una cornice di tipo architettonico e una figura centrale: entro un tempietto a quattro colonne con capitelli corinzi campeggia un albero con una folta chioma di foglie dalla forma ovale, tipo foglie di alloro, lo stesso albero che ritroviamo nella impresa del Trissino posta alla fine di alcune sue edizioni (anche sul verso dell'ultima carta delle *Rime*); al tronco è legata una figura umana, ma con duplice volto, da un lato di vecchio con la barba, dall'altro di un giovinetto o giovane donna. Nella trabeazione, sopra l'architrave, si legge l'iscrizione “ΝΗΦΕΙΝ ΚΑΙ ΑΠΙΣΤΕΙΝ” – essere vigili e dubitare – di probabile derivazione da Epicarmo, al centro del timpano uno scudo ovale recava presumibilmente uno stemma, purtroppo ora indecifrabile.²⁹⁰

Nelle carte che ospitano la dedica a Clemente VII, la prima delle quali è quasi illeggibile, è stato comunque possibile osservare le tracce della penna sulla pergamena: in questa sezione Arrighi usa in via esclusiva le aste a curvatura verso destra e la *g* corsiva; ma allo stesso tempo inserisce la grazia orizzontale per *s* lunga, soprattutto nella seconda occorrenza nelle doppie, e anche nel piede di *l*. Risulta perciò significativo che nel testo delle *Rime* ritorni ad adottare la variante dell'asta raccorciata con piccolo prolungamento verso sinistra e talvolta con esito a spatola, che si era vista per i manoscritti precedenti all'*Ethica* ma con l'inserimento ormai sistematico della *g* corsiva minuscola, che è ormai migrata definitivamente dai *marginalia* al testo. In contrasto a ciò, risultano maggiormente testeggiate le aste curve della *f* e della *s*. Le maiuscole del corpo del testo sono invece tutte antiquarie, senza inserimenti di ascendenza cancelleresca, forse anche per evitare una

289Cfr. Mazzoleni, *L'ultimo manoscritto delle Rime*, cit., p. 338. Per i soggiorni romani del Trissino si confronti anche Morsolin, *Giangiorgio Trissino*, cit., pp. 115, 125, 127, 131, 133; per il soggiorno veneziano di Arrighi cfr. qui il capitolo terzo, pp. XX-XX.

290Mazzoleni, *L'ultimo manoscritto delle Rime*, cit. p. 310.

possibile confusione con le *epsilon* maiuscole conformi alla riforma ortografica di Trissino: vengono per la stessa ragione distinte le maiuscole *V* e *U*.

Per i manoscritti trissiniani è difficile stabilire quanta responsabilità delle scelte grafiche sia da attribuire al copista o piuttosto all'autore: è assai probabile che Arrighi mettesse a servizio del suo concittadino la sua opera, e che questi possa quindi aver scelto le varianti di lettera che più si confacevano al suo gusto. Ciò non di meno, alcuni elementi risultano acquisizioni conclamate a quest'altezza del percorso grafico di Ludovico degli Arrighi: l'uso di *g* corsiva, la tendenza ad aggiungere le grazie dritte in fine di *s* lunga e di *l*, l'adozione della falsa legatura ad arco pronunciato per *sp*, e infine una distinzione evidente tra scritture di apparato che non colpisce la morfologia della lettera, ma si delinea giocando su minuti dettagli della sua costruzione.

Il ritorno all'adozione dell'asta a spatola sembra segnare l'ultima produzione di Arrighi dopo aver segnato i suoi albori: se il manoscritto delle *Rime* può datarsi, in modo dubitativo, alla fine del 1524, dovremmo rivedere alcune attribuzioni sulla scorta di questo elemento, pur valutando come l'oscillazione della scelta potesse derivare anche dalla tipologia di testo che il copista si trovava ad esemplare, forse prediligendo a seconda del committente una variante sull'altra.

Il secondo *Libro d'ore* attribuito ad Arrighi, non firmato né datato, si conserva presso la Bodleian Library di Oxford (ms. Douce 29). Il codice appartenne a Eleonora Gonzaga, moglie di Francesco Maria I della Rovere, di cui è visibile lo stemma alla c. 1v. La datazione apparve particolarmente critica: la prova paleografica per l'ascrizione al Vicentino, sostenuta da Fairbank e corroborata dai pareri di Albinia de La Mare, Vera Law e R. W. Hunt (allora Keeper of Western Manuscripts della Bodleian),²⁹¹ portava ad avvicinare il ms. a una fase vicina all'*Ethica Nicomachea*. Contrastava però con l'attribuzione di Otto Pätkh a Vincenzo Raimondi²⁹² del ricchissimo apparato decorativo,

²⁹¹Alfred Fairbank, *Another Arrighi manuscript discovered, Douce 29*, «The Book Collector», 23, 4, pp. 551-556. Il ms. è parzialmente visibile per il suo apparato decorativo sul sito della Bodleian Library di Oxford, all'indirizzo <<http://bodley30.bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/view/all/what/MS.+Douce+29>>.

²⁹²Al secolo Vincent Raymond, di Lodève, fu chierico della sua diocesi e trasferitosi a Roma in un momento ancora non noto, fu poi miniatore ufficiale della Cappella Sistina. Cfr. Maria Francesca Saffiotti Dale, «Raymond de Lodève, Vincent», DBMI, pp. 899-902: 899: «È documentato per la prima volta nei registri di conto papali l'11 dicembre 1535 [...] Il ruolo di miniatore papale fu istituito dalla corte pontificia con *motu proprio* solo nel 1549 da papa Paolo III Farnese. Raymond fu il primo a ricoprire questo incarico dopo essere stato al servizio come miniatore di corte *de facto* per circa trenta anni, avendo iniziato la sua attività già durante il papato di Leone X Medici». Il suo stile si riallaccia a quello di derivazione ferrarese di Matteo da Milano, individuato chiaramente come suo predecessore anche nel ruolo di miniatore ufficiale (per la biografia cfr. anche Nello Vian, *Disavventure e morte di Vincent Raymond, miniatore*

poiché si considerava che il miniatore francese avesse fatto parte dell'*entourage* dei miniatori papali solo a partire dal 1535, perciò dopo la possibile morte del calligrafo nel sacco di Roma. In soccorso all'attribuzione, e segnalato da Barker-Benfield, venne un articolo di Lorens Cicero che riportava gli inizi della sua attività al pontificato di Leone X,²⁹³ ed i progressi degli studi sul miniatore oggi la anticipano a quello di Giulio II.²⁹⁴ Per Saffiotti Dale la decorazione è frutto di una fase matura di Raimondi, intorno al 1535-1537,²⁹⁵ e questo potrebbe portare a riconsiderare l'ipotesi iniziale di Fairbank.

Riguardo al momento della scrittura, Fairbank non proponeva nessuna ipotesi cronologica, sebbene Albinia de La Mare «noticed that small illuminated initial in Douce 29 were in the style of the others in the Amsterdam Aristotle», ma aveva creduto che i fogli arrighiani fossero stati in attesa come un «lain fallow».296 I dati codicologici relativi alla fascicolazione e alle «small illuminated initials», inducono però a supporre una collaborazione diretta e in parallelo tra copista e miniatore, e a rifiutare perciò definitivamente l'ipotesi di un intervento *a posteriori* per il completamento dell'apparato decorativo.297

papale, «La Bibliofilia», 60, 1958, pp. 356-360). Fu studiato nel primo Novecento quando si cominciò a riconoscere la sua mano in alcuni codici della Cappella Sistina, che costituiscono gran parte della sua produzione (cfr. Léon Dorez, *Psautier de Paul III, reproduction des peintures et des initiales du manuscrit latin 8880 de la Bibliothèque nationale, précédée d'un essai sur le peintre et le copiste du psautier*, Paris: Berthaud, 1912; Alvise Bertolotti, *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI e XVII; ricerche e studi negli Archivi Vaticani*, Mantova, Mondovì, 1886). Negli ultimi anni gli studi su di lui sono piuttosto vivaci, soprattutto grazie ai contributi di Emilia Anna Talamo, *I messali miniati del cardinale Juan Alvarez de Toledo*, «Storia dell'arte», 66, 1989, pp. 159-169; Id., *Un codice scritto da Federico Maria Perugino con una miniatura inedita di Vincent Raymond*, «Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae», XIII, 2006, pp. 613-620; Id., *Un Canon Missae di Giulio III con una miniatura inedita di Vincent Raymond*, «Rivista di storia della miniatura», 11, 2007, pp. 297-300. A questi si aggiungano Fabio della Schiava, *Due inediti per il catalogo di Vincent Raymond, miniatore papale*, «Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae», XVII, 2011, pp. 189-201.

293J. M. Llorenz Cistero, *Miniaturas de Vincent Raymond en los manuscritos musicales de la Capilla Sixtina*, in *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, Barcellona: Consejo superior de Investigaciones Científicas, 1958-1961, vol. I, pp. 475-498. Cfr. Saffiotti- Dale in DBMI, pp. 899-901

294Emilia Anna Talamo, *Los códices de la Sacristía Sixtina*, in Elena De Laurentis-Emilia Anna Talamo, *Códices de la Capilla Sixtina. Manuscritos miniados en las colecciones españolas*, Madrid: Centro de estudios Europa hispánica, 2010, pp. 1-21.

295Si veda però Saffiotti Dale nel DBMI: «Il *Libro d'ore* sontuosamente miniato per Eleonora Ippolita Gonzaga [...] è stato variamente datato a prima del 1526 o 1527, anno del sacco di Roma durante il quale il copista, Ludovico degli Arrighi, presumibilmente morì, o a qualche tempo prima del 1538, anno in cui morì il marito di Eleonora, Francesco Maria I della Rovere, duca di Urbino. La datazione di questo manoscritto agli anni 1535-1537 circa sembra stilisticamente più convincente con le opere eseguite per la cappella Sistina durante questo periodo che non con gli esempi delle opere precedenti».

296Fairbank, *Another Arrighi manuscript*, cit., p. 551.

297Bisognerà guardare da vicino il codice: i fascicoli a-d sono dei quinioni, e in questi la scrittura è estremamente regolare, e l'apparato decorativo è a carico di Raimondi per le iniziali maggiori e di Arrighi per le iniziali minori. Qualche problema deve essere intervenuto nel fascicolo *e* che è composto da 8+6+6 carte, la scrittura è più spedita e l'apparato decorativo è a carico del solo copista. I fascicoli successivi non hanno invece segnatura a registro ma sono dei quinioni: sopravvive solamente a c. 85r la segnatura i5, ma ciò nonostante le pagine miniate che aprono ogni sezione sono solidali per i fascicoli a-d e per le carte di *e*. L'impressione che si ha è che i due artisti abbiano lavorato in contemporanea almeno per i primi quattro

Piuttosto, poiché gli anni tra il 1516 e il 1517 videro Leone X contrapporsi aspramente a Francesco I della Rovere durante la cosiddetta Guerra di Urbino, si può ritenere plausibile una datazione che tenesse in considerazione questi importanti rivolgimenti storici: fin dall'inizio del suo pontificato Leone X non si era mostrato favorevole a Francesco I della Rovere, dando il suo grado di capitano generale delle milizie ecclesiastiche a Giuliano de' Medici e usurpandogli via via territori durante il 1515. Il 1 marzo del 1516 lo condannava inoltre per fellonia e lo invitava a presentarsi a Roma entro diciotto giorni. Al suo posto si presentò Eleonora Gonzaga, vedova di Guidobaldo da Montefeltro, che sperava di ottenere dal papa un cambiamento di rotta, ma neppure questo tentativo ebbe buon esito e sia lei che Eleonora Gonzaga della Rovere furono costrette a trovare riparo presso la corte di Mantova, ospiti di Isabella d'Este, cognata di Francesco I. Poco dopo (18 marzo) morì anche Giuliano de' Medici, unico sostenitore del duca, e le truppe del papa, in primavera, conquistarono Urbino con le armi. A capo del ducato fu posto Lorenzo de' Medici, che si scontrò con Francesco I (che attacca duramente anche sul fronte di Rimini, sotto il dominio pontificio) fino a sconfiggerlo nel settembre del 1517, pur a grave danno delle casse del papato. Solo nel dicembre del 1521, quando Leone X morì, Francesco I rientrò a Urbino.²⁹⁸ Non mi pare perciò azzardato ipotizzare che, in questo contesto storico, un plausibile momento per la confezione del codice, se fosse da intendersi implicitamente come un dono del papa a Eleonora (poiché Raymond era alle sue dipendenze e forse anche Arrighi), sia da collocarsi prima della Guerra di Urbino, ossia agli inizi del 1516 (forse consegnato durante la visita di Eleonora di Montefeltro per spirito di conciliazione?). Altrimenti, si dovrà ipotizzare (e mi pare meno convincente, seppur plausibile) che il testo sia stato da altri commissionato, forse dalla stessa Eleonora Gonzaga, facendo uso delle maestranze papali: l'avvenuta conoscenza tra lei e Arrighi (o perlomeno, la conoscenza indiretta della sua fama) potrebbe essere sostenuta dall'esistenza del manoscritto fiorentino dell'*Itinerario* (dedicato a Vittoria Colonna, figlia di Agnesina da Montefeltro) e dell'*Ethica Nicomachea*.

A soccorrere la datazione purtroppo non varrà lo studio delle varianti di lettera; anzi, il *Libro d'ore* per Eleonora Gonzaga costituirebbe, nella produzione arrighiana, una sorta di coacervo di differenti varianti: troviamo l'adozione di *maiuscole antiquarie* non epigrafiche, ma con svolazzi laterali (è il caso della D a c. 34r e 58r) o slanci delle aste (come la N a c. 51r, che diviene più frequente con il passare delle carte); l'utilizzo ampio di

fascicoli e fino al fascicolo i, poiché da quello in poi mancano le pagine miniate da Raimondi.

²⁹⁸Per queste notizie si rimanda alla voce del DBI su Francesco Maria I della Rovere a cura di Gino Benzoni (vol. 50, 1998, pp. 47-55).

aste tozze con grazia a spatola per le minuscole *b, d, h*; moltissime varianti per la *a* antiqua (cc. 13v, 16r, 41r, 44r, 44v, 59r); l'uso del dittongo in forma corsiva *ae* (alcuni esempi a c. 12v e 21v); l'aggiunta di grazie nel piede di *fe s* lunga se in seconda posizione delle doppie (adottato, come sembra, solo dopo il 1521). Un elemento del tutto contrastante con quanto si è analizzato fino a questo momento è invece la costruzione della *s* lunga spesso in due tratti, che lascia una traccia a metà dell'asta per l'entrata di penna del primo tratto: in tutta la produzione arrighiana si ha un ingrossamento dell'asta di *s* solo qualora si trovi come prima lettera di una legatura; in quel caso infatti Arrighi traccia il primo segno discendente, prosegue accanto con il secondo segno, e completa poi con un arco che parte da metà dell'asta della prima lettera per terminare, spesso dissimilando, sulla successiva. Converrà forse sospendere il giudizio su questo manoscritto e sugli altri che si sono descritti in appendice: sarà importante invece raffrontare le varianti di lettera dei manoscritti con quelle selezionate per i manuali calligrafici e, infine per la stampa, come si vedrà nei prossimi capitoli.

CAPITOLO 2: LUDOVICO DEGLI ARRIGHI MAESTRO DI SCRITTURA

Si è visto nel capitolo precedente come la *cancelleresca* arrighiana si presenti già dal 1509 come del tutto formata nella sua morfologia, ma anche come si evolva stilisticamente differenziando una *cancelleresca rinascimentale* formata ad asta dritta con prevalenza di iniziali epigrafiche, talvolta alternate a iniziali di derivazione cancelleresca, ad un'altra con tracciato più mosso (tipologia scrittoria sempre usata nei *marginalia* che penetra poi nel corpo del testo). Dal 1520 al 1523, in un periodo di sospensione della sua produzione manoscritta, Arrighi è *scriptor brevium* nella Segreteria papale: a dichiararlo è lui stesso, che si autodefinisce «scriptor de brevi apostolici in Roma nel anno di nostra salute MDXXII» nel secondo frontespizio del suo primo manuale. L'imponente lavoro di Thomas Frenz, che ha indagato gli Archivi e i Registri vaticani alla ricerca dei funzionari di segreteria e cancelleria apostolica, ha fornito l'attesa prova documentaria all'affermazione del calligrafo:¹ la combinazione dei dati riferiti a *Ludovicus Vincentinus*, registrato come «scriptor brevium 1520 – 1523» e quelli relativi a *Ludovicus Henricis*, registrato come «scriptor brevium bis 10.10.1523» permette di restringere l'arco temporale della sua attività a un triennio, del quale non sappiamo però la data esatta d'inizio. Arrighi avrebbe però rassegnato le sue dimissioni in favore di Antonio de Malgrosa un mese dopo la morte di Adriano VI, il 10 di ottobre 1523.²

Ed è proprio nell'ambiente di curia che prende corpo l'idea dei manuali calligrafici, probabilmente in forza delle esigenze di scrittura (e degli *scriptores*) della Segreteria dei brevi: il primo dei due, *La operina da imparare a scrivere littera cancellerescha*, è dedicato esclusivamente a questo tipo di scrittura; il secondo, ossia *Il modo de temperare le penne*, illustra invece anche altre tipologie.³ I due testi sono piuttosto brevi (16 carte

1 Sul periodo d'impiego di Arrighi nella curia sono molte le ipotesi prodotte dalla bibliografia, come si vedrà meglio nel capitolo terzo. Più prudente, in assenza di una prova documentaria, era nel 1962 Casamassima, *Ludovico degli Arrighi detto Vicentino copista dell'itinerario*, cit., p. 121: «Si ricordi, tuttavia, che di una attività dell'Arrighi presso la segreteria pontificia, che è quanto mai verosimile, non possediamo ancora alcun saggio accertato né disponiamo di alcuna testimonianza sicura».

2 Thomas Frenz, *Die Kanzlei der Päpste der Hochrenaissance: (1471-1527)*, Tübingen: Niemeyer, 1986, pp. 400-401.

3 *La operina di Ludouico Vicentino da imparare di scriuere littera cancellerescha*. (Stampata in Roma, per inuentione di Ludouico Vicentino scrittore); *Il modo de temperare le penne con le uarie sorti de littere ordinato per Ludouico Vicentino, in Roma nel anno MDXXIII*. (Stampata in Venetia, per Ludouico Vicentino et Eustachio Celebrino intagliatore). Per i problemi relativi alla data e al luogo di pubblicazione dei due manuali si veda il capitolo 3.

ciascuno) e costruiti con tecnica interamente xilografica nel caso de *La operina* e tipoxilografica per *Il modo*: si presentarono sul mercato come «opuscoli di scarsa consistenza ed evidentemente di basso prezzo, come tutta la produzione didattica coeva».⁴

Accogliendo a monte l'assunto che il progetto generale di Arrighi prevedesse l'accostamento di due testi complementari tra loro per fornire al lettore una preparazione completa sulle nozioni pratiche e teoriche necessarie al bello scrivere, si tornerà nel capitolo terzo sulle caratteristiche materiali dei testi, focalizzandoci in prima battuta sull'aspetto contenutistico e paleografico. Si cercherà di verificare, con pochi accenni costretti dalla carenza di studi nel settore, come all'interno della Segreteria si fossero fatte strada da circa un secolo le istanze della *cancelleresca italica* (o *cancelleresca rinascimentale*, secondo la definizione di Gemma Guerrini Ferri che si è adottata in questa trattazione).⁵ Si vedrà poi come intendere il ruolo del maestro di scrittura agli inizi del Cinquecento analizzando il metodo didattico per la costruzione delle diverse *litterae* adottato dal Vicentino. Attraverso l'analisi paleografica delle tavole si presenteranno poi, quando possibili, dei confronti con le varianti di lettera osservate nella produzione manoscritta. Infine, si indagheranno le citazioni derivate da testi classici e della letteratura volgare variamente sparse negli *specimina*, che costituiscono in certi casi una rete di interpretazione della biografia arrighiana e la testimonianza della sua familiarità con gli autori menzionati, in altri una semplice funzione di supporto ai precetti impartiti.

2. 1. *La operina* e la “canonizzazione” della *cancelleresca*

La riforma grafica umanistica, che fu ispirata dal contatto con i codici manoscritti dei classici latini copiati in massima parte nell'XI secolo negli *scriptoria* monastici in elegante e ariosa carolina, coinvolse anche la Segreteria dei brevi.⁶ Uno dei pochi studi che affrontano questo tema specifico è *L'introduzione della scrittura umanistica nei documenti e negli atti della Curia pontificia nel secolo XV* di Thomas Frenz,⁷ che analizza

4 Armando Petrucci, *Insegnare a scrivere imparare a scrivere*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. III, XXIII, 2, 1993, pp. 611-630: 618.

5 Cfr. qui il capitolo primo, p. 27.

6 Si rimanda al primo paragrafo del capitolo precedente per una panoramica sulla riforma grafica umanistica e per la bibliografia inerente. Per la storia della carica di *scriptor brevium* e del collegio degli *scriptores*, nonché per l'evoluzione della tipologia documentaria del *breve pontificio* si veda Thomas Frenz, *I documenti pontifici nel medioevo e nell'età moderna*, edizione italiana a cura di S. Pagano, Città del Vaticano: Scuola Vaticana di Paleografia, Diplomatica e Archivistica, 1989, (§ 37, 46, 103, 106, e in particolare 143, dedicato all'*expeditio per breve*; per il *secretarium brevium* si vedano anche i § 77 e 98.).

7 Thomas Frenz, *L'introduzione della scrittura umanistica nei documenti e negli atti della Curia pontificia*

segnatamente le diverse mani di copisti che si avvicendano sotto la giurisdizione dei segretari, i quali avevano una funzione di controllo sulla redazione dei brevi, che si allenta nell'ultimo trentennio del Quattrocento. In merito a Poggio, grande protagonista della suddetta riforma, è stato verificato che sebbene si servisse «per gli usi quotidiani di una minuscola o corsiva notarile analoga a quella del Salutati»⁸ e per la trascrizione dei manoscritti della sua *littera antiqua*,⁹ abbia invece mantenuto per la scrittura curiale una maggiore adesione alla tradizione d'ufficio.¹⁰

Nonostante il suo lungo segretariato, dal 1423 fino al 1453 (dopo un primo periodo che lo vide nel 1410 *secretarius domesticus* dell'antipapa Giovanni XXIII), e la sua attestata attività di insegnamento, non si ravvisa nei brevi una sferzata decisiva verso l'assimilazione dei tratti dell'*antiqua*. È invece con il segretariato di Biondo Flavio, dal 1434, che i copisti cominciano a esemplare una scrittura quasi del tutto umanistica: a lui segue nel 1443 Bartolomeo Roverella, quando il papa Eugenio IV rientra a Roma dal suo esilio fiorentino, e nella segreteria gli esiti scrittori si avvicinano a quelli della corsiva umanistica. La questione è però nei fatti più complessa: i dati della cancelleria papale andrebbero uniti a quelli desunti dagli sviluppi almeno della cancelleria fiorentina. A Firenze erano allora già diffusi due modelli: il primo più legato alla cancelleria, nella quale si rintracciano i primi esempi di *littera umanistica* già dal 1410, il secondo, più calligrafico e in parte derivato dalla variante poggiana, rappresentato principalmente da Antonio di Mario, Giovanni Aretino e Antonio Sinibaldi.¹¹

del secolo XV, con un saggio di P. Herde, edizione italiana a cura di M. Maiorino. Città del Vaticano: Scuola Vaticana di Paleografia, Diplomatica e Archivistica, 2005, cui si fa qui costante riferimento.

8 Cfr. Cencetti, *Lineamenti*, cit., p. 236.

9 Cfr. Stanley Morison, *Early humanistic script and the first roman type*, «The Library. Fourth Series», XXVI, 1943, p. 11: «Poggio's hand consisted of a fine 'anticha formata' for books and a modified 'bastarda' for vernacular and Latin correspondence [...] His 'anticha formata' is the most formal and handsome of the humanistic book hands of the early period; it is disciplined and even austere by later standards». Per la sua scrittura quotidiana vd. anche quanto affermato dallo stesso in Carla Marzoli, *Calligraphy 1535-1885: A collection of seventy-two writing books*, introduction by Stanley Morison. Milano: La Bibliofilia, 1962, p. 15: «Even the humanists employed gothic cursive for vernacular. Poggio himself, as secretary of Martin V, practised in 1423 a very fine version of the gothic cursive».

10 Cfr. Stanley Morison, *Politics and scripts: aspects of authority and freedom in the development of Graeco-Latin script from the sixth century B. C. to the twentieth century A. D.*, edited and completed by N. Barker, Oxford: Clarendon Press, 1972, pp. 267-268: «He wrote very elegantly the Gothic cursive then prescribed for the new class of papal document known as the 'Breve'. Simultaneously he privately preticised the new majuscule and miniscule, the theory of which he had learnt from Salutati and Niccoli [...] In all his calligraphy Poggio formed his letters with the utmost strictness according either to the canons which the Roman Chancery approved for diplomatic business or, equally, for the nascent literary canons approved by the selected Florentine intelligentsia». Cfr. invece Frenz, *L'introduzione della scrittura umanistica*, cit., p. 160, per i dettagli della sua grafia d'ufficio.

11 Oltre a de la Mare, *New Research on Humanistic Scribes in Florence*, cit., si rimanda ai contributi di Laura Regnicoli, *Una scrittura, due mani. Antonio Sinibaldi o Alessandro da Verrazzano?*, «Medioevo e Rinascimento», 23, 2012, pp. 253-289 e a Cherubini Pratesi, *Paleografia latina*, cit., pp. 603-608 per Sinibaldi e pp. 569-570 per Antonio di Mario; su Aretino si vedano Giovanna Nicolaj Petronio, *Per la*

.Il grande mutamento della scrittura dei *brevi* si avvia dunque nel momento di contatto con la cancelleresca fiorentina, sotto Eugenio IV.¹² Durante il papato di Niccolò V (1447-1455) e il segretariato di Pietro da Noceto si ha un ritorno alle abitudini gotiche, che non segna però un vero passo indietro: la maggior parte dei migliori copisti furono infatti impiegati nella copia dei codici che sarebbero andati a costituire la Biblioteca Vaticana, in quegli anni in costruzione.¹³ È verosimile altresì che alcuni di loro abbiano proseguito la loro attività durante il papato di Callisto III (1455-1458): per alcune mani riemerge con ancora più forza la variante gotica, ma la loro presenza coesiste con esempi di corsiva umanistica pura. Con Goro Lolli segretario e il papa umanista Pio II (1458-1464) scompaiono quasi totalmente dalla scrittura dei brevi la *d* onciale e gli ultimi residui tardogotici, e gli *scriptores* sembrano aver accolto pienamente la riforma grafica. Un ulteriore impulso a questa tendenza verrà impresso dal segretario di Paolo II (1464-1471), Leonardo di Pietro Dati,¹⁴ con addirittura alcuni esempi di ripristino dell'ortografia del dittongo latino. Di particolare interesse sono le analisi puntuali di alcuni brevi che Frenz prende a campione negli anni tra il 1477 e il 1495, a cavallo tra il papato di Sisto IV (1471-1484) e Innocenzo VIII (1484-1492), dove iniziano a farsi strada l'incurvamento a destra delle aste di *f*, *p*, *q*, *s* minuscola, e, in poche occorrenze (forse attribuibili a un solo copista) l'incurvamento a sinistra di quelle di *d*, *l*, *b*, *h*; compaiono, negli archivi di brevi, le false legature *st* sul modello di quella *ct* "a ponte" e le maiuscole in corpo di parola. Dopo il 1500 la cancelleresca della Segreteria papale¹⁵ non registra più forme ibridate con la *littera minuta corsiva*:¹⁶ l'adozione di quest'ultima permetterà un'espressione visiva elegante e

soluzione di un enigma: Giovanni. Aretino copista, notaio e cancelliere, «Humanistica Lovaniensia», XXX, 1981, pp. 1-12, Luisa Miglio, *Giovanni Aretino tra realtà e immaginazione*, «Atti e memorie dell'Accademia Petrarca di Lettere, Arte e scienze», XLV, 1982, pp. 371-376, Martin C. Davies, *An enigma and a phantom: Giovanni Aretino and Giacomo Languschi*, «Humanistica Lovaniensia», XXXVI, 1988, pp. 1-29.

12 Cfr. Wardrop, *Arrighi revived*, cit., p. 31 e n. 3: «The script which Arrighi abtually used for the missives [...] had been specifically assigned to Papal Chancery during the pontificate of Eugenius IV (1431-47), to which circumstances it owes its name, 'littera cancellaresca'».

13 Il rimando è inevitabilmente all'imponente *Storia della Biblioteca Apostolica Vaticana*, vol. 1: *Le origini della Biblioteca Vaticana tra Umanesimo e Rinascimento (1447-1534)*, a cura di A. Manfredi, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2010, in particolare i saggi di Antonio Manfredi, *La nascita della vaticana in età umanistica da Niccolò V a Sisto VI* e di Francesca Pasut, *Libri, miniatori e artisti alle origini della Vaticana: tra Niccolò V e Sisto VI*, rispettivamente alle pp. 147-236 e 413-463.

14 Cfr. Frenz, *L'introduzione della scrittura umanistica*, p. 189: «In questo periodo viene progressivamente meno quel legame di dipendenza che il copista aveva avuto fino ad allora nei confronti del segretario, anche perché lo stesso copista è attivo sotto diversi segretari. Si avvia qui quel processo che condurrà infine alla creazione di un collegio di copisti di brevi».

15 Inoltre, negli stessi anni, Alessandro VI istituisce il collegio degli *scriptores brevium*, in numero di 81, vendendo le cariche per circa ottocento ducati (cfr. Thomas Frenz, *Die statuten des Kollegs der päpstlichen Brevenschreiber von 1503*, in Theo Kötler, *De litteris, manuscriptis, inscriptionibus*, Wien: Böhlau, 2007, pp. 135-151). Da ciò si deduce che si trattava di un ufficio venale, al quale Arrighi ebbe comunque accesso.

16 Morison, *Introduction* a Carla Marzoli, *Calligraphy 1535-1885*, cit., p. 16: «It was a highly self-conscious

un'ottima leggibilità; il suo andamento corsivo sarà garanzia di velocità di esecuzione dando un'impressione di immediatezza adatta a scritti ufficiali ma in generale di natura confidenziale. Sul primato della cancelleria papale nella diffusione della *cancelleresca italica*, con riconosciute influenze di area fiorentina, il giudizio dei paleografi è unanime anche se prudente,¹⁷ poiché ampia è la lacuna degli studi sulle scritture documentarie italiane della prima età moderna e sull'influenza esercitata su di esse dai tipi a stampa e viceversa.¹⁸ Non stupisce però che la *cancelleresca* nella sua evoluzione abbia finito col darsi delle regole proprie, interpretate in seguito dal primo manuale arrighiano,¹⁹ il cui autore, come si è visto, era entrato in contatto con i caratteri aldini sin dall'inizio della sua carriera di calligrafo (è il caso dell'antigrafo dei testi petrarcheschi) risentendo anche delle influenze di Sanvito.²⁰ Tuttavia, se per *tipizzazione* si intende, con Cencetti, «quel tentativo di elaborazione di una scrittura libraria che giunge sì alla formazione di regole, ma non alla loro fissazione in canoni», e per *canonizzazione* di un sistema scrittorio il meccanismo per cui «le forme a cui si è pervenuti restano stabili e le regole scrittorie elaborate si fissano in canoni obbligatoriamente seguiti»,²¹ si dovrà intendere come la *cancelleresca* trovi solo in parte una sua canonizzazione nel manuale di Arrighi, poiché il calligrafo, pur fornendo le direttive per la costruzione della lettera, lascia ampio margine d'interpretazione delle regole

change (*i.e.* for the *Breve* only), for the early humanistic cursive used for the Brief was so limited in its purpose, so plain in its design, so functional in structure, and so nearly perpendicular in intention as to be an almost formal, slightly sloped 'roman' (in the typographical sense) of letter [...] No doubt increased bureaucratic business accelerated the official Brief-script and stimulated the process which increased its slope [...] combined with a certain suppleness of form gradually transformed the original plain humanistic cursive into an intricate cursive that was, in terms of currency, comparable with the gothic cursive it had superseded.»

17 Cfr. Cencetti, *Lineamenti*, cit., che già alle pp. 258-259 elenca le precedenti ipotesi sulla nascita dell'italica sulle quali «non è stato ancora sufficientemente indagato», e che aggiunge a p. 260: «Esiste effettivamente una cancelleria che sembra precedere le altre nell'uso dell'italica, ed è quella pontificia»; sebbene (p. 261) «è possibile che accurate ricerche appositamente condotte riducano di molto la posizione preminente che, stando ai facsimili conosciuti, sembrerebbe spettare alla Segreteria pontificia dei brevi nell'elaborazione della nuova scrittura». Cfr. anche Petrucci, *Breve storia*, cit., pp.148-149, Ciaralli, *Studio per una collocazione storica dell'italica*, e Cherubini-Pratesi, *La cancelleresca all'antica e l'italica*, in *Paleografia latina*, cit., pp. 603-608.

18 Stanley Morison-Alfred Forbes Johnson, *The calligraphic models of Ludovico degli Arrighi surnamed Vicentino*, Paris. 1924, p. 23: «Upon the model of this papal script, or as it became known throughout Italy, the *cancelleresca* or *chancer*, a number of printing type were cut [...] Analysis of the chancery type yields a number of interesting characteristics. First: the upper case is upright as becomes a rigid and somewhat static form. Secondly, the more dynamic lower case, though it generally slopes as becomes a cursive character, is also found upright. The terminations to the lower case ascenders and descenders vary. They occur as either round kerns or pointed serifs.»

19 Cfr. Wardrop, *Arrighi revived*, cit., p. 41: «If a script combine easy manners with vigour (and the humanistic cursive did both), it will rise to higher levels; it will attract the scribe as surely as it serves the scrivener. An informal script, in short, will in dexterous hands acquire formal elements; it will become consciously organized, moving towards a more harmonious relation of the parts to the whole; it will become susceptible of rules and punctilios.»

20 Cfr. il capitolo primo, pp. 35.

21 Cencetti, *Lineamenti*, cit., p. 55.

al gusto dell'allievo,²² riducendo così il potere normativo del suo testo. Non solo: si è detto dell'uso librario della *cancelleresca*²³ e di come l'avvento della stampa abbia modificato il ruolo della scrittura libraria, ormai pericolosamente minacciata (fino alla sostituzione) dall'*ars artificialiter scribendi*,²⁴ ma d'altro canto, come ha evidenziato Ciaralli (sulla scorta di Cencetti), bisognerà valutare come la scrittura a mano in sé venga relegata solo apparentemente ad ambiti d'uso limitati, restando perciò passibile di una tensione migliorativa che può attingere anche dal corredo calligrafico:

I confini tra scrittura a mano e calligrafia, per quanto appaiano ponderabili e concreti, risultano, a ben guardare, piuttosto effimeri. Anche alle scritture più personali sono infatti applicabili, se non tutti, certo molti dei principi analitici propri dell'indagine paleografica tradizionale. In esse è possibile riconoscere modello e polo grafico di riferimento, l'uno appreso nelle fasi della prima educazione allo scrivere, l'altro individuabile nel compromesso raggiunto tra l'educazione primaria e i modelli verso i quali lo scrivente tende, o ambisce, così come sono rivelati dall'assunzione di varianti grafiche allotrie.²⁵

In questo contesto socio-culturale il maestro di scrittura, che nel caso di Arrighi proviene da una carriera di calligrafo professionista, può favorire e stimolare la formazione di scritture individuali fino a concorrere alla «unificazione della tipologia grafica manoscritta», seppur con le dovute limitazioni.²⁶ A questo proposito numerosi studi hanno rilevato, per la Roma del primo Cinquecento ma non solo, la compresenza di due «poli di attrazione» individuati da un lato nella *littera cancelleresca* e dall'altro nella *littera*

22 Come si è accennato, all'inizio del Cinquecento la cancelleresca era ormai una scrittura usuale: per una panoramica si veda *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, a cura di M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo, consulenza paleografica di A. Ciaralli, vol. I e II (il terzo in preparazione), Roma: Salerno editrice, 2009 e 2013.

23 Si veda intanto, per i secoli precedenti, lo studio di Gabriella Pomaro, *La cancelleresca come scrittura libraria nell'Europa dei secoli XIII-XIV*, in *Régionalisme et internationalisme: problèmes de paléographie et de codicologie du moyen âge*. Actes du XV Colloque du Comité international de paléographie latine (Vienne, 13-17 septembre 2005), édités par O. Kresten et F. Lackner, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2008, pp. 113-122.

24 Cencetti, *Lineamenti*, cit., pp. 302-303: «La rivoluzione consiste nella rapida eliminazione dal campo della *Schreibschrift* [...] Negli ultimissimi anni del secolo XV [...] nei primi del seguente e nella seconda metà di esso la scrittura a mano di un codice o è una bizzarria o è un modo come un altro di impiegare il tempo avanzato o è, infine, giustificato da ragioni di tecnica, quali l'impossibilità o la non convenienza economica di incidere caratteri di corpo smisurato per libri da stampare in ristrettissimo numero di copie, come i corali e i gradualis di uso liturgico [...] Il libro stampato [...] si affrettò ad invadere il campo lasciategli libero senza lotta». Cfr. Nicolas Barker in Morison, *Early Italian writing-books*, cit., p. 152: «Writing, and the teaching of writing, in a world now accustomed to the fact of printing, was suddenly seen to be a good business. If printing had absorbed the scribe's main work of book-production, the need for an appropriate writing for special documents, charters, accounts, letters to monarchs and other notables, was thrown into sharper chiaroscuro. To Arrighi, from his vantage point in the curia, belongs the credit for first realising this fact».

25 Ciaralli, *Studio per una collocazione storica dell'italica*, cit., pp. 171-172.

26 Armando Petrucci, *Per la storia dell'alfabetismo e della cultura scritta: metodi, materiali, quesiti*, «Quaderni storici», 38, 1978, pp. 451-464: 458 (già in *Alfabetismo e cultura scritta nella storia della società italiana*, Atti del seminario tenutosi a Perugia il 29-30 ottobre 1977, Perugia, Università degli Studi, 1978, pp. 33-46).

mercantesca:²⁷ ma è proprio la mancata nettezza di questa divisione sul terreno delle esecuzioni grafiche a portare alla definizione di «chaos grafico»²⁸ privo di una regolamentazione che provenga da istituzioni organizzate preposte all'insegnamento.²⁹ In questo contesto culturale si farà rapidamente strada l'italica, che passa progressivamente dall'essere tipologia scrittoria «di prestigio, ma proprio per questo di minoranza»³⁰ a tipologia con una diffusione in crescita per numero di scriventi già nella seconda metà del secolo, fino a soppiantare la sua “rivale” all'inizio del Seicento. Il motivo principale di

27 Un ruolo di apripista hanno avuto in questo ambito gli studi di Petrucci: al suo *Scrittura, alfabetismo ed educazione grafica nella Roma del primo Cinquecento: da un libretto di conti di Maddalena pizzicarola in Trastevere*, «Scrittura e civiltà», 2, 1978, pp. 163-207, si accompagna il suo ideale proseguimento, ossia Laura Antonucci-Luigia Gambino-Stefania Paoluzi, *Scrittura e alfabetismo in un ambiente medio-alto di scriventi nella Roma del '500. Da un secondo libretto di conti di Maddalena Grattaroli pizzicarola in Trastevere*, in «Alfabetismo e cultura scritta. Seminario permanente. Notizie», agosto 1987, pp. 199-229, che capovolgendo i risultati della prima indagine ne conferma nei fatti la conclusione relativa al «chaos grafico». Si aggiungano a questi, sempre di Armando Petrucci, *Scrivere a Roma nel Seicento: chi, cosa, perché*, in *Italia linguistica: idee, storie, strutture*, Bologna: Il Mulino, 1983, pp. 241-245; Id., *Per una strategia della mediazione grafica nel Cinquecento italiano*, «Archivio storico italiano», CXLIV, 1986, pp. 100-112 (focalizzato sul ruolo dei maestri di scrittura; argomento toccato di tangenza anche in Id., *Prospettive di ricerca e problemi di metodo per una storia qualitativa dell'alfabetismo*, in *Sulle vie della scrittura: alfabetizzazione, cultura scritta e istituzioni in età moderna*, Atti del convegno di studi, Salerno, 10-12 marzo 1987, a cura di M. R. Pellizzari, Roma: Edizioni scientifiche italiane, 1989, pp. 21-37). Sulla scia, spesso parallela, dei lavori di Petrucci si inseriscono i contributi di Attilio Bartoli Langeli, *Culture grafiche e competenze testuali nel Quattro-Cinquecento italiano (la prima matricola della confraternita del S. Anello di Perugia 1487-1542)*, in *Retorica e classi sociali*. Atti del IX convegno interuniversitario di studi, Bressanone 1981, a cura di M. A. Cortellazzo, premessa di G. Folena, Padova: Centro stampa di Palazzo Maldura, 1983, pp. 83-94; Duccio Balestracci, *La zappa e la retorica. Memorie familiari di un contadino toscano del Quattrocento*, Firenze: Salimbeni, 1984; Maddalena Signorini, *Alfabetizzazione nella Roma municipale: l'archivio Frangipane (1468-1500)*, «Scrittura e civiltà», 18, 1994, pp. 281-307 (ripreso in Id. *Alfabetizzazione della società romana alla fine del Quattrocento*, in *Roma medievale. Aggiornamenti*, Firenze: All'insegna del giglio, 1998, pp. 281-288); Laura Antonucci, *Teoria e pratica di scrittura fra Cinque e Seicento. Un esemplare interfogliato de Il primo libro di scrivere di Giacomo Romano (1589)*, «Scrittura e civiltà», 20, 1996, pp. 281-348, che espone i risultati di Petrucci nella parte generale.

28 Petrucci, *Scrivere a Roma nel Seicento*, cit., p. 242: «Il risultato, per quasi tutto il secolo XVI, fu quello di un esteso e confuso 'chaos grafico', per effetto del quale non soltanto è dato di assistere nell'ambito dell'uso grafico corrente al coesistere di libelli di scrittura assai diversi fra loro per capacità tecnica di esecuzione, ma anche al contrapporsi di due tipologie scrittorie differenti tra loro per natura, origini e finalità: la corsiva 'mercantesca' e la corsiva 'italica'. La prima [...] oltre a rimanere, nelle esecuzioni di alto libello, la scrittura dei ragionieri dei 'banchi', dei tecnici dei libri di conto, degli amministratori, era anche divenuta, per effetto di un processo naturale di diffusione degradata, peraltro ancora tutto da studiare, la scrittura naturale e propria dei semialfabeti: la seconda, derivata dall'umanistica corsiva, proposta come modello di scrittura dei maestri di calligrafia, usata nelle corti e negli uffici, era la scrittura degli uomini colti e della classe dirigente, dei letterati, degli ecclesiastici, dei politici; ma i due sistemi, nelle esecuzioni di più basso livello, non mancavano di influenzarsi a vicenda, insinuando ciascuno elementi propri nel tessuto dell'altro». Sulla «diffusione degradata», ma della *cancelleresca*, Attilio Bartoli Langeli così ipotizzava in relazione alla società perugina (*Culture grafiche e competenze testuali*, cit., p. 85): «È possibile che in quel torno di tempo [1487-1542] l'italica abbia preso sempre più piede come scrittura dell'alfabetizzazione primaria, 'conquistando' anche quei ceti urbani (o meglio le loro fasce più elevate) precedentemente contrassegnati dall'uso della mercantesca».

29 Si vedano a questo proposito Laura Antonucci, *L'alfabetizzazione a Roma fra XVI e XVII secolo e L'insegnamento elementare a Roma nel XVI secolo*, in *Roma e lo Studium Urbis. Spazio urbano e cultura dal quattro al seicento*, Roma: Quasar, 1989, rispettivamente alle pp. 65-68 e 69-73. Per uno studio allargato al secolo XVII e il ruolo svolto dai maestri di scrittura si veda invece Armando Petrucci, *Insegnare a scrivere imparare a scrivere*, cit.. Per il periodo precedente si consulti invece Maddalena

quest'ascesa si rintraccia soprattutto nel desiderio di distinzione sociale che la *cancelleresca*, adottata anche per la comunicazione epistolare, riteneva in sé per le classi subalterne, ma anche nella crescente burocratizzazione delle amministrazioni pubbliche che obbligava anche gli analfabeti a costruirsi delle nuove (almeno minime) competenze di scrittura.³¹ Del resto, è lo stesso Arrighi ne *Il modo* a dichiarare nella pagina *Havendoti io descritto* che la *littera cancellrescha* occupa per lui «il primo loco»: poiché ciò non accadeva solo nella sua penna, bensì anche nella cultura grafica in cui era immerso, questa breve citazione ci mostra come il Vicentino, usato nella pratica di questa scrittura, recepisce questa tendenza, seppur nell'intento di sfruttare la spinta trainante di questa evoluzione per il suo tornaconto economico.³²

La proposta grafica di Arrighi ben si sposa con l'alta richiesta della scrittura *cancelleresca* nonostante le varianti calligrafiche da lui proposte: ma se certamente, come si vedrà nelle carte del suo manuale, l'aspetto didattico della costruzione della *littera* prevale sulla componente estetica della scrittura (nonostante questa origini numerosi virtuosismi sui quali non vengono impartiti precetti di sorta), pure non giungerà a soddisfare la domanda di alfabetizzazione posta dai suoi contemporanei.³³

Signorini, *Alfabetismo e cultura scritta romana. Un tentativo di percorso diacronico*, in *La nobiltà romana nel Medioevo*, a cura di S. Carocci, Roma: EFR, 2006, pp. 393-411.

30 Bartoli Langelì, *Culture grafiche e competenze testuali*, cit., p. 86.

31 La conclusione, già accennata nei precedenti lavori, è esposta da Armando Petrucci in *Pouvoir de l'écriture, pouvoir sur l'écriture dans la Renaissance italienne*, «Annales. Économies, sociétés, civilisations», XLIII, 4, 1988, pp. 823-847, in particolare le pp. 832-833. Il concetto è ribadito e approfondito in Id., *Introduzione alle pratiche di scrittura*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. III, XXIII, 2, 1993, pp. 549-562, con un'analisi sui punti che portarono alla «accelerazione del processo di aumento progressivo della produzione documentaria manoscritta» e il ruolo che in questo ebbero i maestri di scrittura alle pp. 550-554. Su un'altra figura di mediazione grafica, ossia quella dello «scrittore di delega», si vedano anche, dello stesso autore, *Scrivere per gli altri*, in *Istruzione, alfabetismo, scrittura. Saggi di storia dell'alfabetizzazione in Italia (sec. XV-XIX)*, a cura di A. Bartoli Langelì, X. Toscani, Milano: Franco Angeli, 1992, pp. 61-74 (già in «Scrittura e civiltà», 13, 1989, pp. 475-487).

32 A conferma di quanto detto soccorrono le riflessioni di Bartoli Langelì, *Culture grafiche e competenze testuali*, cit., p. 86: «Il fatto è che col Cinquecento le competenze grafiche, il cui uso in precedenza era indifferenziato e plurivalente, si dispongono secondo una precisa scala di valori. Si afferma il concetto di *calligrafia*, viene stabilita una gerarchia delle scritture in testa alle quali (per quel che riguarda le scritture d'uso) c'è la “littera cancellerescha”, appunto l'italica. Tale gerarchia era già nelle cose (l'italica nasce come scrittura di prestigio, la mercantesca è una scrittura pratica e povera), e in effetti gli intellettuali del Quattrocento l'avevano ben chiara; ma per attingere un livello assoluto, universale, doveva assumere valore di norma per l'intero campo della comunicazione scritta. Ciò avviene all'inizio del Cinquecento, come è manifestato, con altri fenomeni, dall'uscita a stampa dei “trattati di scrittura” a partire dagli anni venti del secolo».

33 Cfr. anche Francesco Ascoli, *Dalla cancelleresca all'inglese. L'avventura della calligrafia in Italia dal Cinquecento ad oggi*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2012, p. 21: «La calligrafia nasce per rendere più chiaro uno scritto, per renderlo più leggibile, e anche più bello a vedersi, ma spesso si lascia prendere la mano e fugge, per così dire, verso più alte vette artistiche. La storia della calligrafia sembra quindi oscillare fra queste due istanze: da una parte la costruzione di un complesso di regole, di tecniche per rendere il tracciato della scrittura più agevole, più facile, dall'altra la tentazione dei maestri di scrittura verso il decorativismo, la riflessione estetica, come dire la vocazione pedagogica e quella artistica».

Eppure, il Vicentino intesse fin dal primo manuale un dialogo diretto con il suo allievo, come se si trovasse in sua presenza: alcuni dati interessanti si desumono dalla tavola *Al benigno lettore* dove il calligrafo spiega la scelta di diffondere il suo metodo di scrittura:³⁴

Pregato piu uolte, anzi constretto da molti amici | benignissimo lettore, che riguardo
havendo al | la publica utilita e commodo non solamente di | questa età, ma delli
posterì anchora, volessi | dar qualche essemplio di scriuere, et regulata= | mente
formare gli caratteri e note delle lettere | (che cancelleresche hoggidi chiamano)
volentier | pigliai questa fatica

L'*incipit* con la *captatio* di tono garbatamente didattico (un tono che peraltro sosterrà tutta la trattazione)³⁵ sottolinea da un lato la pressione esercitata dai «molti amici»³⁶ dall'altro la «pubblica utilità»³⁷ dell'opera, nella consapevolezza che la *cancelleresca* – definizione non nuova, che Arrighi però attualizza proponendola come recentissima, forse per prosaiche esigenze di mercato – si era già diffusa negli ambienti colti, in specie di Curia.³⁸ Ma come già è stato segnalato da Petrucci, era più difficile che il modello proposto

34 Per l'analisi del contenuto delle tavole si preferisce procedere a citare per titolo (costituito dall'*incipit* di ognuna) e per il numero di legno per come si presenta nella sequenza mantenuta nella maggioranza degli esemplari, e quindi non per carta: lo scopo è quello di evitare possibili confusioni tra le copie, che saranno trattate nel capitolo successivo. Per le citazioni testuali si è fatto riferimento all'esemplare della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (71. 7. A. 22. 1). Poiché non verranno fornite tavole, si adotta una trascrizione semidiplomatica, sciogliendo le poche e semplici abbreviazioni, ma si è mantenuta la scrittura dell'originale, intervenendo solo su *s* per *s* lunga.

35 Cfr. Lorenzo Baldacchini, *Aspettando il frontespizio: pagine bianche, occhietti e colophon nel libro antico*, Milano: Sylvestre Bonnard., 2004, p. 31: «Modalità che potremmo definire orali sopravvissero a lungo, nei libri dopo l'invenzione della stampa. Formule introduttive del tipo: 'Hic habes, degnissime lector, librum...!', che sono una delle tante varianti degli incipit, si ritrovano non solo per tutto il Quattrocento, ma anche in epoche successive». Si nota inoltre, insieme a Petrucci (*Pouvoir de l'écriture*, cit., p. 843) che lo stilema è tipico del genere della trattatistica, che ha grande diffusione in questo periodo: «Les livres imprimés publiés par les maîtres d'écriture sont un produit typique de la littérature didactique technique en langue vulgaire, dont la Renaissance et l'époque moderne nous ont fournide nombreux exemples dans les secteurs les plus divers des techniques de production artisanale».

36 Su questo elemento, così come per il riferimento agli «esempi» si cfr. qui il capitolo terzo, pp 221-222.

37 Una certa enfasi Wardrop (*Arrighi revived*, cit., p. 32) pone in merito all'influenza che Arrighi ebbe sui posterì. Certo è però, come afferma Benson, che «Arrighi's own foreword makes it clear that he had posterity in mind as well as the readers of his own time» (John Howard Benson, *The first writing book: an english translation & facsimile text of Arrighi's Operina, the first manual of the chancery hand*, with introduction and notes by John Howard Benson, London: Oxford University Press., 1955, p. XI).

38 Cfr. Wardrop, *Arrighi revived*, cit., p. 32: «Before the sixteenth century was far advanced, the chancery cursive had become the preferred hand of polite correspondence. Arrighi's enterprise must therefore have been prompted by a very real demand; and we may take as literally true his statement in the Prefate to *La Operina* that he had been practically forced by many friends to publish examples, and rules for the formation of, the fashionable script». Sulla diffusione della cancelleresca si veda anche Morison, *Introduction*, in Marzoli, *Calligraphy 1535-1885*, cit., p. 17: «It was graceful, often beautiful letter which, as personal script, was capable of being adopted by the leisured, literary and polite class of which it becomes the symbol»; e da ultimo Antonio Ciaralli (Sigismondo Fanti, *Trattato di scrittura. Theorica et pratica de modo scribendi (Venezia 1514)*, a cura di A. Ciaralli e P. Procaccioli, nota al testo di P. Lucchi, Roma: Salerno Editrice, 2013, p. 28-29): «Nella corrispondenza epistolare, pubblica e privata, nella solenne attività documentaria, nella produzione, infine, di testi letterari, le *élites* culturali del tempo adotteranno con prontezza e uniformità l'estrema e elegantissima elaborazione della corsiva di modello umanistico come trasformata sotto le penne di scribi dalle qualità di Antonio Sinibaldi e Bartolomeo Sanvito. Non si trattava, per quegli uomini (le donne occupando, come è ovvio, un ruolo del tutto

penetrasse negli strati meno colti della società se non in una forma «scarsa, limitata e indiretta».³⁹ È perciò possibile che l'influenza dei manuali di Arrighi abbia coinvolto solamente dei «discepoli diretti» (identificabili in gran parte ma non in forma esclusiva negli stessi «amici» che cita?), che potevano già disporre di un'educazione grafica personale, senza però raggiungere, nonostante gli intenti dichiarati, gli analfabeti o i semi-analfabeti che a Roma potevano apprendere i rudimenti della scrittura in modalità meno formalizzate e decisamente meno calligrafiche.⁴⁰

A quest'altezza cronologica il maestro di scrittura si rivolge perciò idealmente a un pubblico che non potrà raggiungere, ma che ha però già individuato. Più sfuggente alle definizioni è invece proprio la figura del maestro stesso: da un lato partecipe della cultura alta, di cui è fieramente rappresentante,⁴¹ dall'altro proveniente da quel ceto di artigiani da cui si è riscattato tramite la sua professione. La diffusione dei manuali per il mezzo della stampa si associa comunque a una penetrazione nel tessuto sociale non particolarmente incisiva, poiché come si è detto non corrisponde a una ricezione uniforme da parte del pubblico. Ciò non di meno, la scelta del volgare come lingua di trasmissione dei precetti calligrafici permetteva in linea teorica di avvicinarsi perlomeno ai semi-analfabeti, che non disponevano delle competenze linguistiche necessarie per la lettura del latino, lingua dei colti.⁴² Come si vedrà dall'analisi delle tavole, la scelta linguistica di Arrighi è una scelta

subordinato e secondario), solo un modo di scrivere; era piuttosto un biglietto da visita, una patente dimostrazione di appartenenza – o di esclusione – e di adesione a uno *status* culturale avvertito come elevato». Un esempio autorevole dell'adozione della *cancelleresca* o *italica* negli ambienti colti è dato dalla sua prevalenza nei registri degli utenti della Biblioteca Apostolica Vaticana (per gli anni dal 1475 al 1547) studiati da Maria Bertola, *I due primi registri di prestito della Biblioteca Apostolica Vaticana. Codici Vaticani latini 3964-3966. Pubblicati in fototipia e in trascrizione con note e indici*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1942.

39 Petrucci, *Scrittura, alfabetismo ed educazione grafica*, cit., pp. 190 e 191: «L'influenza di modelli del tipo di quelli codificati nei trattati di scrittura a stampa non poteva che essere scarsa, limitata e indiretta; data anche per certa l'inesistenza nella Roma del primo Cinquecento di una omogenea e generalizzata organizzazione scolastica a livello elementare; è evidente che l'insegnamento della scrittura vi avveniva, al di fuori di ogni normativa comune, in modi e forme diversi a seconda delle circostanze, dei livelli culturali e sociali dei singoli, delle esigenze economiche di gruppo o di ambiente».

40 Lo stesso Petrucci concede che Arrighi possa considerarsi un possibile modello per gli scriventi di *italica* «pura» rintracciati nel libretto dei conti di Maddalena pizzicarola, che copre l'arco cronologico di nostro interesse seppur quasi sovrapponendosi alla pubblicazione dei manuali; ma giunge rapidamente ad escluderlo: fatti salvi due soli scriventi (Santo di Montereale e Stefano Teolo), per i quali rintraccia «qualche generica analogia stilistica», il modello normativo del Vicentino non è mai applicato (cfr. Petrucci, *Scrittura, alfabetismo ed educazione grafica*, cit., p. 189). Sull'impossibilità dell'uso dei manuali arrighiani come strumento autodidattico si vedano invece le pp. 192-193.

41 In questo senso, certamente funzionale è il rimando al titolo di *scriptor* fatto da Arrighi in una posizione chiave del suo testo, il secondo frontespizio, a garanzia del possibile sbocco professionale idealmente raggiungibile tramite i suoi insegnamenti.

42 Cfr. Petrucci, *Pouvoir de l'écriture*, cit., p. 839: «Pour situer culturellement cette production de manuels dans son ensemble, il suffira d'ajouter que celle-ci est totalment écrite en langue vulgaire, mais s'agit d'un italien non littéraire, d'une langue vivante et populaire, riche d'idiotismes dialectaux: c'est la langue écrite

ibrida: il testo didattico è espresso quasi integralmente in volgare, ma il latino permea gli *specimina*, in una forma in cui il gusto del motto prevale, ma in linea non esclusiva, sull'effettiva frequentazione dei classici da parte dell'autore, rendendolo però fruibile a chi volesse integrare nel proprio idioletto citazioni che suggeriscano una confidenza – seppure solo di facciata – con il patrimonio letterario umanistico. La stessa ibridazione contraddittoria si riscontra, in effetti, proprio nel ruolo sociale del maestro di scrittura, che nel primo ventennio del secolo oscilla tra «l'insegnante elementare girovago, il segretario di Curia e l'istruttore di cancelleria»:⁴³

En réalité, les auteurs des manuels d'écriture auraient voulu tenir dans l'Italie de leur époque une double fonction pédagogique et d'acculturation: d'une part, relayer, par leur intervention, un enseignement élémentaire inexistant ou inefficace; arriver, de l'autre, à un niveau de formation professionnelle sur le plan graphique suffisant pour préparer les secrétaires, les rédacteurs, les chanceliers dont les administrations publiques et les groupes sociaux dominants avaient toujours davantage besoin. Mais il s'agissait là de deux projets contradictoires, et qui allaient très rapidement diverger, donnant lieu à deux filières éducative séparées et opposées, chacune possédant ses méthodes et ses ouvrages didactiques particuliers.⁴⁴

In conclusione perciò i libri dei calligrafi, e tra questi *La operina* arrighiana, costituiscono per la maggioranza del pubblico a cui si rivolgono, e con forti limitazioni, un «modello di risposta, una strategia spontanea di soddisfacimento»⁴⁵ alle pressanti esigenze di alfabetizzazione, garantendosi così un successo editoriale testimoniato dalle molte edizioni in cui furono ripubblicati.

des artisans, des petit bourgeois, des commerçants, des classes “populaires” dont étaient issus les maîtres d'écriture eux-mêmes et dont ils precevaient directement le désir d'apprendre. Pourtant, la majorité des manuels d'écriture produits dans la première moitié du XVI^{ème} siècle enseignent essentiellement les modèles d'écriture à usage professionnel: ainsi la “mercatessa”, la cursive notariale et surtout la cursive italique ou de chancellerie, la nouvelle écriture des bureaux, des secrétaires, des chancelleries, des archives et de la correspondance – l'écriture unique et unifiée des Italiens cultivés».

43 Petrucci, *Insegnare a scrivere*, cit., p. 615. *Ibidem* si vedano le cinque funzioni dei manuali di scrittura individuate in «a) fornire un quadro sufficientemente ampio dell'universo grafico corrente, cioè di tutti i tipi di scritture comunemente usati nelle pratiche scritte manuali, sia documentarie che (ancora) librarie; b) insegnare a singoli individui semialfabeti o analfabeti, adulti, fanciulli e bambini, le tecniche esecutive per realizzare graficamente uno o più di tali tipi di scrittura, e in particolare quello più comunemente diffuso nell'Italia del Cinquecento: la cancelleresca corsiva italiana; c) mostrare agli altri maestri come si doveva insegnare a scrivere e fornire loro sia gli strumenti didattici a ciò adatti, sia i modelli dei vari tipi di scrittura correnti; d) presentare sul mercato didattico libero il repertorio grafico, le capacità professionali e quelle più latamente culturali del maestro autore del trattato e dei modelli; e) fornire a ciascun allievo diretto del maestro-autore un esemplare di studio completo e soprattutto identico a quelli degli altri allievi; requisito fondamentale per un insegnamento plurimo, che poteva essere garantito soltanto dalla quasi infinita (per i modelli xilografici) o alta (per quelli calcografici) riproducibilità degli esempi».

44 Petrucci, *Pouvoir de l'écriture*, cit., p. 839. Il riferimento è alla tradizione dei maestri di scrittura, che saranno a partire dalla seconda metà del Cinquecento inseriti come artigiani al servizio del potere, legati all'ambito dell'epigrafia monumentale e in generale delle scritture di apparato: è il caso, per Roma, di Giovan Battista Palatino e Luca Orfei (per i quali si rimanda almeno a Armando Petrucci, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torino: Einaudi, 1986, specialmente alle pp. 37-53)

45 Petrucci, *La mediazione grafica nel Cinquecento*, cit., p. 102.

Proprio in forza a quanto si è appena esposto, si può rintracciare all'interno della *captatio* del primo manuale il termine chiave «regulatamente», che parrebbe svelare l'intenzione precisa da parte di Arrighi di canonizzare la *cancelleresca* secondo un sistema di norme, derivate in gran parte dalla sua esperienza consolidatasi grazie al confronto con un'eredità storica da lui recepita, reinterpretata e infine espressa con indicazioni spesso «particolarmente circostanziate». ⁴⁶ Non è scontato che sia possibile rintracciare in questo persino un'eco della precedente trattazione manualistica, ⁴⁷ tutta improntata alla ricerca matematica della regolarità secondo i dogmi dell'*aurea proportio* e allo stesso tempo alla divisione del tracciato di ogni singola lettera in singoli elementi distintivi e combinati tra di loro, come accadeva per la gotica. ⁴⁸ Da questi si discostava, ma solo in parte, il *Theorica et practica de modo scribendi* di Sigismondo Fanti pubblicato a Venezia nel 1514, ⁴⁹ definito da Ciaralli «l'atto conclusivo della prima trattatistica di scrittura», poiché saldamente ancorato alla costruzione matematica dei grafemi. ⁵⁰ Al termine del I libro, relativo a informazioni sulla scelta della carta idonea a ogni tipo di scrittura e agli strumenti del calligrafo, oltre che alla spiegazione dei diversi tratti della penna, il matematico fornisce la prima descrizione della *littera cancelleresca* – o meglio, *cancellaria littera* secondo la sua definizione –, che si connota come termine di riferimento anche per la costruzione della *mercantesca* e della bastarda. ⁵¹ Nel manuale di Fanti mancavano però degli esempi in

46 Petrucci, *Insegnare a scrivere*, cit., p. 623.

47 Come nota Casamassima, *Trattati di scrittura*, cit., pp. 21-22: «Lo scopo ideale di quei trattati [...] accanto a quello pratico, mai taciuto, è di mostrare il principio universale che è a fondamento del disegno e delle proporzioni delle lettere antiche – delle quali la Rinascenza riconosce l'esemplare perfezione e nobiltà – in una concezione che deriva dalla rielaborazione umanistica delle teorie e dei canoni della civiltà classica, quali sono testimoniati in Vitruvio, e che ha ispirato l'opera degli architetti». Questa tendenza geometrica, quasi integralmente rispondente all'ambito delle capitali romane, era già stata enucleata, sia dall'*Alphabetum Romanum* di Felice Feliciano (cfr. qui pp. 23, n. 68); che da Damiano da Moile, che fu anche editore e pubblicò nel 1480 il suo *Disegno di lettere romane maiuscole* (Parma: Damianus de Moyllis) riprodotto in facsimile da Morison (*A newly discovered treatise on classic letter design printed at Parma by Damianus Moyllus, circa 1480*, reproduces in facsimile with an introduction by Stanley Morison, Paris: at the sign of the Pegasus [ma Montagnola: Officina Bodoni], 1927) ed infine nella parte dedicata alla costruzione delle lettere del *Divina proportio* di Luca Pacioli, pubblicato nel 1509 da Alessandro Paganino ma già circolante in forma manoscritta (si veda l'esemplare della Biblioteca Universitaria di Ginevra, Ms. Langues Etrangères 210, in facsimile del 2009 per Aboca Museum).

48 Si veda, su questo punto, anche Casamassima, *Trattati di scrittura*, cit., p. 11: «L'eredità medievale, che può riconoscersi anche nell'usanza di costruire le lettere gotiche “per ragione geometrica”, nonché nelle forme di lettere del vecchio sistema grafico in parte accolto dai calligrafi, si connette con la più recente tradizione, rappresentata dalla riforma grafica operata dagli umanisti».

49 Sigismondo Fanti, *Theorica et practica perspicacissimi Sigismundi de Fantis Ferrariensis in artem mathematice professoris de modo scribendi fabricandique omnes litterarum species*. (Impressum Venetiis: per Ioannem Rubeum Vercellensem, 1514 Kalen. Decembris), recentemente riprodotto in facsimile con un ampio commento (Sigismondo Fanti, *Trattato di scrittura*, cit.). Se ne aveva una descrizione dettagliata in Manzoni, *Studii*, cit., pp. 89-97; ma si confronti anche Casamassima, *Trattati di scrittura*, cit., pp. 24-26.

50 Sigismondo Fanti, *Trattato di scrittura*, cit., p. 57.

51 Cfr. Ciaralli *ivi*, pp. 28-29: «Desta non poca meraviglia che proprio da questa tipologia grafica prenda avvio (ma anche, come si dirà, si concluda) la dimostrazione e la mostra delle scritture allora in uso. Uno

figura relativa alla *cancellaria* (vengono infatti lasciati bianchi gli spazi che dovevano accoglierli)⁵² che saranno invece ampiamente forniti da Arrighi, che per il tramite della xilografia (e grazie ai due intagliatori da lui ingaggiati, di cui si tratterà nel paragrafo 4) consegna alla tradizione un trattato su quella *littera* che si andrà adesso ad analizzare tavola per tavola, non prima di aver premesso alcune osservazioni generali.

L'impaginazione del materiale didattico è coerente e sistematica per tutta la trattazione con una sola eccezione relativa alla tavola *Al benigno lettore*, dove Arrighi presenta le ragioni del suo lavoro. In tutte le altre, il testo è in quantità minore e distribuito più per aggregazione di concetti logici piuttosto che con l'intento di risparmiare spazio tipografico. Si presenta infatti centrato, lasciando ampissimi margini bianchi, con una chiara predilezione per l'effetto estetico che costa sillabazioni mai scorrette ma apparentemente arbitrarie, riscattate solamente dalla compiutezza dell'equilibrio formale così conseguito. A seconda della quantità dello scritto la giustezza della riga è calibrata diversamente per ottenere sempre il medesimo effetto ottico, che garantisce il medesimo impatto visivo per tutta la trattazione. Si darà ragione via via degli espedienti utilizzati dal maestro-autore per mantenere questo elemento uniformatore.

Nella prima tavola *La Operina di Ludovico Vicentino* si ha l'indicazione del titolo e dell'autore, a cui segue *da imparare di scrivere littera cancellerescha*. Il testo è, come si è detto, in posizione centrata, con l'interlinea piuttosto ariosa e regolare, apprezzabile

stupore [...] ulteriormente rafforzato dalle posizioni espresse da Fanti, che invece indica nella *littera moderna fermata* il prototipo di tutte le *sorti* di lettera [...] Ma un ruolo devono aver giocato anche riflessioni di carattere più propriamente storico: una storicità che si coglie nella progressione topografica degli stili grafici: cancelleresca/mercantesca/bastarda. [...] Le tre scritture "usuali", egemoni su più livelli dei processi comunicativi del momento, possono trarre sufficiente esplicitazione dalle istruzioni fornite per una sola di esse, la più recente». Ciaralli critica la «prospettiva generativa» di Fanti (p. 29, n. 63) pur sostenendo che le tre tipologie siano accomunabili (e accomunate) dalla loro corsività.

52 Si tratta degli *Exempla* II-VII, relativi anche alla *mercantesca*. Questo ha portato la critica a ritenere che Fanti non avesse avuto la possibilità di mettere in stampa gli alfabeti d'esempio, o anche che a monte mancassero a lui le capacità calligrafiche: cfr. Manzoni, *Studii*, cit., p. 97: «Di tutte queste lettere l'autore aveva certamente fatto i disegni, imperocché ai luoghi citati incontransi le lacune per inserirveli»; Morison, *Introduction* a Marzoli, *Calligraphy 1535-1885*, cit., p. 17: «He failed to secure an engraver competent to provide him with the blocks, and was forced to leave spaces intended for a calligrapher to fill. No copy is known in which the spaces are completed», e ancora Casamassima, *Trattati di scrittura*, cit., p. 26: «Non è possibile dire se ciò accadesse per mancanza di un idoneo modello calligrafico (il Fanti era matematico, non calligrafo di professione), oppure perché l'autore non trovò un intagliatore che soddisfacesse alle sue esigenze». Il ritrovamento della lettera autografa di Fanti ad Alfonso d'Este (Modena, Archivio di Stato, Cancelleria ducale, Archivi per materie, Ingegneri, cass. 2), datata 9 dicembre 1521 e vergata in italico, scioglie definitivamente il dubbio di Casamassima sull'effettiva capacità calligrafica del matematico: «La prova grafica 'alta' che la lettera al duca mostra, consente una verifica delle sicure qualità del Fanti calligrafo in italica e, mentre suggerisce un ostacolo tecnico per il mancato inserimento degli *exempla* [...], pare inverare con indubbia coerenza la *theorica* nella *pratica*». Cfr. Fanti, *Trattato di scrittura*, cit., p. 31. Un facsimile della lettera è riprodotto *ivi* a p. 65.

soprattutto tra la quinta e la sesta riga, che concede alcuni virtuosismi calligrafici che equilibrano lo specchio della pagina. La sua posizione preminente, e la presenza di tratti di ibridazione tra il manoscritto e le forme compiute del libro tipografico farebbe pensare a questa tavola come al frontespizio generale premesso sia al manuale di *littera cancellerescha* sia a *Il modo*. È facile pensare che a questa tavola Arrighi avesse dedicato una qualche attenzione nella scelta delle varianti: estremamente denotativa della sua personalità grafica è la maiuscola *L* con il secondo tratto che prosegue sotto il rigo dopo un angolo verso sinistra, ricalca altre sue omologhe presenti nei manoscritti (si è vista infatti nelle *Rime*, nella *Sophonisba*, nel *Libro d'ore* di Cambridge, solo per citarne alcuni), mentre l'aggiunta degli uncini sull'asta richiama le numerose varianti di *I*. Il solo titolo è in piccole maiuscole antiquarie, poco utilizzate sia nel primo che nel secondo manuale. Le ascendenti di *d*, *l* e *h* terminano verso destra con un piccolo bottone, e sono molto slanciate per aumentare l'idea di verticalità, costruite perciò sulla forma da lui utilizzata nei manoscritti posteriori al 1518. La discendente di *p* termina verso sinistra: l'andamento è il medesimo per l'uscita di *s* lunga. Si segnalano la *R* maiuscola *cancelleresca* in corpo di parola per la seconda occorrenza in «scrivere», la cui curva discendente riprende quella della *L* iniziale, segnalando l'intento di un equilibrio compositivo; e la *swash capital*⁵³ per l'iniziale di «Cancellarescha», e per la *V* di «Vicentino». Le *maiuscole corsive* corrispondono a quelle utilizzate da Arrighi dopo il 1519: la seconda *A* di «Operina» ricorda da vicino, ad esempio, quelle usate nei *marginalia* del Vat. Lat. 5802.

La tavola 2, *Il modo et regola*, si distingue da tutte le altre per un particolare assai significativo: è l'unica tavola a riportare in forma xilografica la segnatura. La sua presenza ha portato a ipotizzare che nel progetto originario essa andasse a costituire la prima pagina della prima parte de *La operina*, in forza anche dell'analogia formale con la tavola *Il modo de temperare le penne* che costituirà difatti, almeno fino a un certo punto della tradizione del testo, la prima pagina stampata del secondo manuale. Vi figura anche l'indicazione dell'anno 1522 in cifre romane, e ancor più questo farebbe pensare a una parificazione da attuare con i modelli di frontespizio classico – con cui Arrighi non poteva non essere entrato in contatto – contenenti titolo, autore, e anno di stampa. In questo caso, l'autore aggiunge anche la sua qualificazione professionale come scrittore di brevi apostolici: si è già accennato come in questa posizione strategica la menzione della propria professione possa agire come lancio pubblicitario sia per l'acquirente di ceto medio-basso, sia per

53 Cfr. qui il capitolo primo p. 48, nota 144.

l'acquirente che abbia già un alto grado di alfabetizzazione e desideri migliorare le sue abilità e competenze grafiche allo scopo di accedere a nuovi sbocchi professionali, ivi compresa la Segreteria apostolica. L'indicazione «nouamente composto» è invece piuttosto comune anche nei casi in cui non ci si trovi di fronte a un'edizione che possa dirsi seconda a un'altra. Da notare anche che, se questa tavola fosse davvero da considerarsi come l'auspicato frontespizio, si avrebbe anche una sorta di composizione circolare in rapporto alla definizione di «littera corsiva ouer cancellarescha» presente alla tav. 32. Non solo, se si mettono a confronto il primo e il secondo frontespizio, si potrà notare in quest'ultimo una sorta di cedimento verso un modo di scrivere più decorativo, mentre il primo mantiene una composizione sobria ed equilibrata che si lascia andare a virtuosismi calligrafici solo limitatamente all'iniziale e alla *R* di cui si è trattato. Va pur detto che le varianti più fantasiose dipendono, anche in questo caso, dall'utilizzo che Arrighi fa nei *marginalia* delle *maiuscole corsive*: la slanciata *I* iniziale, con asta uncinata e svolazzo rientrante in basso, è vicinissima alle realizzazioni più elaborate del manoscritto monacense, che, seppur in *antiqua*, permetteva delle penetrazioni della *cancellaresca* soprattutto per la *I* di «Imperator»; compare inoltre la falsa legatura *st* a ponte acuto, con una deviazione ulteriore verso sinistra che appare come una deformazione, forse impressa dallo xilografo. Si osserva inoltre l'abbreviazione a fiocco per «apostolici», che si era già incontrata nel *Libro d'Ore* di Cabridge.

Si è già in parte analizzato il contenuto della tavola *Al benigno lettore*, che costituisce la dichiarazione programmatica d'intenti di Arrighi rispetto all'insegnamento della *littera cancellaresca*. Dal punto di vista della composizione, presenta il titolo della dedicatoria compreso tra i due piccoli elementi di tipicamente a ondina, che si sono già visti ripetersi nelle sue pagine manoscritte a indicare la fine dei paragrafi, più raramente l'inizio. Dalla regolarità dello specchio esonda solamente lo svolazzo dell'iniziale *P*, nella sua variante di *maiuscola corsiva* già presente dai tempi dell'*Itinerario* che subirà qualche usura; è inoltre l'unica tavola, come si è detto, ad avere un'impostazione tipograficamente giustificata, come diremmo in termini moderni. Riguardo al contenuto, Arrighi qui ammette di voler far uso della «nuova invention de littere»⁵⁴, ossia la stampa, a cui lui accede però, almeno inizialmente, sfruttando il tramite della xilografia, scusandosi col lettore qualora esse non

54 Cfr. Morison, *Early Italian writing-books*, cit., p. 31: «The press, by its mere power to multiply, stimulated calligraphic development, since the availability of printed treatise necessarily expanded the profession; the professionals, in turn, supported their claims with specimens, both written and printed.»

rispondano «puntualmente in tutto» alle lettere tracciate con «viva mano».⁵⁵ Di un certo interesse il riferimento al «ricordo» a cui l'allievo dovrebbe ricorrere qualora ritenesse insufficiente la somiglianza tra la lettera arrighiana manoscritta e la sua traduzione in xilografia: è possibile che il Vicentino potesse permettersi di alludere alla sua scrittura come nota al grande pubblico, affidandosi alla sua fama. Difatti, vi ritroviamo la *A* con prolungamento del primo tratto, la *z* che si rialza sopra la riga di scrittura (inizialmente evitata, nel manoscritto madrilenno, ma poi riammessa a testo), la *l* con piccolo piede ondulato, la doppia *s* in due delle sue due alternative (l'una con il secondo piede con grazia orizzontale, l'altra in legatura con *s* piccola, varianti entrambe usate a partire dal 1517), ma anche l'uso della sola *g* corsiva, prediletta nei manoscritti trissiniani, dove si riscontra pure la legatura *sp* con arco pronunciato a destra.

Terminata la necessaria introduzione, e superata la soglia del libro, si perviene nella tavola *A chiunque vole imparare* all'esposizione dei primi precetti. Arrighi si rivolge a tutti coloro che vogliono imparare a scrivere la «littera corsiva ossia cancelleresca» senza operare alcun tipo di restrizione di ordine sociale e allargando il bacino di ricezione già proposto nella tavola precedente, (ma si è già riflettuto sull'effettiva applicabilità nel tessuto sociale di riferimento delle sue pur democratiche intenzioni).⁵⁶ Per una riflessione di ordine paleografico e di storia della scrittura, si noti come lo *scriptor* instauri una sorta di equazione logica di rapporto tra corsività e la *littera cancellerescha*: andrà però considerato che come si è visto la sua *cancelleresca* d'uso librario, è certamente posata e affatto corsiva, sebbene susciti impressione di movimento. In questa tavola Arrighi espone il primo e fondamentale criterio per comporre la lettera ovvero la differenza tra i due tratti «da li quali se principiano tutte le littere cancelleresche». Dopo averne dato una rappresentazione grafica, Arrighi li descrive: «l'uno è piano et grosso, l'altro è acuto et sottile», ripetendo la loro alternanza anche in calce alla tavola. Secondo un chiaro principio

55 Si veda anche quanto affermato da Arthur S. Osley, *The Kelmscott Manor volume of italian writing-books*, «The antiquaries journal», LXIV, 1984, pp. 351-360:352: «Up till then writing-masters had written out sheets of models for individual pupils or small classes to copy. Their task would have been much easier if such sheets could be multiplied on the press. Yet, although the art of printing from engraved woodblocks for illustration was well established by the opening of the Sixteenth century, no printed writing-manual had so far appeared. [...] The reason was that it was simply not worth publishing a manual unless models could be cut in wood in such a way that fluent, cursive handwriting (not large static letters) could be faithfully reproduced. This technique was not mastered until the 1520s, and, sometimes happens with inventions, two craftsmen made the break-through almost simultaneously» e ancora, a p. 355: «The early printed writing-manuals must have had an immense success. It is not easy for modern eyes to recapture the excitement of seeing for the first time pages of cursive script reproduced in facsimile from the hands of the masters, and of being able to learn to write without a teacher».

56 Appropriata la definizione di Ascoli, *Dalla cancelleresca all'inglese*, cit. p. 28 che parla di «sapore self-helpista» di questo tipo di manuali.

logico, squisitamente didattico, il Vicentino comincia a spiegare l'utilizzo del primo tratto e la sua applicazione alle lettere nella tav. 5 *Dal primo adunque tratto piano et grosso*. Ciò che differenzia l'insegnamento arrighiano è la tecnica di realizzazione di questo primo tratto, che costituisce il vero e proprio segno distintivo della sua grafia, rafforza la stabilità del modulo e si connota come un elemento identificativo dei suoi originali manoscritti. Esso va tracciato «alla riversa e tornando per il medesimo tratto», ossia portando la penna⁵⁷ alla fine del primo movimento e poi ripercorrendo tornando indietro quanto già scritto, senza staccarla, per proseguire solo allora il tracciato, ovviamente sempre differente a seconda della lettera.⁵⁸ Le lettere interessate da questo procedimento che inizia col tratto grosso sono *a, b, c, d, f, g, h, k, l, o, g, s, s* lunga, *x y* e *z*. Arrighi fornisce l'esempio delle lettere senza però scendere nel dettaglio della loro costruzione. Vediamo come pure della *x*, in particolare, dia mostra di due esempi, il secondo dei quali calligraficamente più elaborato per un maggiore prolungamento nel tratto discendente che prosegue sotto l'ideale della linea di scrittura. Il testo prosegue introducendo «lo resto poi delo alphabeto» che comincia invece col «secundo tratto acuto et sottile» che va tracciato con il taglio della penna «ascendendo et poi allo ingiù ritornando», ossia partendo dal basso verso l'alto per comporre il tratto d'attacco e poi continuando la costruzione della lettera con l'asta o la curva discendente. Le lettere sono *i, e, m, n, p, r, t, u, ij*: come avveniva per la *x*, anche per la *i* e per la *e* sono forniti due esempi, di cui il secondo sempre maggiormente calligrafico. Alle serie di lettere, sia per quelle da tracciarsi a cominciare dal tratto grosso, sia per quelle che cominciano dal tratto sottile, Arrighi premette la raffigurazione isolata del tratto stesso, per evidenziarlo con funzione didattica. In queste due tavole Arrighi si cimenta in una *A*

57 Naturalmente il movimento descritto da Arrighi può essere favorito o impedito dalla temperatura della penna (a cui sarà dedicata parte de *Il modo*), che condiziona l'angolo formato dalla punta della medesima e la superficie scrittoria. Si veda a questo proposito Benson, *The first writing book*, cit., p. XI: «For chancery writing the pen is normally cut square across on the end and is held with its edge at constant 45° angle to the line on which one writes. It then makes a thin stroke if moved diagonally upwards, and a thick stroke the full width of the nib if moved diagonally downwards. If moved in a curve, such an edged pen makes a stroke which varies in width». Il tema dell'angolo di scrittura, accennato da Benson, è tuttora molto dibattuto: si vedano da ultimo Guglielmo Cavallo-Paolo Fioretti, *Chiaroscuro. Oltre l'angolo di scrittura*, «Scripta», 7, 2014, pp. 29-64, e almeno Guglielmo Cavallo, *Problemi inerenti all'angolo di scrittura alla luce di un nuovo papiro: P. S. I. Od. 5*, «Scrittura e civiltà», 4, 1980, pp. 337-344, Marco Palma, *Per una verifica del principio dell'angolo di scrittura*, «Scrittura e civiltà», 2, 1978, pp. 263-273.

58 Osley, *Luminario*, cit., p. 30, n. 3, descrive il procedimento con un'ardita similitudine: «Like a car going forward a few yards and then reversing to turn into a main road». Diversa la tecnica proposta da Fanti, che conserva il primato cronologico della prima descrizione dell'occhietto cancelleresco, nella Consideratio XLII, c. B[8]r, così esplicita in Sigismondo Fanti, *Trattato di scrittura*, cit., pp. 29-30: «La lettera deve compiersi con un unico movimento della penna [...] Si parte, dunque, proprio dalla parte superiore dell'occhietto procedendo, secondo una linea parallela al rigo di base, verso sinistra per il corrispettivo di metà dell'altezza dell'intera lettera; si indirizza quindi la penna verso il basso causando un minimo archetto che dovrà risultare non troppo curvilineo; raggiunta la riga si torna per linea retta al punto di partenza da dove, nuovamente per linea retta, si raggiunge la riga di base e qui si conclude con un piccolo ritorno della penna verso l'alto».

iniziale con tratto mediano a forma di un triangolo rovesciato, che si incurva e prosegue verso l'alto; mentre l'apice si chiude in un *flourish* a cappio, già visto, ma meno esasperato, nei *marginalia* dei testi posteriori al 1517. Troviamo anche, nella tav. 4, una delle varianti di *et*, ossia “&”, che invece non è mai rappresentata nelle prove manoscritte, a differenza della seconda variante, ossia quella già vista nel madrileno con l'asta della *t* costituita dal prolungamento del tratto mediano.

Nella tav. 6 *Farai dal primo tratto grosso et piano questo corpo* abbiamo la prima esposizione della teoria del «quadreto oblungo» in cui ciascuna delle lettere arrighiane deve sempre pensarsi idealmente iscritta. L'iscrizione in quadro, già ampiamente usata per la *littera antiqua*, è declinata – direi quasi, inclinata – in modo differente col fine di ottenere con metodo razionale e «regolato» l'effetto del corsivo,⁵⁹ e prevede sempre una pendenza a destra data naturalmente dal *cursus* scrittoria. Il suggerimento didattico di Arrighi è quello di cominciare dalla pratica della visualizzazione del quadretto, che crea il «corpo» base tipico degli occhielli della cancelleresca, ossia leggermente acuto e stretto,⁶⁰ applicandolo alle cinque lettere *a, d, c, g, q*. Tali «corpi» devono toccare sempre la linea di base e, soprattutto, hanno da iscriversi «in uno quadreto oblungo et non quadro perfecto». L'efficacia didattica dei manuali arrighiani raggiunge in questa tavola il suo livello più alto: tramite la raffigurazione progressiva del concetto esso si chiarifica, ed è possibile seguire la formazione delle lettere interessate tratto per tratto. A partire dal primo punto del «quadreto oblungo» fino a completare il corpo della lettera *a* nascono quasi consequenzialmente la *d*, la *c*, la *g* e la *q*. A seguire l'approfondimento del precetto fondamentale del «quadreto oblungo» Arrighi nella tav. 7 *Ultra le retroscritte* «fa intendere» che questo soggiace a tutte le lettere della *cancelleresca* poiché, afferma: «al'occhio mio la littera corsiva overo cancellerescha vuole havere del lungo et non del rotondo: che rotunda ti veneria fatta quando dal quadro perfetto et non oblungo la formasti».⁶¹ È perciò possibile che per ottenere la medesima regolarità Arrighi si appoggiasse a questo criterio, mantenendo idealmente ogni lettera perfettamente iscritta

59 L'affermazione può essere sfumata seguendo Osley, *Luminario*, cit., p. 30: «Arrighi admits the existence of geometry, but his practice is empiric».

60 Cfr. Wardrop, *Arrighi revived*, cit., p. 42: «The most noticeable thing about Arrighi's chancery is that it is an angular letter.» che a sua volta, *ibidem* nella n. 4 cita Servidori: «Letra Cancilleresca esquinada ó sea angular porque casi no tiene movimiento cursivo». Si veda però anche Casamassima, *Trattati di scrittura*, cit., p. 41: «Una tale semplificazione del *ductus* e la traduzione di questo nelle tavole fanno sì che scompaia nei modelli quasi ogni traccia dell'originario movimento corsivo della cancelleresca».

61 Anche Fanti in *Theorica et pratica*, Consideratio XLI, c. B[7]v, scrive: «Non ingnorare anchora de fare che la littera sia piena: il corpo sia uno poco longheto».

in un quadrato: ciò permette infatti di creare una coesione d'insieme che, seppur difficile da mantenere, diviene garanzia di eleganza e di proporzione. Si noti infine che molto del valore estetico è accreditato alla sensibilità dell'occhio dell'autore.⁶²

Una volta spiegato come comporre il corpo della lettera, si procede nella tav. 8 *Per seguire poi l'ordine de l'alphabeto* con il tracciato delle aste,⁶³ per le quali il consiglio è legato a un esercizio di costanza e di fermezza della mano. Arrighi accoppia il disegno delle aste alternato a quello del tratto grosso e piano alla quarta riga della tavola, lasciandolo isolato in modo che salti all'occhio del lettore. Le lettere coinvolte in questo caso sono *b, d, f* e doppia *f, h, k, l, s* lunga, doppia *s*, legatura *s* lunga - *f, l, b*, doppia *l, lb* e *sl*. Si ribadisce il principio del tratto raddoppiato, sempre a cominciare dal tratto grosso, per esplicitare il procedimento della creazione della testa dell'asta: «per fare che habbiano la ragione sua li farai in cima quella testolina un poco più grossetta che la linea, la qual grosezza tu facilmente farai se facendo il primo tratto lo commenci alla reversa, et da poi ritorni indrieto per lo medesimo».⁶⁴ La tavola, aperta da una *P* estremamente calligrafica con asta che si attorciglia in due cappi fino a dare vita all'occhiello (che si ritrova nei *marginalia* del Vat. Lat. 5802) e da un azzardata apertura a forbice del gancio e dell'asta della *r* di «per», si conclude con una seconda serie di lettere, dove si dà mostra di variazioni nei tratti d'attacco di *l* e di *s*: ma l'alternanza resta sostanzialmente la medesima della prima serie, pur con qualche modifica: si differenzia dalle altre la lettera *k* il cui tratto obliquo prosegue con svolazzo riempiendo armonicamente il finale spazio bianco. Tra questa e la successiva tav. 9 *Quando harai imparato*, Arrighi suggerisce (o meglio, prevede) per il lettore un tempo e una pratica di apprendimento delle lettere che cominciano col tratto grosso e piano prima di cominciare ad esercitarsi sui grafemi che cominciano con tratto acuto e sottile. Nonostante non vi sia un avanzamento delle

62 Cfr. Ballarin, *La Operina*, cit., pp. 95-96: «Come si vede, queste ed altre regole hanno un fondamento nella tradizione, e perciò un preciso atteggiamento, ma l'autore non si fa riguardo di affermare che, per alcune di esse, egli segue il criterio della sua estetica personale». Si confronti a questo proposito anche il paragrafo *La funzione dell'occhio nella Operina: Arrighi e Raffaello*, in Martina Pazzi, *La trattatistica di scrittura, del primo Cinquecento: Ludovico degli Arrighi detto il Vicentino*, Università degli Studi di Perugia, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea Magistrale in Italianistica, cattedra di Paleografia Latina, Relatore: A. Ciaralli, A. A. 2011/2012, pp. 253-265. Ringrazio molto la Dott. ssa Pazzi per avermi permesso di consultare il suo lavoro.

63 Su questo argomento così Fanti, *Theorica*, Consideratio XL, c. B[7]r: «Che le aste de la littera si superiore come inferiore siano tute aequale & tirate ali tri quarti de la distantia de le righae & piu praesto mancho che altramente non starebe bene».

64 Cfr. Osley, *Luminario*, cit., p. 30: «In the chancery cursive of the time, letters with ascenders start with a characteristic short, curved, horizontal line before coming down vertically. In order to be certain that the ink will flow, now that the pen has been lifted from the paper to make the ascender, the student is advised to reverse the initial stroke (i. e. go from left to right) and then continue to make the letter in the usual way».

istituzioni di *cancelleresca*, la tavola è comunque funzionale sia all'equilibrio generale dell'opera sia alla presentazione di varianti calligrafiche. È infatti maggiormente ricca di svolazzi e virtuosismi, concentrati soprattutto nelle maiuscole e nella parte finale della tavola, dove si presenta anche la prima realizzazione della legatura *st* “a bandiera” con svolazzo a cappio (variante adottata per *ct* nel manoscritto di Monaco).

Nell'ultima tavola dedicata allo studio dei tratti, ossia la tav. 10 *Le littere per tanto*, dopo aver ripetuto le lettere che debbono principiarsi dal tratto sottile (ossia *i, e, j, m, n, p, r, t, u*) Arrighi aggiunge alcune note di esecuzione. Esse «tutte devono essere equali salvo che il p et il ti hanno da essere un poco più altette». Come commenta Casamassima, queste particolarità delle lettere «risalgono naturalmente alla tradizione, ma vengono presentate dal Vicentino con efficace immediatezza».⁶⁵ Per rendere maggiormente chiaro l'effetto ottico che si deve ricercare, l'autore propone un'intera linea di lettere mai separate da spazio e senza senso compiuto che costituiscono anche un ottimo esercizio per la penna alternando lettere appartenenti al primo e al secondo gruppo. Specifica ulteriormente la sua scelta di costruzione di *p* e *t*: la labiale deve superare in altezza la linea ideale di scrittura con la sua asta e non con l'occhio («panza»), e altrettanto varrà per la *t* perché guadagni, con l'altezza, un altro segno distintivo dalla *c* oltre alla barra orizzontale. Si nota una tendenza alla realizzazione e alla riflessione estetica esplicitata nella produzione di svolazzi nelle *z*, così da andare a creare un effetto che «all'occhio mio assai più satisface».

Dalla tav. 11 *Ma perché havemo due sorte di s*, dopo aver espresso le regole fondamentali, Arrighi procede nel descrivere le particolarità delle lettere. La prima a essere trattata è la *s*: della *s* lunga l'autore dichiara di averla già insegnata, riferendosi assai probabilmente alla tav. 8 relativa alle aste; e la *s* che Arrighi definisce «piccola», che è coinvolta nel gruppo di lettere che cominciano con il tratto grosso e raddoppiato, dovrà invece essere tracciata in modi che il «voltare di sotto sia maggiore che quello di sopra». Anche in questo caso, Arrighi isola l'esempio della *s* in righe differenti in modo da lasciare lo *specimen* adeguatamente isolato. Notevoli anche lo svolazzo dell'iniziale *M* maiuscola, le *e* cancelleresche in fine di parola che subiscono una rivalutazione in chiave calligrafica del prolungamento del tratto mediano, già ampiamente testimoniata nei *marginalia* dei manoscritti del periodo 1517-1519; molti esempi differenti di *z*, la *g* geminata nella sua variante corsiva, la legatura *ct* a bandiera con angolo spiccato verso destra, e un'altra forma di *et*, rispondente alla prevalente del codice petrarchesco. Maggiori dettagli sono forniti per

⁶⁵ Casamassima, *Trattati di scrittura*, cit. p. 42.

la costruzione della *x* e della *y* (nella tavola 12 intitolata, appunto, *Havemo anchora da dire de lo x y z*)⁶⁶ che «cominciano quasi ad uno modo medesimo», ossia con un segno ondulato da tracciarsi dall'alto verso il basso. Per la costruzione della *x* questo primo tratto dovrà essere resecato nel mezzo. L'autore pone un'altra lettera, già fondante e di riferimento per l'esecuzione del corpo, come si è visto nella tav. 6, come pietra di paragone per il mantenimento delle proporzioni. Rispetto alla *x*, ma vale anche per l'*y*, l'allievo dovrà curarsi che «dinanzi non sia più largo che quanto è alto uno *a*», e per rendere più didatticamente chiaro il concetto produce un'altra linea di esempio dove le due lettere sono intagliate sempre in alternanza con la *a*. Per la costruzione di *z*, di cui ha già fornito esempi impliciti, è richiesto un vero e proprio sforzo estetico, aiutato dalla rappresentazione grafica della progressiva successione dei tratti che si dovranno scrivere: le varianti proposte sono essenzialmente quelle con i tratti orizzontali ondulati, e il simbolo che abbiamo visto utilizzato come abbreviazione (simile a 3), oltre che la variante che prosegue, soprattutto nell'ultimo rigo, a decorare il *bas de page*.

Raggiunte dall'allievo sia l'acquisizione della teoria, sia la padronanza nel tracciare le singole lettere dell'alfabeto, nella tav. 13 *Te bisogna poi imparato l'alphabeto* si approda al momento di affinare le tecniche di proporzione delle aste, propedeutiche alle legature: «per congiungere le littere insieme advertire che tutte le haste siano equali, come sonno *b, d, g, k, l* con lo suo punteto in cima pendente rotundo e grossetto» e ancora che «le gambe de sotto siano pari a una misura». È anche questo stilema tradizionale che riceve canonizzazione, poiché nella *cancelleresca* bisogna che «li corpi de tutte le littere vadino equali così disotto come di sopra».⁶⁷ In fondo alla tavola abbiamo la prima sequenza alfabetica completa dove questo sistema di proporzione 1:2 tra il corpo e le aste sia ascendenti che discendenti è chiaramente rappresentato (e si è già detto della maniacalità con la quale Arrighi applica nei manoscritti questo precetto), non senza virtuosismi calligrafici collocati all'inizio e alla fine della serie, quali il *ct* con legatura a fiocco che ha molte occorrenze nei *marginalia* dei codici di Guidolotti, corroborato dalla presenza della *m* che intervalla la serie dando una prima nozione anche della spaziatura, di cui verrà data una specifica esposizione alla tav. 19. La tav. 14 che segue, ovvero *Et perché de tutte le littere*, si distingue al primo sguardo dalle altre per una nuova soluzione di impaginazione: se negli altri casi le sillabazioni servivano a prolungare la parola nel rigo fino a

66 Per il commento del «du dire» si rimanda alla p. 247 del capitolo terzo.

67 In Fanti, *Theorica*, Consideratio XL, c. B[7]r: «fare bisogna anchora che li corpi siano tutti euquali».

raggiungere un'ideale lunghezza parificata che oscilla tra le 17 e le 20 righe, ora l'effetto è ottenuto ampliando lo spazio bianco tra le parole nelle righe 9-12. Riguardo al contenuto, Arrighi qui distingue quali lettere debbano farsi «in uno tracto senza levare la penna desopra la carta» (ossia *a, b, c, g, h, i, l, m, n, o, q, r, s* «piccola e lunga», *u, y, z*) e quelle da farsi in due tratti (*d, e* ed *e cancelleresca, f, k, p, t, z*, e *et* nella variante “&”).

La tav. 15 *Saperai anchora lector mio* comincia con una *S* maiuscola cava, che si ripeterà, con sapore più antiquario nell'accenno di filigrana e con terminazione a fiocco superiore, anche come iniziale della tavola successiva (e tornerà nella serie delle maiuscole cave de *Il modo*). Arrighi fornisce l'elenco delle lettere che si possono e non si possono legare, distinguendo quelle che si legano con tutte e quelle che si legano solamente con alcune. È da sottolineare la libertà disciplinata che lo *scriptor* lascia all'allievo: «nel ligare et non ligare ti lascio in arbitrio tuo, purché la littera sia equale». ⁶⁸ In nessuna tavola è maggiormente suggerito e presente il concetto di personalità calligrafica che anzi il Vicentino sembra quasi voler stimolare nel lettore, seppur ricordandogli di mantenere sempre costanti le proporzioni. Perciò, se da un lato certamente la sua restrizione rispetto alla possibilità di connettere con un solo tratto di penna i diversi segni costituisce un punto di riferimento per l'allievo, dall'altro il maestro è sapientemente in grado di coniugare la regola a un prudente suggerimento d'inventiva, la stessa che gli garantì negli anni l'accumulo della sua esperienza calligrafica.

Il principio espresso è corredato da degli esempi nella tavola successiva, *Seguita lo esempio delle littere* (tav. 16), dove una corposa e metodica serie di *a* -appartenente insieme a *d, i, k, l, m, n, u* al gruppo delle lettere che ammettono legatura- è seguita da tutte le lettere dell'alfabeto. Particolare attenzione e una nutrita messe di esempi sono dedicate alle legature tradizionali della *cancelleresca* di *c, f, s, s* lunga e *t*, che occupano ben quattro righe della tavola, privilegiando la legatura “a bandiera” su quella “a ponte”. Nei gruppi *ff* ed *ss* lunghe la seconda lettera non presenta non l'asta discendente a «testolina», bensì sarà costruita con un piede di appoggio (ma la regola è espressa *ex silentio*): si tratta della soluzione prescelta nel manoscritto londinese del Cicerone. Le lettere che non ammettono legatura sono invece *b, e, g, h, o, p, q, r, x, y* e le due forme di *z*.

⁶⁸ Mi pare quindi che troppo duramente si esprima Wardrop, *Arrighi revived*, cit., p. 42: «In other particulars Arrighi is forthright: some letters may be joined to those that follow them, others not at all: some letters may be joined only to certain others, and so on».

Nella tavola 17 *Et accio ché nel scriver tuo*, che ebbe una complessa storia editoriale,⁶⁹ Arrighi «touches one of the fundamentals of handwriting: slope».⁷⁰ L'inclinazione dell'asse di scrittura è considerata dal Vicentino non solo come una caratteristica della *cancelleresca*,⁷¹ ma come una vera e propria facilitazione per l'esecuzione, sebbene consapevole dell'insidia contenuta in questa pratica. È questo l'unico caso, sia ne *La operina* che ne *Il modo*, in cui la frase d'esempio viene letteralmente sottolineata così da ricreare una superficie ideale di confronto con la riga di base, ed è anche l'unico caso in cui l'esempio è dato per non essere seguito. Il motto, in latino, è ripreso da Plauto, *Amphitruo*, v. 649,⁷² sul suo possibile significato in questa posizione, al di là del gusto per la *gnome* sapienziale accuratamente ritagliata da un contesto di commedia, è possibile solamente rintracciare, per non forzare troppo l'interpretazione, un invito alla virtù intesa come costanza e controllo, in questo caso verosimilmente del *ductus*, così da poter mantenere la mano disciplinata ed evitare che le lettere, come il maestro sconsiglia, «caschino tanto». Riguardo al rapporto tra la lettera manoscritta e la stampa, un solo accenno merita la meditata confusione di nomenclatura presentata da Arrighi nel dire, non senza un'elaboratissima legatura *ct* e uno svolazzo della coda della *g*, «farai che tutti li characteri, o vogli dire littere» presente al quarto rigo. Riconosciamo inoltre qui la *g* con svolazzo verso il basso, frequente nel manoscritto monacense, la *V* maiuscola a base tonda, e la *N* con prolungamenti presenti nei *marginalia*, oltre che una pronunciatissima *swash capital C* che troneggia nel centro della tavola.

Con la tav. 18 *Nota, gratioso lector mio* inizia la trattazione delle maiuscole. Contrapponendole alle minuscole, per le quali ha appena normato l'inclinazione, Arrighi suggerisce (o meglio quasi impone) che «sempre siano tirate drite, et con li suoi tracti fermi et saldi senza tremoli per dentro, che altramente, a mio parer non haveriano gratia alcuna». Ma come già si può vedere anche soltanto nella *N* iniziale di questa tavola, e si vedrà ancor meglio nella tav. 22, la loro compostezza non vieta affatto allo scrittore di

69 Unica tra le altre, ha infatti la particolarità di avere due differenti varianti d'incisione sin dalle prime emissioni de *La operina*. Cfr. qui il capitolo terzo, p. 259 e sg.

70 Osley, *Luminario*, cit., p. 30, che prosegue: «He recommends that, for greater fluency in writing, letters other than the capitals should incline to the right. He writes a latin tag with a deliberately exaggerated forward slope as an example of what to avoid. He leaves the student to imitate his own model – another appeal to the eye. In practice this would mean a slope of 5-8 degrees».

71 In Fanti, Consideratio XL, c. B[7]r: «Si le Astae come li corpi habiano una minima dependentia verso manu sinistra per che quasi e naturale e piu veloce scriuere».

72 La citazione è tratta dall'inizio del secondo atto, il personaggio che parla è Alcmena che ha appena visto partire Giove-Anfitrione e si lamenta del dolore della sua partenza, ma si consola ritenendo che la *virtus* che lui otterrà in guerra sarà maggiore di ogni altro bene.

tracciare su di esse eleganti svolazzi calligrafici anche a fiocco, né di sperimentare la variante di *Et* con la prima lettera derivata dall'alfabeto greco.⁷³ All'interno della sezione dedicata alle maiuscole, troviamo la tav. 19 *Farai che la distantia da linea a linea*, aperta da una slanciata *F* maiuscola con base tonda (simile alle varianti più elaborate di *I*, e su quelle costruita): la prima tavola è relativa alla spaziatura, e sembra quasi interrompere l'*iter* logico e procedere per riduzione.⁷⁴ Per la distanza tra linea e linea opta per la soluzione del giusto mezzo, indicando che essa «non sia troppo larga, né troppo stretta, ma mediocre»;⁷⁵ più puntuale è la regola che va mantenuta tra parola e parola, ossia esattamente la grandezza di «quanto è uno *n*». Arriva infine a computare la distanza tra lettera e lettera in corpo di parola, ratificando che sia «quanto è il bianco tra le due gambe de lo *n*».⁷⁶ Rendendosi conto dell'estrema difficoltà dell'adesione a quest'ultimo precetto, fa nuovamente appello all'occhio dello scrivente, misura di tutte le lettere e «bonissimo compasso». Anche in questo caso l'allievo avrà necessità di coniugare lo sforzo estetico della composizione al suo gusto personale. Progressivamente Arrighi rende più calligrafica la rappresentazione di molte lettere: tra questa tavola e la precedente si trovano ben due soluzioni differenti di *che* e almeno tre di *et*, fornendo implicitamente al lettore degli esempi da imitare. Nella tav. 20 *Credo assai abastanza haverti dimostrato*, aperta ancora

73 Cfr. sulle maiuscole arrighiane il parere di Casamassima, *Trattati di scrittura*, cit., p. 42: «Le qualità di calligrafo del Vicentino si riconoscono soprattutto in taluni particolari, nei quali l'immaginazione dell'artista appare meno legata alle esigenze del *ductus*, fatto tecnico. Si vedano le maiuscole, che in seguito a sottili modifiche apportate con moderata libertà alle forme di capitali restaurate della riforma umanistica vengono ad accordarsi elegantemente con la corsività della minuscola, divengono esse stesse corsive».

74 Da un punto di vista di coerenza logica, finora stringente, la collocazione di questa tavola sembra piuttosto anomala, ma ciò forse è da attribuirsi alla necessità di accostare le tavole 17 e 18, che hanno in comune il tema dell'inclinazione delle lettere, sebbene nella seconda Arrighi sia costretto ad anticipare un primo precetto sulle maiuscole. Anche la tav. 20, che si configura come un momento di passaggio tra le regole di ordine generale e la trattazione delle maiuscole in modo più approfondito, potrebbe trovare migliore collocazione, ad esempio, tra la 16 e la 17. Ancora, nella tav. 20, si riscontra quel tono introduttivo che favorirebbe una sua anticipazione. È pur vero che queste tavole non sono mai interessate, in nessuna edizione, da un differente ordinamento rispetto a quello qui presentato.

75 Fanti aveva dato delle indicazioni assai più precise, nella Consideratio XL, c.B[7]r: «La distantia da una riga a l'altra in la cancellaria littera bisogna essere quadrupla al corpo de la littera o grande ouero piccola che intendi costituire».

76 È questo un precetto tradizionale, ma assai personalizzato e rielaborato, attraverso l'esperienza accumulata in anni di pratica. Già Fanti nella Consideratio XLI, c.B[7]v: «Habbiamo anchora da considerare la distantia de una littera a l'altra la quale uole essere quanto e lo nigro de tutta la littera. Verbi gratia che lo bianco che cade intra lo .n. uole essere tanto quanto sono tuttaa doae le gambae de quello quanto una propinqua a l'altra fusse posta. E cosi la distantia da una parola a l'altra uol essere qua(n)to intra quellae ge potesse uno .o. o vero .n. cadere.» Infine, Fanti è maggiormente normativo: «Ma uno poco piu o mancho no(n) fa caso & non te discostare da li nostri praecepti perche faresti errore.» Ciò nonostante, attraverso il confronto con l'unico suo autografo calligrafico ad oggi noto, emerge come il matematico ferrarese, durante la sua pratica scrittoria, non rispettasse sistematicamente le norme da lui stesso indicate, come rilevato da Ciaralli in Sigismondo Fanti, *Trattato di scrittura*, cit., p. 31: «Si tratta, in primo luogo, del mancato rispetto di quelle regole di spazialità così bene enunciate nel trattato (per la distanza tra le lettere e le parole soprattutto, mentre corrisponde meglio la distanza tra le righe). E poi la coesistenza di varianti grafiche non altrimenti denunciate nella codificazione».

da una slanciata *C*, si torna alla teoria del doppio tratto «l'uno piano e grosso e l'altro acuto e sottile» da applicarsi anche alla costruzione delle lettere maiuscole: con funzione di richiamo, Arrighi pone a fondo pagina un breve esercizio per la mano, che prevede l'alternanza tra i due tratti che sono posti a confronto diretto. Accentua la personalizzazione di ciò che sta insegnando, rimarcando come si tratti de «il modo del mio scrivere littera cancellarescha». Così per la tavola 9, siamo di fronte a un altro momento di riepilogo.

Nella tav. 21 *Grave fatica non ti fia* si ripete il modulo di richiesta di consolidamento delle nozioni acquisite, come nella tav. 13: all'allievo che abbia conseguito adeguata padronanza delle lettere minuscole tracciate con mano ferma, e che abbia piena consapevolezza che esse si costruiscono dai medesimi elementi, non potrà essere difficile tracciare le maiuscole, delle quali Arrighi si limita a mostrare nella tavola successiva degli *specimina* da ricopiare con assiduo esercizio. Di più, ammette implicitamente come sia la stessa pratica e frequentazione della *cancellaresca* ad attivare una sorta di memoria della mano, più efficace degli stessi suggerimenti del maestro, che conclude l'elencazione dei precetti con un «non ti dirò adunque altro», rimandando agli esempi. Nella tav. 22 troviamo infatti un saggio della varietà delle sue maiuscole: si tratta della prima canonizzazione delle maiuscole della *cancellaresca*.⁷⁷ Alcune di esse sono molto elaborate, e si sono già ritrovate nel testo, altre sono più adatte a trovarsi in inizio di paragrafo e altre ancora invece in inizio o in corpo di parola. Queste indicazioni non sono però rigide: l'ultimo giudice dell'utilizzo delle stesse sarà lo scrivente. In fondo alla pagina si ripete una serie alfabetica intervallata nuovamente da *m* come accadeva alla tav. 13. Troviamo anche la sottoscrizione dello *scriptor*, e l'indicazione del luogo e della data in latino e in numeri romani: «Ludovicus Vicentin. scribebat Rome anno Domini / MDXXII».

Terminata così l'esposizione di tutte le regole necessarie allo scrivere in *cancellaresca*, il Vicentino comincia una serie di otto tavole contenenti solo esempi, alternati tra serie alfabetiche e legature, corredati da alcuni motti tratti dai più disparati autori.⁷⁸ Nella prima, intitolata appunto *Exempli per firmar la mano* (tav. 23), aperta da una

⁷⁷ Cfr. Casamassima, *Trattati di scrittura*, cit., p. 44: «Per quanto tocca le maiuscole, è indubbio che modifiche in senso 'corsivo' si possono già rilevare non di rado nelle prime capitali impiegate nei codici umanistici. Si deve però riconoscere che la serie delle maiuscole corsive appare completa, canonizzata per la prima volta, ne *La operina*. Queste lettere, fuse stilisticamente tra di loro e con la cancellaresca, costituiscono, non meno delle altre particolarità calligrafiche, uno degli aspetti dell'elaborazione vicentiniana della tradizione grafica». In Fanti sotto il titolo Exemplum III, alla c. C[3]r, troviamo scritto «Quaestae sono le maiusculae le quale se adoperano a la littera cancellaria si in capo uerso come per dentro a quella», ma vi segue, come si è detto, uno spazio bianco colmato in parte, almeno nell'esemplare senese, da una *A* capitale xilografica, che si mantiene sempre la stessa per tutto il fascicolo C.

⁷⁸ Cfr. Pagliaroli, *Ludovico degli Arrighi*, cit., p. 75: «Particolarmente interessante è la trama di dotte

E simile a una grande epsilon con due intrecci nel corpo, compare un breve brano di Antonio Tebaldeo, cortigiano ferrarese precettore di Isabella d'Este trasferitosi a Roma nel 1513 nella curia di Leone X e che, poeta, godeva di ampissima fama per le sue *Rime*.⁷⁹ L'intonazione precettistica è supportata da sottili incitamenti allo scrivente, come questo, probabilmente inerente al mantenere la costanza nell'esercizio, giacché i versi scelti recitano: «Non è gloria il principio, ma il seguire. De qui nasce l'honor vero, et perfectio: che vale in campo intrare et poi fuggire?». Anche questa tavola è firmata e ripete l'indicazione di luogo: Roma.

Nella tavola 24 *Deo optimo et immortalis auspice* segue all'invocazione in latino un'altra serie alfabetica di minuscole a cui è premessa una *A* maiuscola ricca di svolazzi a fiocco. Nuovamente, il testo che funge da esempio è tratto dalle *Rime* di Antonio Tebaldeo.⁸⁰ La tavola sembra investita di quel tono malinconico che spesso è stato notato negli studi arrighiani: presenta la sottoscrizione dello *scriptor*, molto elaborata, completa dell'indicazione topica e cronica: «Ludo. Vicentinus Romę in Parhione scribebat Ann. MDXXII». Si conclude con un'altra invocazione «Deo et virtuti omnia debent».

Tra gli esercizi, si ripetono le serie alfabetiche, numerose nella tav. 25: la prima contiene le maiuscole di tono calligrafico attenuato piuttosto moderato, da potersi inserire anche in corpo del testo. Anche la successiva serie di minuscole è una declinazione della *littera arrighiana* particolarmente sobria, verrebbe da dire propriamente da manuale, con svolazzi ristretti solamente alle curve discendenti di *x y e z* nonché alle legature. È quasi superfluo perciò cercare di motivare ulteriormente la presenza qui della famosa massima oraziana «Est modus in rebus» (Hor, *Sat.* I, 1, vv. 106-107)⁸¹, a cui segue una serie di

citazioni da lui scelte per esemplificare i vari tipi di scritture [...] che hanno tra l'altro il privilegio di vivacizzare una trattazione che altrimenti avrebbe corso il rischio di riuscire, come spesso accade in altre pubblicazioni di quegli anni, troppo seccamente precettistica. Queste citazioni, talora percorse come da sottile pessimismo – pare a tratti di avvertire come un monito dell'autore ai suoi contemporanei della Roma della metà degli anni Venti del Cinquecento, dove le discordie civili e le continue crisi politiche fanno già presagire la tragedia del 'Sacco', talora scelte, non senza un fine senso della musicalità delle parole e quasi con dissimulata ilarità e sprezzatura, nel repertorio delle massime sapienziali, illuminano in parte la personalità dell'autore, altrimenti sfuggente e quasi inafferrabile a causa delle pochissime fonti biografiche riemerse fino ad oggi».

79 L'individuazione dei versi citati da Arrighi si deve in questo e in altri casi a Martina Pazzi, *La trattatistica di scrittura*, cit., p. 248: I versi citati nel manuale corrispondono ai vv. 52-54 del componimento *Lasso a che fine, a che malvaggia sorte*, ordinato al n° 278 dell'edizione critica della vulgata delle *Rime* di Tebaldeo (Antonio Tebaldeo, *Rime*, a cura di T. Basile e J. J. Marchand, Modena: Panini, vol 1, p. 445). La raccolta di *Rime* fu ristampata, tra il 1498 e il 1530, ben cinquantanove volte. A Roma la sua edizione fu curata da Bembo e dal Colocci, e il lungo lavoro di revisione che operò sulle sue opere in volgare attesta una compiuta «attenzione che egli ebbe per gli sviluppi nel campo della teorizzazione letteraria e della questione della lingua del primo Cinquecento» (da Nadia Cannata Salamone, *Nuovi elementi per la biografia di Antonio Tebaldeo*, «The Italianist», 13, 1993, pp. 47-56: 48).

80 Sempre traendo dall'edizione Basile-Marchand, il componimento citato si individua in *Da poi che la caduca*, n° 276, vv. 79-81, a p. 436 (cfr. Pazzi, *La trattatistica di scrittura*, cit., p. 248).

81 Per questa citazione, Pazzi ricorda anche la ripresa del tema oraziano in Francesco Petrarca, *Rerum*

capitali in stile epigrafico classico. Un ulteriore richiamo alla moderazione è dato dal proverbio «Medium tenere beati», in calce alla pagina. Nella tav. 26 la serie alfabetica alterna stavolta le maiuscole alle rispettive minuscole, ed è completata da realizzazioni calligrafiche anche delle *z* e delle abbreviazioni. Il testo è tratto da Pietro Vergerio, umanista poi convertito alla carriera ecclesiastica, che scrisse *De ingenuis moribus et liberalibus adulescentiae studiis liber* per Ubertino de Carrara, signore di Padova.⁸² L'incoraggiamento è in questo caso legato alla pratica quotidiana nell'esercizio delle lettere, con un leggero gioco di parole: con *litterae* Vergerio intende ovviamente la letteratura, non certo le lettere dell'alfabeto.⁸³ Si può comunque considerare come i testi accolti da Arrighi spazino dal poetico-sapientiale alla saggistica pedagogica. Si intensificano in queste tavole d'esempio le sottoscrizioni dello *scriptor*, con indicazione della data di realizzazione: che essa sia da riferirsi al manoscritto arrighiano o al momento in cui Ugo da Carpi arrivò a terminare la xilografia su di esso esemplato una questione che si approfondirà nel capitolo 3. Per adesso basti notare che in questa occasione si ha l'indicazione del giorno preciso, il sette agosto, senza anno.

Il tono sommesso della tav. 26 riecheggia anche nella tavola 27 *F. PetraRchae dictum* (*TrT.* vv. 55-60) il cui tema è legato all'approssimarsi della vecchiaia e alla preparazione dell'anima di fronte alla morte. Il tema è completato da una breve citazione virgiliana (*Aen.*, X, 466): «Breve et irreparabile tempus».⁸⁴ Si è detto che Arrighi aveva già frequentato i testi petrarcheschi, anche i *Triumph* già nel 1508 nel codice madrileno. Pur non essendovi precisi riferimenti a una sua conoscenza di Petrarca nel suo mestiere di calligrafo, la sua presenza dà conferma del fatto che Arrighi avesse un livello culturale invero molto alto e potesse quindi disporre a proposito dei testi classici. La tavola presenta l'abbreviazione di «-um» in fine della prima riga, accoppiata a una legatura *ct* particolarmente spaziata, che resta armonizzata in incipit. La massima virgiliana accoglie un «*et*» la cui curva finale ha funzione di colmare il bianco tipografico.

memorandarum libri; III. *De solertia et calliditate Romana*, n. 64.

82 Pietro Paolo Vergerio, *Petripauli Vergeri Iustinopolitani ad Vbertinum Carariensem De ingenuis moribus opus plecarissimum* (Impressum Florentie: sumptibus & expensis ser Patri Pacini Pisciensis, 1507 die vero VI mensis Septembris). Per gli studi su Vergerio e il suo trattato si vedano Craig W. Kallendorf, *Humanist Educational Treatises*, edited and translated by C. W. Kallendorf, London: Harvard University Press, 2002, e Alessandra Favero, *Per un'interpretazione del De ingenuis moribus et liberalibus studiis adulescentiae di Pier Paolo Vergerio in Petrus Paulus Vergerius De Ingenuis moribus et liberalibus studiis adulescentiae*, Capodistria: Biblioteca centrale Srečko Vilhar, 2012, pp. 57-75.

83 Per comodità, riporto il testo integrale: «Fient autem commode omnia, si recte tempora dispensabuntur: si singulis diebus statutas horas litteris dabimus, neque negocio ullo abstrahamur; quo minus aliquid quotidie legamus».

84 Le due fonti sono già segnalate da Pagliaroli, *Ludovico degli Arrighi*, p. 75.

Nella tavola 28 *Reginam illam procacium vitiorum avaritiam fuge* troviamo una serie di brani che condannano l'avarizia: in questo caso Arrighi compone citazioni da testi differenti per ottenere una frase di senso compiuto.⁸⁵ Il testo «*Reginam illam procacium vitiorum avaritiam fuge, cui cuncta crimina detestabili devotione famulantur*» è da Cassiodoro (*Variae*, XII, I); ma vi rappicca, con un «*que quidem*», Sallustio (*De Cat. Con.*, XI, 3) su cui opera anche un taglio, qui rappresentato tra parentesi quadre: «*Avaritia pecuniae studium habet, quam nemo sapiens concupivit; ea, quasi venenis malis imbuta, corpus animumque virilem effeminat [semper infinita, insatiabilis est], neque copia neque inopia minuitur*». La frase conclusiva, che rappresenta sempre una sorta di chiosa della tavola, è invece da Publilio Siro (*Sententiae*, v. 234).

La tav. 29 *Hoc excellentis est sapientiae* è invece incentrata sul tema della conoscenza di se stessi. Come nella tav. 27, Arrighi dichiara la sua fonte, in questo caso Galeno: se ne fornisce il testo e, in nota, la traduzione: «*Hoc excellentis est sapientiae hominem sui ipsius habere notitiam, nec ex dilectione, quam habet in se ipso fallatur, et bonum se reputet cum non sit*». La seconda frase è: «*Potens quippe est homo suos quosque actus dirigere se ipsum si agnoverit*».⁸⁶ Questo è l'unico caso in cui la firma è preposta alla fine della pagina, e mette in diretta relazione lo *scriptor* con l'autore che sta citando, attraverso la formula «*Dictabat hoc Galenus: scribebat Vicentinus in Urbe*». Il motto «*Aurea sententia*», con capitale elegantissima, conclude degnamente la raccolta delle citazioni.

Abbiamo in fine del vero e proprio contenuto de *La operina* la tavola 30, tavola ricca di abbreviazioni e di appellativi canonici, utili all'uso epistolare per il quale la *cancellerescha* era pensata. Le formule sono estremamente calligrafiche, concepite per essere poste all'inizio dell'elaborato scritto: Arrighi ne fa infatti quest'uso soprattutto nell'*Itinerario*. Anche in questo caso la firma presenta ardite risoluzioni grafiche, tra le quali la più evidente è la *V* che con la curva ascendente compone l'asta della *t* in Vicentino. La penultima tavola, intitolata, *Lettor, se truovi cosa che t'offenda* accoglie il commiato dal lettore, in cui Arrighi definisce *La operina* un «trattatel». L'ultima frase in rima, a chiusura de *La operina* sottolinea la possibilità che il trattato contenga di alcuni errori. Così recita il testo completo: «*Lettor, se truovi cosa che t'offenda in questo trattatel del Vicentino, non te*

85 Cfr. Pazzi, *La trattatistica di scrittura*, cit., p. 249.

86 Pazzi associa il brano a G. da Procida, rintracciato nell'edizione critica datane da Enzo Franceschini, *Il Liber philosophorum moralium antiquorum*, «Atti del Reale istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti» a. a. 1931-1932, Tomo XCI, Parte seconda, Venezia: Ferrari, 1932, p. 556: «*potens est homo suos dirigere cum agnoverit semetipsum: nam excellentis est sapientiae hominem sui ipsius habere noticiam nec ex dilectione quam habet*».

maravigliar, perché divino et non umano è quel ch'è senza menda. Qui viver non si può senza defecto che chi potesse star senza peccato seria simil à Dio ch'è sol perfecto.» Se la seconda parte del testo è da attribuire ancora a Tebaldeo⁸⁷ per la prima si è potrebbe pensare che questo minimo saggio poetico sia frutto dell'ingegno del Vicentino.

2. 2. Nuovi orizzonti didattici nelle tavole de *Il modo*

La differenza tra i due manuali, oltre che nel contenuto che tra poco si provvederà ad analizzare, sta nei fatti nella loro forma. Infatti, se *La operina* ha l'originale caratteristica di rientrare nella ristretta categoria dei libri interamente xilografici, lo stesso non può dirsi de *Il modo*, che alterna le tavole lignee a pagine contenenti tipi a piombo. Esse sono in numero limitato, in proporzione alla presenza dei legni: alle pp. iii, iv, vi, vii⁸⁸ troviamo tipi a piombo di *littera cancellerescha*; alla p. xxvii una mescolanza di caratteri romani e italici; così come alla p. xxix dove si inseriscono linee alfabetiche in caratteri gotici. Nel fornire nuovamente l'elenco ragionato delle pagine e tavole arrighiane, stavolta de *Il modo*, valgano i criteri di trascrizione già espressi relativamente a *La operina* sia per quanto riguarda il testo sia per le segnature, in questo caso apposte sempre con tipi a piombo.⁸⁹

Il modo de temperare le penne ha inizio con un'elaboratissima maiuscola *I* con degli accenni di *cadel* goticheggianti,⁹⁰ trattati come dei nodi alternati a volute, che si intrecciano sul corpo della lettera con motivi fitomorfi e geometrici. Rispetto agli esempi di *cancelleresca* che abbiamo potuto osservare ne *La operina* le aste della prima linea si allungano in questa tavola verticalmente, che ben equilibrano la sovradimensionata *I* in stile goticizzante, per dare un effetto comunque armonico. Sono presenti anche le cosiddette *swash capitals*, tipiche invece della *cancelleresca*, che creano così una mescolanza stilistica finora inedita nei testi arrighiani, che quasi fa presentire il carattere misto del contenuto de *Il modo*. Piuttosto diverso è invece il trattamento delle capitali

87 Cfr. Pazzi, *La trattatistica di scrittura*, cit., p. 249 che identifica i vv. 31-33 di *Vergine sacra, gloriosa, eterna*, corrispondente al n°293 dell'edizione Basile-Marchand.

88 Per evitare confusione con gli ordinali arabi utilizzati per analizzare la struttura de *La operina*, si preferisce adottare i numeri romani per *Il modo*. Ci si riferirà a 'pagine' rispetto a quelle composte tipograficamente e sempre come a 'tavole' per quelle chiaramente identificabili come legni intagliati.

89 Nessuna delle tavole riporta segnatura xilografica, come nella tav. 2 de *La operina*.

90 Cfr. Bill Hildebrandt, *Calligraphic flourishing. A new approach to an ancient art*, Boston: Godine, 1995, pp. 59-60: «The word *cadel* [...] is used to describe a flourish made up primarily of relatively straight section joined by angular or square corners, rather than curves based on ovals and circles [...] The technique reached its height during the 15th century and was used both in manuscripts and for the design of many decorative initial blocks in early printed book [...] Cadels also add zest to such script as [...] Pointed Italic and Gothicized Italic.»

romane utilizzate per l'indicazione di data MDXXIII,⁹¹ di tracciato molto sobrio. In questa tavola, che costituisce il frontespizio, si dà indicazione anche del luogo: Roma. Un discorso a parte va fatto per il cartouche: se è posto a confronto con quello finale della tav. 32 de *La operina*, indica chiaramente una continuità formale e tipografica, ricordando al lettore che l'autore, menzionato nella pagina successiva, deteneva il privilegio di stampa sia per la prima che per la seconda parte dell'opera. Si rammenti infine come l'identico *incipit* «il modo et regola» richiami precisamente la tav. 2 de *La operina* sempre a sostegno della tesi di un compiuto e ponderato progetto editoriale univoco. Il testo della seconda pagina, *Ludovico Vicentino al candido lettore felicita* disposto nella maggioranza delle copie su sei linee con l'usuale sillabazione a funzionalità estetica, è costituito integralmente dalle parole espresse nel titolo, impresse in tipi a piombo.⁹²

Si prosegue per la pagina iii *Havendoti io descritto* con l'analisi contenutistica e stilistica. Dopo la spiegazione del motivo per cui dare alle stampe il suo secondo «librecino», Arrighi tratta del suo contenuto e del nuovo metodo didattico:

Dele varie sorti de littere poi, che in questo trattatello troverai, se io ti volessi ad una per una descrivere tutte le sue ragioni, saria troppo longo processo; ma tu havendo volontà de imparare, ti terrai inanzi questi exempietti, et sforcerati imitarli quanto potrai, che in ogni modo seguendo quelli, se non in tutto, almeno in parte te adiuveranno consequire quella sorte di littera, che più in esso ti diletterà. Piglialo adunque, et con felici auspicii ti exercita, che a chi vuole consequire una virtù niente gli è difficile.

Non potendo spiegare il metodo di costruzione di ciascuna *littera* – o forse, non avendone una cognizione tanto saldamente formata come per la *cancelleresca*, o tale da poterla trasmettere con la stessa acribia – il maestro affida alla mimesi l'apprendimento, lasciando all'allievo la scelta della *littera* sulla quale concentrare i suoi sforzi.⁹³

91 A mio parere, non seguono esattamente la stessa linea di base del resto del dettato, e potrebbero anche essere state aggiunte in un momento successivo. Prima di avanzare ipotesi, reputerei necessaria un'analisi della casistica inerente all'aggiunta e alla correzione delle tavole xilografiche nell'editoria del Cinquecento a cui ancora non ho potuto dedicarmi con la dovuta diligenza.

92 Casamassima, *Trattati di scrittura*, cit., p. 40: «Nel disegno e nell'impiego delle lettere capitali, nella composizione di queste nei titoli, nelle dediche, nei colofoni, al gusto sottile del calligrafo si associa la sensibilità dell'artista, che ricerca l'elegante misura, la sobria bellezza, l'equilibrio architettonico delle antiche epigrafi. La rinascita della lettera romana, la quale ha ormai, come sappiamo, una tradizione stilistica e disegnativa che conta più di un secolo, tocca nei nudi titoli delle edizioni arrighiane uno dei risultati più felici». Di diverso parere A. Osley, *Luminario*, p. 32: «*Il Modo* opens abruptly with the typeset greeting 'Felicita' to the Candid Reader.»

93 Se da un lato è tradizionale dichiarare al lettore di non voler abusare del suo tempo, è però questa una possibile causa che porta Arrighi a non diffondersi nella tecnica di costruzione delle altre *littere*, più plausibile della supposta fretta di realizzazione proposta da Osley, *Luminario*, cit., che pure afferma a p. 32, n. 2: «This rather glib evasion of the problem is not peculiar to Arrighi but a standard device in writing books. It is perhaps worth adding that it was a characteristic of Renaissance thought at this time deliberately to give incomplete explanations of symbols and mysteries and to leave the reader to work the rest out of himself.»

L'iniziale xilografica presente nella pagina è la prima di questo tipo nelle opere autoriali arrighiane, e si può intendere così come a questo punto avesse confidenza con le tecniche non solo calligrafiche ma anche tipografiche.⁹⁴ Per ciò che riguarda i tipi utilizzati, sebbene in alcuni punti la forte crenatura tra aste delle lettere e segni di punteggiatura potrebbe persino far propendere a ritenere che anche questa sia una tavola xilografica,⁹⁵ secondo Morison, Johnson e Wardrop, i cui studi furono approfonditi e corretti da Casamassima,⁹⁶ si avrebbe in questa pagina il primo esperimento di tipo a piombo proposto da Arrighi. Da un punto di vista stilistico, le *littere* cancelleresche qui presenti concorrono al giudizio di sobrietà ed eleganza che garantì il successo dei manuali e della sua variante di *cancelleresca*.⁹⁷ In particolare, secondo Wardrop, «for all its elegance and charm, the type of *Il Modo di temperare le penne* was apparently regarded as a prentice effort, and was not used again».⁹⁸ Le sue caratteristiche, individuate da Casamassima, sono aste e code di forma cancelleresca con testoline e ingrossamenti e *g* di forma corsiva. La sua grandezza tipografica è di 16 punti disposto su 20 linee, con misura di 143/144 mm. Riguardo all'incisore di questi punzoni sono state avanzate alcune ipotesi: secondo Casamassima, sarebbe «un artista che non ha la finezza di esecuzione e la sensibilità chiaroscurale di Lautizio Perugino»⁹⁹ ossia l'incisore che si accosterà alla tipografia arrighiana comparando nei *colophon* dal giugno del 1524; secondo Osley si tratterebbe dell'artista che avrebbe inciso i tipi anche per Tagliente.¹⁰⁰

94 Ciò contrasta in parte con il fatto che nelle sue edizioni sarà suo costume lasciare libere le iniziali, come *lettere d'attente* da miniare: cfr. Casamassima, *I disegni di caratteri di Ludovico degli Arrighi*, cit., p. 25, n. 3: «In un'epoca in cui il libro a stampa ha acquistato una propria autonoma struttura dal codice manoscritto, le edizioni arrighiane si presentano prive, senza eccezione, della paginazione; anche le letterine iniziali, affidate ormai da tempo all'incisione in legno, sono lasciate in bianco per il rubricatore».

95 Cfr. la *l* apostrofata del secondo rigo e il rapporto tra asta discendente della *s* lunga al rigo 14. Questi dettagli sono stati portati alla mia attenzione, durante un colloquio informale a Udine il 17. 12. 2013, dal Prof. Neil Harris, che ringrazio, e a cui devo molte indicazioni metodologiche e bibliografiche.

96 Per l'evoluzione e la storia dei tipi arrighiani, si confronti il secondo paragrafo del capitolo quarto.

97 Casamassima, *I disegni di caratteri di Ludovico degli Arrighi*, cit., p. 25, n. 3: «È il primo esempio di *cancelleresca pura all'antica* mai esemplato in un testo a stampa: i suoi tipi non sono un'elaborazione, sia pure indipendente, di disegni e caratteri; l'Arrighi introduce nel libro a stampa, e prima nel codice manoscritto, una cancelleresca all'antica, elaborata per il libro a Firenze, nell'ambiente umanistico romano e in quello dei dotti e degli antiquarii dell'Italia settentrionale, e che aveva trovato l'equivalente a stampa nei tipi di Francesco Griffi».

98 Wardrop, *Arrighi revived*, cit., p. 34. Confutato bruscamente da Nicolas Barker in Breman, *Catalogue five*, cit., p. [6]: «This, of course, is nonsense: the work involved in cutting type is such that nobody would just throw it away and start again from scratch: what is needed here is a less tradition-bound dating of *Il Modo* itself».

99 Casamassima, *I disegni di caratteri di Ludovico degli Arrighi*, cit., p. 32.

100 Osley, *Luminario*, cit., p. 39: «Arrighi then had a type cut (perhaps by Tagliente's punch-cutter) substantially to the design that Lautizio Perugino had been given in Rome [...] but there is no evidence». Si consideri però che questo dato è inserito nell'ipotesi di cronologia avanzata dallo studioso (cfr. qui il capitolo terzo, pp. 230-235), per i tipi arrighiani il rimando è ancora al capitolo quarto.

Nella pagina iv, *Si come a chi vuol saper sonare*, Arrighi propone una similitudine a tema musicale per introdurre l'argomento della temperatura della penna, come se essa fosse uno strumento che è necessario accordare: non a caso Olsey può parlare ironicamente di «The well-tempered pen».¹⁰¹ Abbiamo anche un riferimento generale alla sua «operetta», nella quale ha intenzione di insegnare «l'arte del scrivere» e con una leggera forzatura il dato si può anettere ad altri più pregnanti per la valutazione del progetto editoriale complessivo. I consigli di Arrighi tornano a essere eminentemente pratici, fino a consigliare la tipologia di penna, che sia «rotunda, lucida, e dura, e che non sia molto grossa» favorendo infine la scelta della penna di «occa». Aggiunge anche dei suggerimenti sul coltello che andrà utilizzato per temperarla, con dettagli sulla lama che non deve essere incavata così che la mano possa adeguatamente controllarne la forza sulla punta della penna, per compiere il lavoro di estrema precisione che garantirà la precisione del tratto. Quanto detto sui tipi a stampa per la pagina precedente varrà anche per questa, che si differenzia per l'utilizzo di un espediente tipicamente tipografico, e non solamente di composizione dei vuoti e dei pieni come era avvenuto ne *La operina*: si nota infatti che il testo procede, andando verso la fine della pagina, per piramidi rovesciate, fatto molto comune e di largo utilizzo per salvare gli spazi bianchi durante la composizione per tipi.

La tavola v, *Il coltellino per temperare le penne*, rappresenta una penna di volatile e un coltellino della medesima lunghezza posti *en decusse* e legati da un fiocco. Arditamente, l'estremità inferiore della *I* maiuscola del titolo, che costituisce una variante estremamente semplificata di quella della tav. i, avvolge l'impugnatura del coltellino, mentre la legatura *st* del testo «questa è la forma della penna temperata» circonda il corpo della penna stessa, la cui punta è posta in una prospettiva favorevole acciocché se ne apprezzino la minuzia del taglio. Arrighi interrompe con un'illustrazione libraria la sua narrazione didattica, che prosegue, nella pagina vi, *Eletto che haverai la penna*, ove vengono date le istruzioni per la temperatura della penna:¹⁰² bisognerà tener di conto quale sia la parte «che sta fitta ne l'ala», per ripulirla e praticare il primo taglio circa a un dito di distanza dalla sua sommità. Grazie a questo, sarà possibile estrarre «la midolla», ovvero la parte cartilaginea interna, presupponendo una penna che non sia già stata fatta essiccare naturalmente. In seguito, si intaglierà il «canaletto» lungo metà della penna, creando una fenditura all'interno della cavità della penna stessa. Tutte le proporzioni sono prese rispetto alla dimensione delle dita che dovranno governare lo strumento scrittorio. Dalla seconda

101 Osley, *Luminario*, p. 32.

102 Su questo argomento si veda Ivano Ziggiotti, *Currenti calamo. Il taglio della penna d'oca*, «Alumina», 17, 2007, pp. 54-59.

iniziale xilografica comincia la parte relativa alla limatura: la penna dovrà essere assottigliata creando la punta «a guisa di vomero» o «a bocca di sparvieri», prestando attenzione a che sia simmetrica. Per la temperatura, di cui si tratta nella pagina vii, *E fatto questo prenderai detta penna*, è nuovamente il dito dell'allievo a costituire l'unità di misura per appoggiarvi la punta già limata ma non ancora dovutamente temperata. La seconda parte del procedimento prevede che se ne tagli la punta appoggiandola direttamente sull'unghia del pollice, a seconda dell'uso che se ne vorrà fare: «farai la temperatura, la quale, se vorrai che la penna geti sottile farai acuta, ma se vorrai che geti grosso la farai più larghetta.» Questo dettaglio è particolarmente importante, poiché dal taglio dipende la possibilità della penna di esercitare l'una o l'altra scrittura, ma su questo Arrighi, né in questo punto né in altro del manuale, dà alcuna indicazione in merito. Viene poi il momento del taglio dello «sguinzo», ovvero appunto un taglio obliquo sulla della punta della penna, da adattare al tipo di mano senza però esagerare nella profondità del taglio: «se la fosse tutta in sguinzo sarebbe troppo debile, tal che per avventura farebbe la lettera bavosa». Fornisce un ultimo consiglio a coloro che hanno la mano leggera, e una certa fluidità del *ductus*: per loro la soluzione ottimale sarà tagliare la punta del vomero in due parti uguali cominciando poco prima dello «sguinzo» Con quest'ultimo accorgimento, Arrighi ritiene di aver dato sufficienti nozioni per la temperatura, e chiude invitando il lettore a osservare la tavola successiva.¹⁰³ Così come avveniva per l'esempio relativo alla costruzione progressiva del quadretto oblungo ne *La operina* si trova nella tavola *Le cinque penne* il disegno delle penne le rappresenta in fasi successive lavorazione, con una legenda che indica le parti sovraindicate con un sistema di richiamo fatto con lettere minuscole in *cancelleresca*. Con la *a* si indica il «tondo della penna», la *b* indica il taglio del «canaletto», la *c* sottolinea la «curvità», la *d* e la *e* indicano il primo e il secondo taglio, e si crea un affollamento sulla punta e le sue minute parti: «vomero», «sguinzo» e «punta temperata».

Se ne *La operina* l'unica *littera* affrontata era la *cancelleresca*, diffusa principalmente negli ambienti colti, nello stesso periodo vastissima diffusione aveva la *mercantesca*, soprattutto in ambito commerciale e artigianale, costituendo l'altro grande polo di attrazione per gli scriventi in volgare.¹⁰⁴ Per poter comprendere di quale varietà specifica di

¹⁰³Cfr. Casamassima, *Trattati di scrittura*, cit., p. 44: «Nelle pagine a stampa le istruzioni sono chiare, come è nello stile del Vicentino, dettate da chi ha una perfetta conoscenza dello strumento principale della sua arte [...] questa introduzione sarà di modello per tutti i calligrafi successivi».

¹⁰⁴Considerata fino a tempi recenti dalla tradizione paleografica «tipo grafico povero» (Petrucci, *Breve storia*, cit., p. 159), la scrittura *mercantesca*, si sarebbe sviluppata dallo stesso ceppo della *minuscola*

questa scrittura Arrighi dia l'esempio, sarebbe necessario un confronto con degli stilemi la cui individuazione, per il XVI secolo, non è ancora stata effettuata dai paleografi. Mi appello dunque, per le caratteristiche primarie, a quelle individuate da Ceccherini, onde poter verificare quanto Arrighi vi sia aderente nella tavola xi *Da merchanti* e nelle successive: tra le forme di lettera sono considerate distintive *f* e *s* in un tempo; *g* semplificata, in un tempo solo, detta ad alambicco, *h* specie nei gruppi *ch* e *gh* con la caratteristica semplificazione del tracciato, *a* dal tratto finale prolungato, esito che ricorre soprattutto in fine di parola. Inoltre, sono ritenuti fatti grafici peculiari la tendenza a prolungare i tratti in orizzontale, la forma rotondeggiante e a volte schiacciata del corpo delle lettere, la ricchezza di legature destrogire e sinistrogire, sia interne alle lettere sia fra le lettere in successione, la fluidità del tracciato, e poi, specie nei prodotti grafici quattrocenteschi, i numerosi e ampi svolazzi nell'interlinea.¹⁰⁵

Complessivamente, soprattutto per quanto riguarda le lettere *g*, *f*, *s*, e *h*, Arrighi sembra accostarsi a questa pratica scrittoria, così come per la presenza di svolazzi nell'interlinea, ma i precetti da lui suggeriti sembrano essere in realtà formati in negativo sulla *cancelleresca*: il consiglio principale è quello di formare la littera in «uno quadro perfetto acciaio che la scrittura habbia del rotondo et non del longo». In realtà altra caratteristica precipua della mercantesca sarebbe lo schiacciamento, che favorisce l'appiattimento delle *m* e delle *n*, e l'allungamento del tratto terminale della *a*, lettera che però in questa tavola non solo non subisce tale trattamento, ma anzi ricorda da vicino l'aspetto angoloso della *littera da brevi*. In più, il Vicentino consiglia anche dei precetti di proporzione tra le aste che configurano la sua proposta come una variante estremamente calligrafica della mercantesca, mentre fornisce una serie alfabetica preceduta dai medesimi schemi progressivi di costruzione che abbiamo già visto per la *cancelleresca*, e nelle tavole successive attraverso una doppia serie di esempi. Bisognerà però imputare molta della personalità calligrafica di questa tavola anche a Eustachio Celebrino, come si vedrà più

notarile intorno alla fine del Duecento in Toscana, diramandosi dall'area fiorentina. Il suo esito librario più illustre è senz'altro costituito dal Canzoniere Vaticano Latino 3793 (per l'analisi delle due *mani* presenti si veda Armando Petrucci, *Fatti protomercateschi*, «Scrittura e civiltà», 25, pp. 167-176. I nuovi orientamenti degli studi si avvalgono di un avanzamento quantitativo e qualitativo nell'esame del vasto materiale presente negli archivi italiani. Si segnalano i lavori di Luisa Miglio, *L'altra metà della scrittura: scrivere il volgare (all'origine delle corsive mercantili)*, in «Scrittura e Civiltà», 10, 1986, pp. 83-114 e *Criteri di datazione per le corsive librerie italiane dei secoli XIII-XIV ovvero riflessioni, osservazioni, suggerimenti sulla lettera mercantesca*, «Scrittura e civiltà», 18, 1994, pp. 143-157. Per una nuova impostazione del problema si veda Irene Ceccherini, *La genesi della scrittura mercantesca, in Régionalisme et internationalisme. Problèmes de paléographie et de codicologie du Moyen Age: actes du XVth Colloque du Comité International de Paléographie latine* (Vienne, 13-17 septembre 2005), édites par Otto Krensten et Franz Lackner. Wien: Österreichische Akademie der Wissen, 2005, pp. 123-137.

¹⁰⁵Ceccherini, *La genesi della scrittura mercantesca*, cit., 2005, p. 124.

ampiamente nel capitolo terzo.¹⁰⁶ Nella seconda tavola dedicata alla *littera mercantesca*, ossia *Pagareti*, Arrighi imita invece, com'è abbastanza comune in questo tipo di manuali, la redazione di una lettera di cambio di cui si fa egli stesso protagonista creandosi compare di tale altrimenti sconosciuto Marcho de Luca de Ragusa, portatore appunto della lettera con la quale ottenere in cambio «ducati quaranta».¹⁰⁷ La tavola contiene, a seguito delle serie alfabetiche che contengono l'*exemplum*, la data più avanzata tra i due manuali: «In Vinetia a xiiii di febraro MDXXV» e, nella riga successiva «Ludo. Vicentinus scribebat Venetijs»: la sua presenza ha dato le mosse per l'elaborazione di complesse ipotesi cronologiche di cui si tratterà nel terzo capitolo. Qui basti sapere che la data potrebbe essere leggibile non come il 14 febbraio del 1525, ma *more veneto* come 14 febbraio 1526, poiché l'anno cominciava dal primo di marzo. Piuttosto aliena dall'uso arrighiano è la presenza di un motto non coeso al resto del testo: la frase «vivit post funera virtus»¹⁰⁸, con una *V* di derivazione cancelleresca, chiude la tavola.

Con lo stesso incipit della tav. 18 de *La operina* comincia il penultimo esempio relativo alla mercantesca, alla pagina xi intitolata *Nota studioso lettore*. Arrighi specifica che la maggior parte delle lettere «si fanno in un tratto di penna», a esclusione della *e*, della *t* e della *k*. Un trattamento particolare è riservato alla *f*, sulla quale il Vicentino aveva insistito illustrandone la costruzione progressiva già alla tav. ix. Quest'ultima trattazione conclude la parte relativa alle minuscole, a cui segue un passo di Petrarca, che ritorna nelle opere autoriali arrighiane per la seconda volta, con un passo dai *Triumphs* (*TrC.* 1, 21):¹⁰⁹ «altro diletto che imparar non provo». Nella pagina xii, anticipate alla fine della precedente tavola, con l'usuale richiamo allo sforzo richiesto all'allievo, soprattutto se sottoposto a

106L'intagliatore pubblicò infatti Eustachio Celebrino, *Il modo d'imparare di scriuere lettera merchantescha ... composto per lo ingenioso maistro Eustachio Cellebrino*, 1526 ([Venezia]: Eus Cellebrino, 1525), sul quale si veda Irene Ceccherini, *La "littera merchantescha" nei trattati di scrittura del Cinquecento*, «Gazette du livre médiéval», 59, 2, 2012, pp. 1-21, che rintraccia una commistione stilistica tra *mercantesca* e *italica*. Si vedano a questo proposito anche Ciaralli, *Studio per una collocazione storica dell'italica*, cit., p. 181, n. 4. Sulla proposta calligrafica di Arrighi per la *mercantesca* in rapporto agli esempi del quaderno di conti di Maddalena pizzicarola in Trastevere si veda anche Petrucci, *Scrittura, alfabetismo ed educazione grafica*, cit., p. 190: «Articolata in quattro esempi, uno più ampio e gli altri tre ridotti, ma tutti ugualmente formali, caratterizzati da andamento rigidamente diritto, da svolazzi, occhielli e fiocchi artificiosi, da tratteggi improbabili [...] essi non trovano alcun riscontro nella pratica scrittoria documentata dalle mani mercantesche del nostro libretto, onde sorge il sospetto che la "mostra" stessa sia stata elaborata per imitazione su esempi magari non coevi e prescindendo da ogni viva esperienza pratica, e sia stata dall'Arrighi inserita nel suo trattato soltanto per ragioni di opportunità e di completezza documentaria».

107Non così Lamberto Donati, *Una nuova bolla xilografica*, «La Bibliofilia», LI, 1949, pp. 154-165:162: «È una lettera di cambio dello stesso Vicentino».

108Pazzi, *La trattatistica di scrittura*, cit., p. 250, rintraccia questo motto in H. T. Riley, *Dictionary of latin and greek quotations, proverbs, maxims, and mottos, classical and mediaeval, including law terms and phrases*, London: Bell, 1891, p. 503.

109Già individuato da Pagliaroli, *Ludovico degli Arrighi*, p. 75.

esercizio imitativo, segue la serie delle maiuscole mercantesche:¹¹⁰ si può immaginare che Arrighi (o, con lui, Celebrino, ma la tavola è firmata «Ludovicus Vicentinus») desiderasse creare una simmetria con le maiuscole cancelleresche della tav. 22 de *La operina*. Si è vista poi l'effettiva utilità all'interno di una serie alfabetica delle *m* e delle *n*, necessarie a rendere più facile all'allievo la comprensione della spaziatura delle lettere; eppure anche qui è presente una serie alfabetica alternata con questi grafemi, senza ulteriore specificazione di utilizzo. A chiudere la tavola, torna Tebaldeo, a tingerne di una nota malinconica il dettato: «stolto chi esser qua giu pensa felice che qualunque si trova in più bel stato è pianta con bei fior senza radice».¹¹¹

A partire dalla tavola xiii, *Littera per notari*, il Vicentino, rispondendo alla prima delle funzioni dei manuali di scrittura individuate da Petrucci¹¹²; dà esempi di scritture altre rispetto alla *cancelleresca* e alla *mercantesca*, cominciando da un esempio di *minuscola notarile*. Il titolo della tav. è posto in una *tabula ansata*; segue una serie alfabetica completa con tre differenti versioni di *et* e due per *-r(um)*. Il testo della tavola riproduce le *publicationes* che secondo l'*ars notaria* aprono e chiudono un *instrumentum* notarile: nel protocollo la datazione cronica (18 settembre 1523) e topica (Roma);¹¹³ intervallata con un'altra serie alfabetica, stavolta di maiuscole. Elenca poi come testimoni alcuni abitanti del Rione Ponte, ossia Taddeo Ungaro, Domenico del fu Luca e Antonio Gismundi. Arrighi veste i panni del notaio dando un buon saggio della cornice formale di un documento privato: è spesso stata considerata valida l'ipotesi di una sua carriera notarile,¹¹⁴ ma in mancanza di conferme converrà ritenere che si tratti di un'invenzione a scopo didattico o che il testo sia tratto dalla copia di un documento reale.

110Cfr. Miglio, *Criteri di datazione per le corsive librerie italiane*, cit., p. 157: «La mercantesca è una scrittura povera, priva di un proprio alfabeto di maiuscole, scarsa in punteggiatura e abbreviazioni, mancante insomma di quegli elementi che, insieme all'analisi morfologica delle lettere, possono contribuire l'accertamento della datazione».

111Sono i vv. 22-24 di *Cum quel dolor che l'amate aque lassa*, n° 283 a p. 466, ed. Basile-Marchand, già individuati da Pazzi, *La trattatistica di scrittura*, cit., p. 250.

112Ossia «fornire un quadro sufficientemente ampio dell'universo grafico corrente, cioè di tutti i tipi di scritture comunemente usati nelle pratiche scrittorie manuali, sia documentarie che (ancora) librerie», cfr. qui nota XX.

113«In Christi nomine amen. Anno à nativitate eiusdem millesimoquingentesimovegesimotertio die vero martis xviii septembris rome».

114Cfr. Osley, *Luminario*, p. 33: «Opinion differs whether this appointment is to be taken literally: that such was the case is not inherently improbable. This notarial hand is a version of the gothic secretary, bastardized and clarified by the inclusion of chancery elements». Cfr. Manzoni, *Studii*, cit., p. 104; Wardrop, *Arrighi revived*, cit., p. 33; Ballarin, *Ludovico degli Arrighi*, cit., p. 92; Clough, *A manuscript of Paolo Giovio's Historiae*, cit, p. 54.

Le tavole xiv e xv sono dedicate alla *Littera da bolle*: questo tipo di scrittura era utilizzata nella cancelleria papale per i documenti ufficiali, ed era perciò utile a un'intera categoria di scrittori professionali. È derivata, secondo Casamassima, da «una particolare elaborazione cancelleresca della lettera moderna o formata»¹¹⁵ e risponde, in ambito paleografico, alla cosiddetta *littera Sancti Petri*. Dopo averne dato una serie completa alfabetica, che comprende ad esempio una *d* di forma onciale, le aste discendenti di *m* e *n* alternate con o senza pedicelli ornamentali, oltre che l'abbreviazione per «-rum», Arrighi scrive un testo riguardante, genericamente, i contrasti tra i principi dei cristiani.¹¹⁶ A questo segue una bellissima serie di elaborate maiuscole gotiche tratteggiate in una forma regolare. La tavola successiva è accorpata sotto lo stesso titolo e produttivamente le due pagine sono poste l'una su un verso e l'altra su di un recto, per dare possibilità all'allievo di averle entrambe davanti contemporaneamente.¹¹⁷ Anche in queste, la formulazione del testo è ispirata con precisione alla struttura di un documento ufficiale: all'arenga iniziale rivolta ai «christianos principes» segue la chiamata di tutto il complesso ecclesiastico dei «venerabilis frates» (arcivescovi e vescovi) e dei loro vicari, introdotta dal «quapropter»; il documento è ricco di espressioni formulari ceterate nella parte finale. Si noti che tra «defensionis» e «presidio» l'intagliatore aggiunge dei chiudiriga, testualmente muti, per recuperare lo specchio della pagina e guadagnare spazio per la piramide rovesciata sottostante. La tavola è firmata, in un gotico allungato e ornato «Lud. de Henricis Vicentinus» ed è conclusa con un motto evocativo: «in via virtuti nulla est via», derivato da Ovidio (*Met.*, XIV, 113).¹¹⁸

Nella tavola xvi ritroviamo la *Littera da brevi*, ossia lo strumento professionale per eccellenza di Ludovico degli Arrighi. Casamassima considera questo *specimen* come il punto più alto raggiunto dalla *littera arrighiana*: «variazione più regolare, compatta [...] che presenta minor divario tra il corpo delle lettere e le aste, una maggiore stilizzazione libraria delle aste discendenti sotto il rigo (*p*, *q*), terminate con trattini».¹¹⁹ Varrà la pena dunque concentrarsi sul testo poetico qui inciso, per i molti appigli extratestuali che fornisce. Si tratta di un epigramma di Marco Antonio Casanova, che fece parte della

¹¹⁵Casamassima, *Trattati di scrittura*, cit., p. 13.

¹¹⁶Testo: «Novissimis iam his temporibus versantur mala plurima inter plures christianorum principes: unde multi seniorum dominia non restant sitire aliena; suisve subiugare ditionibus que sua non sunt loca. Etcetera».

¹¹⁷È un accorgimento che Arrighi seguirà anche per molte delle *littere* successive, a dimostrazione dell'estrema cura posta nel concepire l'edizione del suo manuale.

¹¹⁸La fonte è identificata da Pazzi, *La trattatistica di scrittura*, cit., p. 250

¹¹⁹Casamassima, *Trattati di scrittura*, cit., p. 45.

raccolta dei *Coryciana*,¹²⁰ dove è lo stesso *marmor vivens* a rivolgersi a chi lo guarda, invitandolo ad ammirare la bellezza delle sue forme, e a riconoscere il ruolo di Coricio. Se ne traduce il testo: «O poeti pierii, se queste opere meritano qualche lode, componete pochi versi per il nostro Prassitele. Non vi piace? Merita una lode la *pietas* del nostro Coricio, che l'ha commissionata; se nessuna delle due vi sprona, dovete almeno versi agli dei. Se voi non onorerete neppure loro, per costoro componeteli, noi siamo ormai molli sassi»¹²¹ Seppur non vi sia nessun dato certo riguardante la frequentazione del circolo umanistico di Coricio da parte del Vicentino, senza dubbio si può ammettere che ebbe necessità di raffrontarsi con i mss. di Vitali che aveva curato la raccolta, sotto la giurisdizione di Blosio Palladio, e questo potrebbe essere accaduto nell'estate del 1524.¹²² Si può confrontare la serie delle maiuscole, qui più sobrie e direi quasi più tipografiche, con quelle esemplate da Arrighi nelle tav. 22 e 26. La tavola è firmata con la formula classica «Ludovicus Vicentinus scribebat» con indicazione topica e cronica: Roma 1523.

Una nuova *tabula ansata* avvia la pagina xviii, *Giamai tarde non fur gratie divine*: è di forma maggiormente geometrica rispetto ai precedenti, con lettere bianche su fondo nero, inquadra la serie completa delle maiuscole epigrafiche, con due diversi esempi, di cui uno più snello, della lettera *Z* e altrettanti della *Y*. A seguire, in *littera antiqua* tonda, che è facile accostare ai suoi manoscritti redatti in quella scrittura anche per l'allungamento delle curve superiori delle aste di *s* e *f* verso destra,¹²³ troviamo un altro brano di Petrarca, ancora dai *Trionfi* [*TrE*, vv. 13-15] che stavolta inserisce un anelito di speranza: «Giamai tarde non fur gratie divine, in quelle spero, che In me ancor faranno Alte operationi et peregrine». Il testo è leggermente modificato rispetto al suo originale, che prevede la variante «Mai» in

120L'associazione tra i due brani è data da Wardrop, *Arrighi revived*, cit., p. 29, fig. 1 e 2.

121Questo il testo latino: «Pierii vates, laudem si opera ista merentur, / Praxiteli nostro carmina pauca date. / Non placet hoc; nostri pietas laudanda Coryti est; / Qui dicat haec; nisi vos forsan uterque monet; / Debetis saltem Diis carmina, ni quoque, et istis / Illa datis, iam nos mollia saxa sumus». Le Muse sono comunemente dette «Pieridi», epiteto riconducibile alla Pieria, regione della Macedonia, dove Esiodo (*Theog.*, v. 53; *Op.*, v. 1; Ps. Hes., *Scut.* v. 206) le faceva nascere da Zeus e Mnemosine; la tradizione annovera anche il monte Pierio, che si trova nella stessa regione. La prima occorrenza latina si trova in Lucrezio (*De rer. nat.* I v. 926), per poi diffondersi tra i poeti augustei, in particolare Ovidio (cfr. tra l'altro *Am.* I 1 v. 6; *Ars* III v. 548). In *Met.*, V vv. 294 ss. si narra dell'agone poetico tra le Muse e le Pieridi: queste ultime, omonime delle Muse e come le Muse in numero di nove, erano le figlie di Piero, eponimo della regione, sfidarono le loro divine rivali nella poesia e, sconfitte, furono trasformate in gazze. Su questa singolare omonimia/ipostatizzazione, forse rispecchiamento mitico di un conflitto tra culti paralleli, si pronuncia anche Cicerone in *Nat. deor.* III 54, che distingue tra le *Iove ... et Mnemosyne procreatae novem* «le nove figlie di Giove e Mnemosine» dalle *Piero natae et Antiopa, quas Pieridas et Pierias solent poetae appellare, isdem nominibus et eodem numero quo proxumae superiores* «le figlie di Piero e di Antiopa, che i poeti sono soliti chiamare Pieridi o Pierie, con gli stessi nomi e nello stesso numero delle precedenti». Così anche Pausania IX 29, 4: «c'è chi dice che anche allo stesso Piero nacquero nove figlie, che anche queste ebbero gli stessi nomi delle Muse, e che quanti furono detti figli delle Muse dai Greci erano figli delle figlie di Piero».

122Per lo studio dell'edizione dei *Coryciana* si rimanda al capitolo quarto, pp. XX-XX.

123Cfr. Casamassima, *Trattati di scrittura*, cit., p. 45.

incipit: è possibile che Arrighi lo avesse mutato per creare un acrostico.¹²⁴ Le maiuscole presentano una particolarità: sono cave, e assai simili a quelle esemplate nella tav. xxv. L'esempio termina con un ornamento calligrafico in chiusura di tavola a partire dalla curva discendente della g. A questa prova di *antiqua* si possono accostare le varianti di lettera presenti nei mss. del *De veri pastoris munere* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3732) e con il *De restituenda Italiae Salute* (Monaco, Bayerische Nationalmuseum, Ms. Bibl. 3661) in particolare di quest'ultimo nella c. C2v per lo svolazzo calligrafico della g e per la scala di proporzione delle due l di «quelle».

Seguono due tavole con fondo nero a *criblè* (ossia minutamente intagliato a mano con un punzone per ottenere l'effetto di un fitto tessuto di puntolini bianchi atto ad alleggerire la campitura nera di fondo, altrimenti troppo compatta) dedicate alle *Littere gotiche o lombarde decorative a groppi*. L'alfabeto qui rappresentato è un gotico decorativo a di fattura molto complessa. Non vi è alcun dubbio che l'abilità dell'intagliatore raggiunga in questa e nelle tavole successive i suoi più alti livelli: i *cadell* che terminano elegantemente in volute o delicate grazie, prevedono una maestria notevole nel trattamento della lettera. La scelta invece di inserire queste tipologie di 'exempietti' senza spiegazioni è concorde a quanto dichiarato da Arrighi nella tavola introduttiva. Più spiccato sarà l'intento decorativo nelle tavole seguenti, sulle quali ci resterà poco da dire in merito alla struttura delle lettere. La tavola è firmata, con indicazione di luogo, in gotico ornato: «Iud. Vicentinus Rome scribebat», ed è seguita da due pagine dedicate alle *Littere gotiche* (xx-xxi): le lettere esemplate in queste tavole seguono la tecnica «a cartocci» o «strapwork»: l'effetto ottico ottenuto con complesse curve e tratteggi per ombreggiare è quello di un rotolo di carta o pergamena o pelle ripiegata in forma di lettera gotica.

Nelle tavole dedicate alle *Capitali latine* (xxii-xxiii) spiccano in negativo le aste sempre dritte, già consigliate per l'accostamento con la *cancelleresca* ne *La operina*, di queste capitali romane in cui Arrighi dà estrema prova di compostezza nel *ductus* e compiuta conoscenza delle epigrafi latine. La rispondenza a regole geometriche non è in questo caso adottata: la proporzione delle lettere è affidata all'occhio e al gusto, e la linearità è accentuata dalle orizzontali bianche che incorniciano e dividono ordinatamente in zone entrambe le tavole. Le grazie, allungate anche in virtù del mezzo xilografico, richiamano gli usi dell'alfabeto romano, così come la gamba allungata di *Q* che prosegue nell'interlinea senza uscire dalla doppia linea di base. Alcuni accorgimenti alleggeriscono il

¹²⁴Il suggerimento per questa interpretazione mi è stato dato da Paolo Procaccioli, durante una conversazione informale presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma a marzo del 2017.

tracciato: la mancata chiusura dell'occhiello di *P*, di chiara derivazione epigrafica, reso differente da quello omologo di *R*, e la doppia alternativa di *Y* nella sua forma con aste superiori dritte o curvilinee. A queste segue la pagina xxiv, dedicata alla *Gotica ornata*, interamente alfabetica: la spigolosa regolarità del tratteggio del gotico viene da Arrighi interpretato con un intento spiccatamente calligrafico e ornamentale. In uscita, la grazia è quasi sempre trascesa in un elegante pedicello che smorza le angolature prolungandole. Il tratto arrighiano si vede soprattutto nello svolazzo superiore della *h* che è completato da tre piccoli tratti – si rammenti la descrizione della tav. 1 de *La operina* – soprattutto nelle *L* maiuscole. Una soluzione inedita è invece adottata da Arrighi nella pagina xxv, *Duce deo* per gli esempi di *littera moderna* con aste e occhielli a solo profilo: la serie alfabetica è infatti interamente cava. Questo permette, in particolare nelle due *d* non onciali e nella *p*, di segnalare all'allievo i punti di sovrapposizione del tratto (talvolta riprodotti con un effetto “a pugnale”, come è evidente in *f*, *p* e *t*) che sarebbero invece scomparsi nella rappresentazione della lettera piena e non solamente profilata. Ciò nonostante, l'espedito non basta a rendere chiaro il tratteggio di tutti i grafemi, in particolare della *k*. Alcune lettere (in particolare la *g*, la *m*, e la *n*) sono ammorbidite nei loro spigoli, nello stile della gotica rotunda, e infine completate da vezzi ornamentali costituiti prevalentemente da dei pedicelli in uscita della lettera, particolarmente spiccati nelle lettere *x*, *y* e *z*. Si noti inoltre che in questa tavola come nella precedente manca l'esempio singolo della lettera *t*, rappresentata esclusivamente in legatura con *s*: l'elemento non è imputabile a ragioni di spazio, poiché Arrighi ne ricava a sufficienza per la nota tironiana, non del tutto necessaria in una serie alfabetica.

Al termine delle tavole esemplificative dei diversi tipi alfabetici, si affaccia nel manuale arrighiano nella tavola xxvi sulla *Littera formata* una grande novità: gli esempi adesso sono dati direttamente dai tipi a stampa già adottati dalla tradizione tipografica e perciò non direttamente dipendenti da un antografo manoscritto. Per quanto riguarda l'interdipendenza de *Il modo* da altri manuali calligrafici, Barker sottolinea come la prima parte di questa tavola sia direttamente derivata dalla prima e dalla terza edizione del 1525 de *Lo presente libro* di Giovanbattista Tagliente.¹²⁵ Incorniciata tra l'alfabeto minuscolo e maiuscolo della *formata* (o *textualis*) si trova una preghiera diffusa nel rituale romano.¹²⁶

¹²⁵Cfr. Nicolas Barker in Morison, *Early Italian writing-books*, cit., p. 204. Sull'esemplare de *Lo presente libro* di Tagliente compreso in una miscellanea con *La operina* e *Il modo* (Udine, Biblioteca Joppi, Thes. II. 76 [2]) l'identico testo, ma con diverso assemblaggio dei tipi, si trova alla c. E1r.

¹²⁶Il testo latino, con un piccolo errore di omissione reso tra parentesi quadre, è il seguente: «Actiones nostras quesum[u]s domine aspirando preveni: et adiuuando prosequere ut cuncta nostra oratio et operatio

Dopo il titolo a stampa «Littera formata», segue una nuova serie alfabetica e una seconda preghiera, a cui è premessa una capitale xilografica: il testo è tratto dal Salmo 54 o Canto di Davide, che è un salmo di lamentazione. Si potrebbe qui individuare sì una richiesta di assistenza al divino, ma anche un preciso riferimento alla necessità della sua protezione di fronte a dei nemici, la cui identificazione potrebbe ricadere, come si vedrà meglio nel capitolo 3, su Ugo da Carpi.

La tavola xxvii, *In freta dum fluvii current*, è composta da tipi a stampa romani e italici ed interessata da tre differenti varianti di stato che si analizzeranno nel capitolo terzo; in questa sede, si commenteranno i brani che si trovano nell'ultimo degli stati.¹²⁷ Dopo i richiami a testi liturgici, Arrighi ritorna a citare i classici della letteratura pagana: il primo brano è infatti derivato da Virgilio (*Aen.*, I, vv. 607-609),¹²⁸ e la sua inserzione è un auspicio di fama: «Finché i torrenti correranno nei flutti, finché le ombre rischiareranno le cavità per i monti, finché il cielo nutrirà le stelle, sempre resteranno le lodi e l'onore e il tuo nome». Il secondo brano è da Ovidio (*Ars*, II, 276-277),¹²⁹ tratto dal passo in cui il poeta si lamenta della maggior attrazione relata al possedere ricchezze piuttosto che al comporre versi: «Vieni tu stesso, Omero, col seguito delle Muse; ma se non porterai nulla te ne andrai, Omero, fuori dalla porta». A sostituire una serie alfabetica rotunda in tipi di piombo, nell'ultima variante di stato abbiamo il seguente testo, tutto in maiuscole: «VIXIT QUOD POTVI, SEMPER BENE, PAVPER HONESTE. FRAVDAMI NULLUM, QUOD IUVAT OSSA MEA». Si tratta di un'iscrizione funeraria che si ripete con varianti in due diverse zone dell'antico impero romano. La sua prima attestazione è confermata da *CIL* VI. 2489, come distico elegiaco per un pretoriano congedato nel 29, con la variante “volui”, e da *CIL* III. 2835 ad Este, in provincia di Padova, con un testo differente che recita “*vixsi quad (sic) potui semper bene pauper honeste [fr]audavi nullum; nunc iuvat [os]sa mea*. Purtroppo la presenza della variante nel testo delle due epigrafi è altra fonte di ambiguità, e rende più difficile comprendere se fosse una scelta volontaria modificare il testo, facendosi ancor più umile, o se invece avesse incontrato sulla sua strada per Venezia l'iscrizione ad Este da cui poté aver tratto ispirazione. Un'ultima tavola lignea (pagina xxviii, *Lettera a*

a te semper incipiat: et per te cepta finiat.» . Pazzi, *La trattatistica di scrittura*, p. 251 ha rintracciato il brano nel *Missale Romanum noviter impressum ordine quondam miro ad facillime omnia inveniendum. Et misse fere omnes habentur in suis locis complete ...* (Impressum Venetijs, mandato & expensis nobilis viri Luce Antonij de Giunta Florentini, die primo augusti 1519), p. 142.

127Si rimanda al capitolo terzo per l'analisi delle varianti e della loro successione.

128Testo: «In freta dum fluvii current, dum montibus umbrae / lustrabunt convexa polus dum sydera pascet / semper honos nomenque tuum laudesque manebunt». Il brano è relativo alla risposta di Enea a Didone che ha appena accolto i Troiani.

129Testo: «Ipse licet venias musis comitatus Homere / Si nihil attuleris ibis homere foras.» L'individuazione della fonte dei due testi di questa carta è dovuta a Pagliaroli, *Ludovico degli Arrighi*, cit., p. 75.

gropi) raccoglie delle gotiche ornate variate a gruppi su fondo nero. Il loro gusto estremamente ornamentale, con uso di molti svolazzi e pedicelli, è quasi estremo, si direbbe, alla produzione arrighiana. Eppure, la scelta di Arrighi di inserire questa tavola, intimamente connessa a una serie di iniziali xilografiche che il Vicentino si procurò a Venezia, ha probabilmente un intento quasi riepilogativo.

La penultima pagina del testo (xxix, *Huius nimpha loci sacri custodia*) è interamente composta da tipi a piombo. Si deve a Pagliaroli l'identificazione del brano citato con l'epigramma presente ai piedi della statua di una ninfa dormiente, posseduta da Angelo Colocci, umanista e segretario di Leone X insieme a Bembo e Sadoletto. Colocci, oltre a detenere un'ampia collezione di epigrafi latine nella sua casa in Parione, aveva raccolto intorno a sé un circolo di umanisti forse rivale di quello di Coricio.¹³⁰ Della sua collaborazione con Bembo per le *Rime* di Tebaldeo si è già detto, e questi dati ulteriori nonché la presenza dei riferimenti testuali che già si sono riscontrati aprirebbero un altro ampio terreno di ricerca nell'ambito della Roma rinascimentale. Il testo poetico, allora piuttosto famoso, è un esempio di *lapis loquens*, in cui la ninfa invita il passante a non disturbare il suo sonno.¹³¹ In calce alla pagina, dopo una serie di maiuscole romane, un alfabeto in rotunda minuscola e una serie di maiuscole gotiche, tutte in tipi a piombo, troviamo un altro piccolo distico che allude, componendo nello stesso specchio sia la figura femminile pagana che quella sacra, alla verginità della madre di Cristo: «Partus et integritas discordes tempore longo, virginis in gremio foedera pacis habent».¹³² A chiudere la serie, un elenco di lettere alfabetiche in tipi a piombo con l'alternanza che si è già vista con la lettera *m*. La sua posizione in questa sede va rilevata: oramai l'esercizio calligrafico può essere proposto con tipi a piombo. Conclude l'opera il *colophon* xilografico (xxx, *Stampata in Venetia per Ludovico Vicentino Scrittore*) nel quale l'abbreviazione di 'mp' di 'stampata' ha dato ai catalogatori alcuni problemi di lettura,¹³³ contiene l'indicazione di luogo: Venezia. A chiare lettere può leggersi il nome di Eustachio Celebrino Intagliatore, mentre la tavola e l'opera sono chiuse da un'elegante *hedera distinguens*. Negli esemplari che conservano tutte le carte de *Il modo*, il testo è concluso dal registro delle maiuscole utilizzate nel testo nel *recto* dell'ultima carta, seguita da un *verso* bianco.

130Pagliaroli, *Ludovico degli Arrighi*, p. 76; alle n. 1 e 2 si rimanda per la bibliografia inerente.

131Testo latino: «Huius nympha loci sacri custodia fontis / dormio, dum blandae sentio murmurae / Parce meum quisquis tangis caua marmora somnum / rumpere, siue bibas siue lauare tace.»

132A parere di Pazzi, *La trattatistica di scrittura*, cit., p. 252, si potrebbe trattare dell'epitaffio apposto al monumento funebre di Iacopo Sannazzaro: «Virginitas partus, discordes tempore longo, Virginis in gremio foedera pacis habent»

133Cfr. qui il primo paragrafo del capitolo terzo.

L'impressione generale che si ha leggendo e analizzando da un punto di vista paleografico il testo de *La operina*, è che la cancelleresca arrighiana non nasca, al di là di quando dichiarato, con un intento democratico e aperto ad ogni uso: la proposta di costruzione della lettera risponde al meccanismo della pittura al tratto, atta a ricreare una corsività disegnata ma estremamente sofisticata, senz'altro artificiosa, che meglio si applica ad un uso librario. Il maestro di scrittura resta dunque raffinato copista, e non si affranca dalla rigidità, pur ammorbidita nel suo esito, della sua realizzazione. che contraddistingue neppure nel momento in cui si propone come strumento didattico.¹³⁴ L'interpretazione che ne è stata data dai posteri, soprattutto da parte della scuola anglosassone promotrice dello *Sweet roman hand revival*,¹³⁵ è essa stessa vittima di quella formalizzazione che, dovendo proporre una norma, la costringe a una certa rigidità. D'altronde, i calligrafi che imparano ed usano nel loro mestiere la cancelleresca arrighiana, lo fanno sempre per scopi estremamente decorativi.¹³⁶ Sarà opportuno perciò riflettere anche sulla effettiva estrazione sociale del pubblico a cui Arrighi si rivolgeva: diremmo volentieri con Bartoli Langeli che si tratti quindi di «una scrittura separata, simbolo e strumento di una società di colti»¹³⁷

Oltre a quanto si è già detto, si potrà aggiungere che le copie sopravvissute dei manuali, delle quali si tratterà nel prossimo capitolo, presentano delle note di possesso che oscillano chiaramente tra due poli estremi: vi si riscontrano o elegantissime ed elaborate esecuzioni, oppure, con una frequenza nettamente maggiore, *probationes calami* assai titubanti, talvolta rozze, (corredate spesso da disegni),¹³⁸ che danno a chi ne possa osservare un'ampia casistica l'idea di un acquirente con un livello di educazione grafica molto basso che potrebbe essere stato accattivato dal manuale e convinto perciò all'acquisto, ma che si sia poi trovato proprio di fronte allo scoglio di non avere quel livello di alfabetizzazione necessario ad imparare la lezione proposta dal Vicentino. Potremmo quindi concludere che, sebbene il pubblico desiderato sia quello di estrazione più bassa (ma ben intenzionato a elevare il suo livello grafico), la mancata emancipazione di Arrighi dal suo contesto sociale chiami piuttosto a sé un pubblico di rango altissimo.

134Cfr. Petrucci, *La mediazione grafica nel Cinquecento*, cit., p. 102: «Il modello di italica proposta dal Vicentino presenta una corsiva inclinata a destra, artificialmente trattata, con le aste alte desineni a bottoncino, notevolmente spaziata e sostanzialmente rigida».

135Cfr. il capitolo terzo, pp 187 e sg.

136È del giugno 2018 l'ultimo corso organizzato dall'Associazione Calligrafica italiana, tenuto da Anna Ronchi, dal chiaro titolo *Maiuscole dell'italico: dalla linea alla decorazione*, che ha come immagine di presentazione proprio la tavola delle maiuscole arrighiane (<http://www.calligrafia.org/corso/maiuscole-dellitalico-linea-alla-decorazione/>).

137Bartoli Langeli, *Culture grafiche e competenze testuali*, cit., p. 91.

138Ci si propone di tornare in altra sede sull'analisi delle provenienze delle copie dei manuali.

2. 3. Strategie di una collaborazione: Ugo da Carpi ed Eustachio Celebrino intagliatori

Si è visto quale sia il contenuto delle mostre lignee e delle carte in tipi a piombo che compongono i due manuali arrighiani da un punto di vista grafico, testuale e didattico. Come si vedrà più approfonditamente nel capitolo III, il Vicentino si avvale della collaborazione di due intagliatori per poter dare alle stampe i precetti per costruire la *cancelleresca* e le altre lettere di cui si è trattato: anzi, fu proprio il rapporto con Ugo da Panico da Carpi ed Eustachio Celebrino da Udine a segnare il destino della pubblicazione dei manuali, soprattutto de *Il modo*. Si delineano di seguito i loro profili biografici, per dare notizia della loro formazione e delle loro attività parallele all'arte dell'intaglio, nonché dei loro spostamenti (il più delle volte ipotizzati e non attestati dalle fonti), allo scopo di seguirne le tracce ed evidenziare, se possibile, le probabili motivazioni che spinsero Arrighi a individuare in queste personalità i suoi collaboratori per il progetto editoriale de *La operina*.

Nato tra il 1468 e il 1470 «all'ombra della possente torre della Sagra»,¹³⁹ Ugo da Carpi discende dalla famiglia dei conti da Panico; è figlio di Astolfo, notaio, e della sua seconda moglie Elisabetta da Dallo.¹⁴⁰ Dalle carte di archivio emerge che l'artista si occupò

¹³⁹La data di nascita è anticipata di una decina d'anni rispetto alla tradizione precedente, costruitasi sugli studi di Luigi Servolini (in particolare *Ugo da Carpi: i chiaroscuri e le altre opere*, Firenze: La Nuova Italia, 1977, che raccoglie e corregge in più punti le teorie già espresse nelle sue opere precedenti, ossia: *Ugo da Carpi*, Firenze: Olschki, 1930; *Ugo da Carpi*, Lecco: Bottega d'arte, 1933; *Il maestro della xilografia in chiaroscuro: Ugo da Carpi* [s.l], [s.n.], 1937; *Ugo da Carpi illustratore del libro*, [s.l], [s.n.], 1950; *Le xilografie di Ugo da Carpi*, [s.l], [s.n.], 1953), che ha il merito di aver reso noto al grande pubblico l'incisore. Servolini circoscriveva la data di nascita tra il 1479 e il 1481, a fronte della raggiunta maggiore età da parte del fratello nel 1496, che considera essere maggiore di almeno un anno rispetto a Ugo. L'anticipazione della data di nascita al 1469 era già presente in Carlo Contini, *Ugo da Carpi e il cammino della xilografia*, Carpi: Edizioni del Museo, 1969, p. 12 (dalla stessa pagina è tratta anche la breve citazione), sorretta però da argomenti deboli: «Su questa data ci si deve pur accordare definitivamente e per l'autorità del Gualandi e per tutta una serie di assunti non controvertibili». (Il riferimento è a Michelangelo Gualandi, *Di Ugo da Carpi e dei conti da Panico: memorie e note*, Bologna: Società Tipografica bolognese e ditta Sassi, 1854, p. 19, che però datava la nascita al 1480). Da ultimo la biografia è stata rivista da Simona Santini, *Ugo da carpi, note per una biografia* (pp. 17-27:18) in *Ugo da Carpi, l'opera incisa: xilografie e chiaroscuri da Tiziano, Raffaello e Parmigianino*, a cura di M. Rossi, Carpi, 2009, che si appoggia a carte dell'Archivio Storico Comunale di Carpi e dell'Archivio Guaitoli (costruito da Don Paolo Guaitoli, erudito carpigiano del XIX secolo) che testimoniano come nel 1490 Ugo fosse ancora sotto la podestà della madre, per raggiungere la maggiore età (25 anni) tra l'8 febbraio del 1493 e il 21 novembre 1495 (cfr. in particolare p. 18 e il *Regesto dei documenti* pp. 173-183, in appendice allo stesso volume, n° 4 e n°5). La data è accolta unanimemente dalla bibliografia successiva, che corregge in più punti i risultati di Servolini (già aspramente criticati da Lamberto Donati, *Difendo gli studi italiani*, «La Bibliofilia», LII, pp. 269-276) e degli studi del Novecento e che sarà quella di riferimento in questa sede, salvo se altrimenti specificato. Per la ricostruzione degli studi su Ugo da Carpi fino al 1977 si veda Christina Dieghi, *La fortuna di Ugo da Carpi da Vasari a Servolini*, in *Ugo da Carpi, l'opera incisa*, cit., pp. 83-89.

¹⁴⁰Cfr. Santini, *Ugo da Carpi, note per una biografia*, cit., p. 25 nota 6, che riporta la notizia di un rogitto

in gioventù prevalentemente dell'amministrazione dei beni della famiglia: compravendita di terreni, acquisti immobiliari, accordi con i fratelli per la suddivisione dell'eredità paterna e passaggi di terreni alle sorelle per costituire la loro dote.¹⁴¹ Ma il rogito del 26 gennaio del 1502, che è riferito alla soluzione del contratto tra gli stampatori Benedetto Dolcibelli del Manzo (o Mangia) e Giovanni Bissoli detto Lelli,¹⁴² prevede il coinvolgimento diretto di Ugo, al quale viene dato il compito di trasportare delle *formas* per i caratteri da Cortemaggiore, dove il Dolcibelli risiedeva, a Carpi. Da ciò Santini deduce che Ugo dovesse aver collaborato con lo stampatore l'anno precedente e che in quel contesto avesse il ruolo di incisore e, forse, punzonatore di caratteri.

Durante il periodo della formazione, che vide quindi la sua partecipazione alla vita di bottega di una tipografia che gli garantì una specializzazione nel settore, si ammettono anche influenze da parte delle maestranze presenti negli anni del signorato di Alberto III Pio nella città di Carpi,¹⁴³ già rinomata in Italia e in Francia per i suoi artigiani, legati in particolare alla tradizione dell'intaglio ligneo (incluse le tarsie) e delle grandi facciate architettoniche decorative.¹⁴⁴

Dal 1503 Ugo è in associazione con Saccaccino Saccaccini, come dimostra un documento del 21 agosto, con l'impegno di eseguire insieme per tre anni le commissioni di

datato 12 marzo 1479 che attesta che Astolfo era sposato con Elisabetta da Dallo. Il padre Astolfo esercitò a Carpi l'arte notarile dal 1438 al 1490 (il figlio Ugo forse non ne seguì le orme perché figlio di seconde nozze) e «per elette virtù d'ingegno fu creato da Federico III e dal Pontefice Pio II “conte palatino”» (L. Servolini, *Ugo da Carpi: i chiaroscuri e le altre opere*, cit., p. 3).

141Cfr. il *Regesto dei documenti*, cit., n° 2-22, che vanno dal settembre 1490 all'agosto del 1501.

142Servolini, *Ugo da Carpi: i chiaroscuri e le altre opere*, cit., riporta erroneamente Niccolò Bissoli per Giovanni. Sui tipi cancellereschi di Dolcibelli, che anticipano di una ventina d'anni i tipi arrighiani, si veda, oltre a Luigi Maini, *Benedetto Dolcibelli e Giovanni Bissoli*, «L'indicatore Modenese», II, settembre 1852, anche Luigi Balsamo, *Benedetto Dolcibelli in Origini del corsivo nella tipografia italiana del Cinquecento*, Milano: il Polifilo, 1967, pp. 61-77 e Fernanda Ascarelli-Marco Menato, *La tipografia del Cinquecento in Italia*, Firenze: Olschki, 1989, pp. 63, 65, 85. Per i legami di Dolcibelli e Bissoli con gli inizi dell'attività veneziana di Aldo Manuzio, si veda Luigi Balsamo *Alberto Pio e Aldo Manuzio: editori a Venezia e Carpi fra '400 e '500*, Padova: Antenore, 1981. Si noti però che Dolcibelli esercitò ancora l'arte tipografica a Novi, vicino Carpi, accogliendo l'invito che Alberto Pio aveva già fatto a Manuzio di installare una stamperia che diffondesse testi greci: la tipografia è attiva dal 1506 al 1509, ma non si hanno testimonianze di una continuità di contatti tra Ugo e Benedetto. A proposito dell'influenza di Dolcibello su Ugo da Carpi si veda Cristina Dieghi, *Ugo e l'illustrazione libraria tra Carpi, Venezia e Roma*, in *Ugo da Carpi, l'opera incisa*, cit., p. 42: «Altrettanto significativo è il fatto che Dolcibelli, per le edizioni stampate a Carpi, avesse creato nuovi modelli del carattere corsivo indipendenti da quelli aldini, dimostrando una vivacità e una creatività della quale Ugo, anche indirettamente, non poteva che aver beneficiato»; non sopravvivono però incisioni del carpigiano nelle edizioni di Dolcibelli.

143Sull'opera di rinnovamento urbanistico del signore di Carpi, si veda da ultimo Elena Svalduz, *Da castello a «città»: Carpi e Alberto Pio (1472-1530)*, Roma: Officina, 2001.

144Cfr. Tania Previdi-Manuela Rossi, *Carpi ai tempi di Ugo: intellettuali, maestranze, artisti (1480-1520)*, in *Ugo da Carpi, l'opera incisa*, cit., pp. 29-38, in particolare p. 32: «I cantieri favoriscono la nascita e la specializzazione di figure con competenze artistiche, impegnate da una parte nel decoro pittorico degli edifici, dall'altra nella realizzazione di apparati lignei di rilievo, quali per esempio soffitti decorati, *boiseries* (purtroppo perdute) e cori lignei per le due chiese di San Nicolò e della Collegiata». Si rimanda al testo per approfondimenti bibliografici sulle famiglie Sibecchi/Cibelli su Riccardo da Carpi, trasferitosi a Parigi al servizio dei signori d'Amboise.

pittura nel territorio di Carpi e nei suoi dintorni.¹⁴⁵ Ugo è citato come «Magister Pictor», e ha il ruolo di provvedere alle spese per i colori per «omnes pincturas iuxta prope suum et omnia laboreria videlicet cameras, faciatas, forzeria et omnia altri picturae»: è possibile che in quanto *pictor* potesse sovrintendere alle incisioni per gli affreschi (magari eseguendole lui stesso), ma anche che avesse già sviluppato una particolare sensibilità nell'uso dei colori per l'incisione, che saranno la chiave del suo successo in area sia veneziana che romana, come si vedrà.¹⁴⁶ Dopo il 1508 Ugo si trova già a Venezia: l'ipotesi condivisa da gran parte della critica è che all'inizio della sua permanenza nella città lagunare si sia cimentato nell'incisione di caratteri, forse dopo essere entrato nel circuito di editori e stampatori vicini alla figura di Dolcibelli,¹⁴⁷ per dedicarsi dal 1511 esclusivamente all'illustrazione libraria. Di questo periodo sopravvivono infatti dieci xilografie, di dimensioni regolari (90×60 mm) e con soggetti di carattere sacro a uso devozionale, che trovano la loro pubblicazione in breviari, operette spirituali e libretti di *divina officia* anche dopo la partenza di Ugo per Roma, a testimoniare la sopravvivenza dei legni e il loro commercio – con una possibile percentuale di guadagno da parte dell'intagliatore – tra gli editori.¹⁴⁸ Tra questi spiccano Jacopo Pencio da Lecco e Bernardino Benalio, che furono

145Cfr. *Regesto dei documenti*, cit., n° 28

146L'idea, proposta da Santini, *Ugo da Carpi, note per una biografia*, cit., è accolta da Naoko Takahatake, *Ugo da Carpi's Diogenes*, in *Printing colour 1400-1700. History, techniques, functions and receptions*, edited by Ad Stijnman and Elizabeth Savage, Brill: Leiden, 2015, pp. 116-122, p. 177, n. 2.

147Cfr. Santini, *Ugo da Carpi, note per una biografia*, cit., p. 22: «Considerando l'organizzazione delle botteghe dei tipografi in Venezia, possiamo supporre che Ugo da Carpi, giunto a Venezia, si mettesse a servizio in una di queste botteghe e nel 1518he vivesse nello stesso edificio in cui lavorava, ottenendo dal titolare vitto, alloggio e un compenso mensile. Questo spiegherebbe l'assenza di note relative ad acquisti e compravendite di immobili. Poco chiara invece l'assenza di generici rapporti con la vita veneziana, anche se non è da scartare l'eventualità della perdita di documenti a essa relativi. È nota comunque la serie di edizioni pubblicate in città con illustrazioni di Ugo, testimonianza del fatto che l'artista intrattene molteplici rapporti con gli stampatori locali intagliando su commissione».

148Se Santini (*Ugo da Carpi, note per una biografia*, cit., p. 23) afferma che «non sappiamo nulla sulla proprietà dei legni del carpigiano», tuttavia Dieghi suppone che Ugo da Carpi «avesse mantenuto una sorta di diritto d'autore» sulle sue opere (Cfr. Dieghi, *Ugo e l'illustrazione libraria*, cit., p. 46). A parere della stessa studiosa, l'ispirazione per la realizzazione dei legni viene a Ugo, in moltissime occasioni, da illustrazioni librarie già pubblicate da Zoan Andrea Valvassore per Stagnino, e in parte da modelli d'oltralpe permeati in laguna. Le dieci silografie sono descritte approfonditamente, con richiamo alla precedente bibliografia, nel *Catalogo delle opere in Ugo da Carpi, l'opera incisa*, cit., pp. 101-111. La prima *Annunciazione* si ritrova in *Breviarium secundum ritum s. Romane ecclesie* (Venezia: Iacopo Pencio, 1511); la seconda nel *Thesaurus spirituale vulgare in rima et hystoriato. Composto novamente da devote persone de Dio et della gloriosa vergine Maria a consolatione de li chatolichi et devoti Christiani* (Impressa in Venetia: per Nicolò Zopino & Vincentio compagni, 1518 adi XXVIII del mese de settembre); la *Crocifissione di Cristo* è riprodotta nel *Libreto de lo excellentissimo physico maistro Michele Saonarola: de tute le cose che se manzano comunamente...* (In Venetia, per Bernardino Benalio, 1515 adi 16 luio); l'*Annuncio ai pastori* e la *Fuga in Egitto* si trovano nella copia unica conservata nella Biblioteca Universitaria di Bologna *Opereta devotissima intitulata Fioreti de cose nove spirituale vtilissima a tutte le persone: zioe sonetti: laude: capituli & statntie & molte altre cose belle devotissime* (Venezia: Bernardino Benalio [?] dopo il 1501), alle cc. 6v e 51r; l'*Adorazione dei magi* si trova nell'*Officium beatissime Virginis Mariae cum li officij ordinati de ciaschun tempo cioe del Aduento...* (Impressum Venetij: Per Iacobum Pentium de Leucho: impensis domini Alexandri de Paganinis Brixienis, 1513 die IIII Aprilis); la *Processione dell'Arca dell'alleanza e Il cammino di Damasco* si

forse furono i primi committenti delle xilografie, che si ritrovano però anche in edizioni di Nicola da Francoforte, Francesco Bindoni, Nicolò Zoppino, Melchiorre Sessa.¹⁴⁹

Con l'intento di proteggere la paternità delle incisioni, in nessuno di questi legni l'incisore tralascia la sua firma «VGO», e inoltre, durante il soggiorno veneziano, la sua opera è protetta da due diversi privilegi: il primo è richiesto da Bernardino Benalio, per la stampa del *Sacrificio di Abramo*, ossia una xilografia di enormi dimensioni (789×1076), da vendersi in quattro parti in fogli sciolti, concepita in collaborazione con Tiziano Vecellio e intagliata dal carpense, per il quale il 9 febbraio del 1515 viene concesso dal Senato il diritto esclusivo di pubblicazione per dieci anni.¹⁵⁰ La stessa xilografia, nel suo primo stato conservato a Berlino (Staatliche Museen), porta in un cartiglio in alto a sinistra l'iscrizione in caratteri gotici «In Venetia per Ugo da Carpi / Stampata per Bernardino Benalio: Cum privilegio concesso / per lo illustrissimo senato./ Sul campo de san Stephano». Si tratta, come ha rilevato Witcombe, del più antico privilegio legato a una stampa in fogli sciolti che sia sopravvissuto fino ai nostri giorni;¹⁵¹ il nome di Ugo ricompare inoltre in una foglia

trovano nel *Breuiarium diuini officij secundum ritum & consuetudinem Ecclesiae Placentine approbatum* (Venetiis: arte & ingenio solertis viri Jacop ex Burgofranco Papiensis impressum, 1530), rispettivamente al verso dell'ultima carta non numerata e alla c. 80v dell'esemplare della Biblioteca Palatina di Parma.

149Ne tratta Dieghi, *Ugo e l'illustrazione libraria tra Carpi, Venezia e Roma*, in *Ugo da Carpi, l'opera incisa*, cit., pp. 41-49, in specie per ciò che riguarda il movimento dei legni e con notizie biografiche sugli stampatori, al quale si rimanda.

150Cfr. *Regesto dei documenti*, cit., n°36 «Bernardino Benalio stampador già lungamente abitante in Venetia, exercitante l'arte impressoria [...] possa designare et intagliare molte belle hystorie devote cioè la submersione di pharaone: la hystoria di Susanna: la hystoria del Sacrificio di Abraham, et altre hystorie nove che non sono mai più state stampate nel dominio di V[...] le qual opere et hystorie [ut supra] esso supplicante supplica che nisun altro eccetto lui possi stamapre nì far intagliare per anni diece proximi et etiam si fossero impresse fora del domio de lo excellentissimo senato vostro». Per l'analisi del *Sacrificio di Abramo* si veda Silvia Urbini, *1508-1516, circa. Ugo, Tiziano e gli intagliatori di hystorie a Venezia*, in *Ugo da Carpi, l'opera incisa*, cit., pp. 51-59 e la scheda dell'opera al n° 11 del *Catalogo delle opere*. Un'utile risorsa online, completa della suddivisione in stati e di alcuni ingrandimenti dell'opera, è reperibile sul sito del librario antiquario Robin Halwas (<https://www.robinhalwas.com/004924-sacrificio-del-patriarca-abraham>), da cui cito: «At least eight editions of the print were published, all without date. The earliest was published by Bernardino Benalio, who on 9 February 1515 (1514 *more veneto*) had applied for a privilege to print three books and an unspecified number of prints, including 'la hystoria del sacrificio de abraham'. An inscription on a cartouche in the upper left block mentions Ugo and the publisher Benalio but not Titian. In the next and third editions, the cartouche is re-lettered with the subject and the names of the publishers ('Bernardino benalio & Bartholamio bianzago compagni'). In the fourth edition, only the subject is mentioned ('Sacrificio del Patriarca Abraham'); in the fifth edition, the cartouche is again re-lettered, naming Titian for the first time ('Sagrificio del Patriarca Abramo del celebre Tiziano'); in the sixth edition, the cartouche remains unaltered, but a publication line 'In Verona per gli Eredi di Marco Moroni' is added (block 4); in the seventh edition, only Titian's name appears in the cartouche; and in the eighth edition, the cartouche is left blank».

151Christopher L.C.E. Witcombe, *Copyright in the Renaissance. Prints and the privilegio in sixteenth-century Venice and Rome*, Leiden: Brill, 2004, p. 99: «The inscription explains succinctly that the woodcut is by Ugo da Carpi and was printed by Bernardino Benalio with a *privilegio* granted by the Venetian Senate. The campo di San Stefano is presumably the location where the print could be purchased. This is the earliest surviving example of a print carrying a *privilegio* inscription. In later states the description was erased and replaced by other inscriptions that identify Titian as the designer». Come ricorda ancora Witcombe (*ivi*, p. 51) nessun altro privilegio di questo tipo compare né a Roma né a Venezia fino al 1546, ma da questi si dovranno allora escludere i privilegi richiesti da «Benedetto Bordon miniatore e quella di

nell'angolo in basso a destra, ma quello di Tiziano non compare né nel privilegio né sulle stampe, almeno fino al terzo stato. Urbini ritiene che Benalio avesse coinvolto Tiziano (lui stesso intagliatore) e Ugo da Carpi nella redditizia impresa della silografia monumentale, ossia la produzione di grandi stampe in più legni da utilizzare come alternativa ai dipinti, più costosi e di più faticosa produzione, per decorare le abitazioni; lo stesso stampatore, tramite la sua bottega a Venezia e la sua succursale a Benzago, vicino Padova, avrebbe provveduto sia alla produzione che alla distribuzione dei prodotti.¹⁵² Il 24 luglio 1516 il solo Ugo inoltra invece una supplica al senato per avere l'esclusiva sulla tecnica di cui si dice essere, forse erroneamente, l'inventore: il chiaroscuro xilografico a più legni per ottenere variazioni di colore e profondità prospettica.¹⁵³ La sua richiesta vuole tutelare anche la non contraffazione dei legni e delle stampe ottenute con quella tecnica:

Havendo io trovato modo di stampare chiaro et scuro, cosa nova, et mai più non fatta, et [esta] cosa bella et utile a molti chi haverà piacer di disegno. Et più havendo io intagliato et habia a intagliare cose mai più fatte né per altri pensate di qual mie fatiche protrato, chiedo [...] concedermi che niuno non possi ni ossi contrafare alcun mio disegno né intaglio [...] che non sia contro alle gratie per altri tolte; solum per el mio inzegno, il quale dimostrerò esser necessario et utile; et chi volesse esser presumptuoso di contrafar alla mia gratia, et volendo quelli stampar qui over fuera de qui, non possi venderli neli luochi subditi allo illustrissimo Dominio Vostro¹⁵⁴

Dalla collaborazione con Tiziano nasce un'altra silografia monumentale, in chiaroscuro, databile al 1516, ovvero il *San Girolamo penitente*, dove il nome del pittore

un certo Iacopo Ungaro intagliatore de lettere [...] per stampare carte figurate», ricordati da Santini, *Ugo da Carpi, note per una biografia*, p. 22.

152Urbini, *Ugo, Tiziano e gli intagliatori di hystorie a Venezia*, cit., p. 55: «Sarà nel clan di Tiziano, a Venezia intorno al 1515, che le grandi xilografie trattate alla stregua di dipinti avranno la loro stagione aurea. In quel contesto vengono apprezzati i soggetti che permettono agli artisti di intrecciare tra loro la natura e i sensi col messaggio orale e finanche politico. È per questo che il «calepino veneziano» sul quale lavorano insieme pittori e incisori è fitto di temi tratti dall'Antico Testamento». Cfr. anche Michelangelo Muraro-David Rosand, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, Vicenza: Neri Pozza, 1976, pp. 41-69 e Peter Dreyer, *Sulle silografie di Tiziano*, in *Tiziano e Venezia*, Vicenza: Neri Pozza, 1980. Sulla filiale padovana di Benalio, gestita dal cognato si veda la voce a cura di Antonio Cioni (DBI, vol. 8, 1956, pp. 165-167).

153La tecnica del chiaroscuro a più legni, è spiegata nel dettaglio da Linda Stiber Morenuz, *The chiaroscuro woodcut printmaking of Ugo da Carpi, Antonio da Trento and Niccolò Vicentino: technique in relation to artistic style*, in *Printing colour*, cit., pp.123-139: 125-127.

154Il testo della supplica si trova, oltre che nel *Regesto dei documenti*, cit., n°37, in Servolini, *Ugo da Carpi, i chiaroscuri e le altre opere*, cit., p. 7-8, che considera come l'intagliatore abbia in questo documento posto eccessiva enfasi sia sulla sua «età senile» (ma la perplessità rientra alla luce delle già citate ricerche di Santini) e che «Ugo non rivela la sua arte come invenzione, ma dice, anzi, di aver già inciso molte cose a chiaro scuro e di doverne incidere delle altre [...] e chiede la protezione – doveva, allora, vendere egli stesso le sue stampe, perché altrimenti non lui, ma il venditore, l'avrebbe richiesta». Si veda ancora Nicole Blackwood, *Printmaker as painter: looking closely at Ugo da Carpi's Saint Veronica Altarpiece*, «The Oxford art journal», 36, 2, 2013, pp. 167-184: 182-183: «Despite Ugo declaration about the invention of chiaroscuro woodcuts, however, is commonly known that German printmakers [...] had already been making multi-coloured woodcuts well before 1516. With an active artistic German centre of commerce in Venice (centred around *Fondaco dei Tedeschi*) it is not hard to imagine that Ugo might have had access to some of these prototypes during his stay there».

compare in caratteri più grandi nel centro del legno e quello dell'intagliatore, con inchiostro più diluito, in calce alla tavola. Non si hanno notizie sull'attività di Ugo da Carpi dal 1516 al 1518, anno in cui lo troviamo a Roma – dove aveva forse già soggiornato – a collaborare con Raffaello¹⁵⁵ e poi, negli anni dal 1523 al 1524, anche con Parmigianino.¹⁵⁶ Per la pubblicazione delle xilografie derivate dalle opere dei pittori, Ugo richiede un altro privilegio, che compare in un cartiglio stampato sia ne *La morte di Anania* che in *Enea e Anchise*, con varianti formali, dove è richiamato il privilegio ottenuto a Venezia:

RAPHAEL VRBINAS / QVISQVIS HAS TABELLAS INVITO AVTORE
INPRIMET EX DIVI LEONIS X / AC ILL. PRINCIPIS ET SENATVS
VENETIARVM DECRETIS EXCOMVNICATI / ONIS SENTENTIAM ET ALIAS
PENAS INCVRRET / ROMAE APVD VGVM DE CARPI INPRESSAM M. D. X.
V. III.¹⁵⁷

La formulazione del privilegio, per la parte che recita «apud Ugum de Carpi impressam» ha portato la critica a ipotizzare un'attività di stampatore dell'intagliatore.¹⁵⁸ Che pubblicasse dai suoi torchi o meno, appare continuativo il rapporto con Raffaello (che lo autorizza a riprodurre e diffondere le sue opere), parallelo all'interesse dell'intagliatore di mantenere i suoi diritti sulle stampe: negli stati successivi de *La morte di Anania*, Ugo trasla il suo nome dal margine del legno alla parte centrale, in modo che non fosse obliterato da un'incauta (o peggio, intenzionale) rifilatura del foglio.¹⁵⁹

155Già negli anni veneziani, dal 1516 al 1517, Ugo da Carpi incide il chiaroscuro *Ercole soffoca il leone Nemeo*, pur non essendosi ancora svincolato del tutto dalle tecniche del tratteggio xilografico (cfr. Tania Previdi, *Catalogo delle opere*, scheda n° 15, p. 120: «si nota ancora una presenza significativa del segno [...] probabilmente spiegabile con la frequentazione di Ugo, nel suo primo periodo romano, degli artisti della cerchia di Raffaello, incentrati nella riproduzione dei modelli del maestro prevalentemente a bulino»). Altre opere di chiaroscuro a due legni di quegli anni denunciano questa immaturità tecnica e insieme una fase sperimentale, ovvero *Ercole e Anteo*, *San Giovanni Battista nel deserto*, *La sibilla che legge con fanciullo* (descritte nel *Catalogo delle opere* alle schede n° 16, 17, 18), giunta a completa maturazione nell'uso di quattro legni de *La morte di Anania e Enea e Anchise* (schede n° 19 e 20).

156L'ipotesi è di Santini, *Ugo da Carpi, note per una biografia*, cit., p. 23, che in merito al privilegio richiesto ritiene infatti che «se Ugo poteva già avanzare una tale richiesta, oltre al fatto di aver dato ampia dimostrazione delle sue capacità artistiche, si può ipotizzare che dovesse aver già compiuto viaggi a Roma prima del 1516 o doveva contare sull'appoggio di qualcuno in città in grado di inserirlo nell'ambiente e di aiutarlo a svolgere la sua attività», e che una parte in questo potesse aver avuto anche da Alberto Pio da Carpi, che nel 1518 sposa Cecilia Orsini, nipote del papa Leone X.

157Cfr. anche Witcombe, *Copyright in the Renaissance*, cit., pp. 23-24: «The only chiaroscuro produced by Ugo da Carpi carrying a notice of the Venetian patent are the *Death of Ananias* and *Aeneas and Anchises* after designs by Raphael. The prints were published in Rome after Ugo, who had moved to the city, had also acquired a papal patent protecting his chiaroscuro technique».

158Cfr. Jan Johnson, *Ugo da Carpi's chiaroscuro woodcuts*, «Il conoscitore di stampe», 57-58, III-IV, 1982, pp. 2-87:64: «This is the first indication we have that Ugo has established his own printing works, all previous woodcuts leaving us to suppose that he is the cutter only», confutata da Rossi, *Catalogo delle opere*, scheda n° 19, p. 128, che la ritiene «parte di una formulazione tecnica in qualche modo predefinita».

159Cfr. Rossi, *Catalogo delle opere*, scheda n° 19, p. 128: «L'opera è nota in tre stati: il primo riporta nella cornice inferiore la dichiarazione del privilegio di Leone X e la data di realizzazione. Nel secondo stato la cornice inferiore è stata eliminata ed è stata aggiunta sul gradino superiore la firma consueta dell'artista (con l'utilizzo della preposizione *per* davanti al nome) e l'*inventio* di Raffaello. È probabile che questa variazione sia stata dettata dalla diffusione di esemplari in cui era stata eliminata la cornice inferiore con

Dal 1520 il livello tecnico raggiunto da Ugo gli permette di aumentare il numero di legni per ricreare gli effetti tonali, e la sua produzione raggiunge esiti molto alti in *Venere e gli amorini*, e nella *Deposizione dalla croce*, ancora desunti da un *inventio* di Raffaello, che muore nello stesso anno.¹⁶⁰ Nessuna opera in chiaroscuro viene attribuita ad Ugo negli anni tra il 1521 e il 1524, ma a quel periodo si possono associare alcuni documenti che ci danno notizie sui suoi movimenti: il 20 luglio del 1523 è dato per morto nel testamento di Antonia Pilati da Carpi, che lascia la sua eredità ai figli della «fu Cassandra da Panico», ossia la moglie di Ugo da lui sposata nel 1508, morta nel marzo del 1520, e del «fu Ugone da Panico», segno di una prolungata assenza dell'intagliatore dalla sua città natale.¹⁶¹ Ma il 10 novembre del 1523 troviamo citato «Magistro Ugo» in un rogito, poiché debitore di una somma di denaro, e a Venezia viene pubblicata un'inedita illustrazione libraria, *l'Abbraccio davanti alla porta dorata*, ancora per Bernardino Benalio.¹⁶² Tornato a Roma, Ugo da Carpi intesse un rapporto molto stretto con Parmigianino dopo il 1524, dal quale riprende i modelli per i chiaroscuri a quattro legni del *Gesù Cristo a cena da Simone il Fariseo*, *La disputa di Marsia*, *La sorpresa* (o *Olimpo*), *Circe che beve*, *Ninfe al bagno* (non firmate, ma datate tra il 1525 e il 1527 e tutte a tema mitologico) e soprattutto per il suo capolavoro, il *Diogene* a quattro legni.¹⁶³

Ancora dal Parmigianino è ispirata l'unica prova pittorica pervenutaci, ossia la pala d'altare della *Santa Veronica* realizzata per l'altare del Ciborio della Veronica in San Pietro, in occasione dell'anno santo 1525: in essa Ugo da Carpi sperimenta una pittura con le dita, senza pennello, frutto della sua inventiva e parimenti di una formazione quasi da autodidatta in ambito pittorico.¹⁶⁴ Nicole Blackwood ha rilevato nella firma di Ugo apposta

l'iscrizione e quindi la firma di Ugo. La tipologia dell'iscrizione riporta a quella analoga del *Davide e Golia*, al centro del margine basso, su due righe» Il *Davide e Golia* è datato al 1518, inserendosi tra *La conversazione* e la *Deposizione dalla croce* (cfr. *Catalogo delle opere*, cit., schede° 22, 21, 25).

160Cfr. *Catalogo delle opere*, scheda n° 24. Sempre da Raffaello riprende i modelli per *La pesca miracolosa*, *Il sogno di Giacobbe* e *La resurrezione* (schede n° 26, 27, 31, 32), tutti prodotti con una tecnica a tre legni.

161Cfr. *Regesto dei documenti*, cit., n° 38 e XXXIX.

162Cfr. *Regesto dei documenti*, cit., n° 40 e quanto affermato da Dieghi, *Ugo e l'illustrazione libraria*, cit., p. 46: «Possiamo ipotizzare un viaggio di Ugo a Carpi, e forse anche a Venezia, per chiudere o ridefinire i suoi affari». È pur vero che, come ammette la studiosa alla p. 49, n. 27, «La comparsa a questa data di un nuovo legno firmato, che parrebbe anche l'ultimo inciso in laguna, quando ormai Ugo, ambientatosi a Roma, aveva intrapreso tutt'altra attività, sembra poco chiaro, ma l'ipotesi che il legno risalga all'epoca di permanenza stabile di Ugo a Venezia e che non fosse mai stato utilizzato benché finito è altrettanto inverosimile. Unica spiegazione potrebbe essere la mancata conservazione di edizioni decorate da questa immagine. Le ricerche non permettono di sciogliere questa questione».

163Cfr. *Catalogo delle opere*, schede n° 27 e 33-37. Sulla non diretta derivazione dei modelli dal Parmigianino e per la descrizione e la bibliografia precedente sul *Diogene* si veda da ultimo N. Takahatake, *Ugo da Carpi's Diogenes*, cit.

164La pala fu ritrovata da Servolini nel 1933, molto rovinata dagli agenti naturali, nei depositi del museo Petriano a Roma, oggi si trova in Vaticano, nell'Archivio della Fabbrica di San Pietro. Sulla tavola si legge tuttora, ai piedi di San Paolo, l'iscrizione "per Ugo de Carpi intaiatore, fata senza penelo" (cfr.

in calce delle chiare derivazioni calligrafiche: la firma è adesso in *cancelleresca*, e ci sono buone ragioni per ritenere che sia stata, più che vergata, incisa e impressa con un procedimento xilografico.¹⁶⁵ Ugo si trattenne nella capitale verosimilmente fino al sacco del 1527, quando si spostò probabilmente verso Bologna in compagnia del Parmigianino,¹⁶⁶ e pochi anni dopo, tra l'11 gennaio e il 29 ottobre del 1532, morì senza ritornare nella sua città natale, almeno secondo ciò che ci è trasmesso dai documenti di archivio.¹⁶⁷

La personalità di Ugo da Carpi è descritta come «sicuramente multiforme, per molti versi anomala, e, proprio per questo, fatalmente sfuggente»:¹⁶⁸ il suo rapporto con concetti di *inventio* ed *executio* è basato infatti su un'interpretazione singolare del suo ruolo di traduttore delle opere di grandi artisti:

Ugo seppe cogliere nel contesto romano l'opportunità di sviluppare le potenzialità espressive insite nel mezzo grafico a sua disposizione, grazie alla maggiore libertà che gli derivava dal riconoscimento del valore propriamente intellettuale del suo lavoro. Probabilmente egli intravvide la possibilità di nobilitarsi attraverso la sua consueta attività di intagliatore: il rilievo con cui sapientemente appone la sua firma in molte opere romane pare suggerirlo. Allo stesso tempo, però, egli fu coerente con la propria formazione di tecnico. Nel rapporto di collaborazione con il Parmigianino, che gli forniva disegni perché li traducesse in xilografie egli sarà [...] un traduttore letterale, senza per questo sentirsene sminuito.

La cesura tra le due fasi della produzione è avvertita da Ugo solo in minima parte: la sua opera prestata a Dolcibelli, la sua supervisione del lavoro di Saccaccini, o infine la sua collaborazione con Tiziano per la produzione di silografie monumentali, prevedevano difatti uno stretto affiancamento all'*inventor*, (che poteva intervenire *manu propria* anche

Catalogo delle opere, scheda n°30). È noto un aneddoto riportato da Giorgio Vasari (*Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori: nelle redazioni del 1500 e del 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze: Sansoni, vol. V, p. 15): «E perché, come ho detto, fu costui dipintore, non tacerò ch'egli dipinse a olio senza adoperare pennello, ma con le dita, e parte con suoi altri instrumenti capricciosi una tavola che è in Roma all'altare del Volto Santo; la quale tavola, essendo io una mattina con Michelagnolo a udir messa al detto altare, e veggendo in essa scritto che l'aveva fatta Ugo da Carpi senza pennello, mostrai ridendo cotale iscrizione a Michelagnolo; il quale, ridendo anch'esso, risposar "Sarebbe stato meglio che avesse adoperato il pennello, e l'avesse fatta di miglior maniera"». La critica è tuttora incerta sulle motivazioni che portarono Ugo a ricevere una committenza così alta, in occasione dell'Anno Santo.

165Blackwood, *Printmaker as painter*, cit., p.178: «Looking more closely at the word UGO reveals a concentration of pigment along the edges of letters that suggest the inscription was not made with a writing instrument, but again by means of a woodcut [...] Relief printing is recognisable by the unmistakable way in which the pressure of the raised printing surface pushes the ink into a rim around each printed area – a feature known to printers as 'ink squash' or simply 'squash'. [...] The inscription provides a context through which the pictorial field is understood not simply as a painting, but as an 'imprinted painting'».

166Cfr. però Raimondo Sassi, *Ugo incisore di chiaroscuri da Peruzzi, Raffaello e Parmigianino in Ugo da Carpi, l'opera incisa*, pp. 61-81:78: «Le ricerche documentarie non hanno portato alla scoperta di nessun indizio della presenza di Ugo in questa città. Non si può comunque escludere che il carpigiano abbia effettivamente seguito il Parmigianino con cui aveva intrapreso da tempo un rapporto di collaborazione. Inoltre a seguito del sacco di Roma numerosi artisti, tra cui molti incisori, confluirono a Bologna dove evidentemente intravedevano nuove opportunità di lavoro».

167Cfr. *Regesto dei documenti*, cit., schede n°41 e XLII.

168Sassi, *Ugo incisore di chiaroscuri*, cit., p. 63, la citazione a blocchetto è da p. 62.

sul legno, come nel caso del *Diogene*, secondo parte della critica). Ciò nonostante, si è visto come mantenesse costante la presenza del suo nome sull'opera incisa, e come non mancasse di ricordare i privilegi ottenuti (e rafforzati, nel caso del privilegio romano che ricorda quello veneziano nell'*Enea e Anchise*). Si vedrà nel capitolo 3 come la stessa abitudine sia da lui mantenuta nell'accostarsi alla collaborazione con Ludovico degli Arrighi per i manuali calligrafici, che si colloca alla stessa altezza cronologia del vuoto di produzione di altro genere, ossia tra la fine del 1521 e il 1522: in quel periodo, grazie alla vicinanza con Raffaello, Ugo da Carpi doveva essere molto probabilmente familiare con l'ambiente di curia, e la sua fama di “traduttore” di opere altrui poteva esser giunta all'orecchio di Arrighi *scriptor*.

Le notizie su Eustachio Celebrino,¹⁶⁹ secondo intagliatore al servizio del Vicentino per la produzione dei suoi manuali, sono di natura più variegata rispetto a quelle sulla vita di Ugo da Carpi, che rimase sempre nell'ambito delle arti manuali. Eustachius Celebrinus è ricordato prevalentemente come un poligrafo capace di muoversi con ingegno nella nascente industria tipografica, soprattutto nell'ambiente veneziano. Fu autore prolifico e di discreto successo, a giudicare dal numero di titoli e dalle successive riedizioni delle sue composizioni: i contenuti spaziano dalla manualistica di consumo alle raccolte di componimenti poetici, passando per i trattati di cucina e i poemetti bellici, e il loro tratto distintivo è quello di saper accostarsi celermente alla moda del tempo.¹⁷⁰ Nelle sue opere, di valore artistico non eccellente ma d'interesse per lo studio della narrativa popolare,¹⁷¹

169Su Celebrino l'unica monografia esistente è Stanley Morison, *Eustachio Celebrino da Udene. Calligrapher, engraver, and writer for the Venetian printing press*, with illustrations in the text and a complete facsimile of *The way of learning to write the littera mercatescha* by Eustachio Celebrino 1525, Paris, Pegasus Press, 1929; ma si ricordano anche l'articolo di Luigi Servolini, *Eustachio Celebrino da Udine intagliatore, calligrafo, poligrafo ed editore del sec. XVI*, «Gutenberg Jahrbuch», XIX-XXIV (1944-1949), pp. 179-189, stroncato dalla penna di Donati, *Difendo gli studi italiani*, cit., Per la biografia, si vedano Gian Giuseppe Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, In Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1760, rist. anast. Bologna, Forni, 1971, v. IV, pp. 33-34, rivista da Alessandro Giacomello, *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani*, Udine, Forum, 2009, v. 2: *L'età veneta*, a cura di C. Scalon, C. Griggio e U. Rozzo, pp. 676-680, a cui si rimanda per ulteriore bibliografia; e infine si veda la voce a cura di Marco Palma, (DBI, vol. 23, 1979, pp. 361-362); e il profilo curato nel 2012 da Rosa Salzberg (<http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/emforum/projects/arc/eustachiocelebrino/>).

170Non bisogna poi sottovalutare il fatto che quelle che sono giunte a noi potrebbero essere solo una minima parte, come giustamente nota Salzberg, *Eustachio Celebrino*, cit.: «Given that all are small, humble pamphlets surviving in only one or handful copies, it is probable that many other works that he wrote and published have not been preserved».

171Cfr. Salzberg, *Eustachio Celebrino*, cit.: «In his poetic compositions, Celebrino straddled the division between written and oral traditions. He represents a period in which many popular songs and poems were being first recorded in print and printed texts were beginning to reach a much wider audience, including the illiterate and semi-literate, who might hear them sung or recited in the piazza, tavern, home or workshop [...] In some compositions, Celebrino explicitly adopted the poetic style of the ballad singer, although we can only speculate whether he himself performed his works publicly or he simply borrowed this popular mode of address». Interessante in questo senso la successiva collaborazione con Zoppino,

come si vedrà più avanti, sono sparse le indicazioni biografiche, non sempre del tutto affidabili: la data di nascita è ricostruita su di un verso de *La dechiaratione*, pubblicata nel 1525, dove afferma di trovarsi «al mezzo del camin de la mia vita», portando la critica a risalire ad una data tra il 1480 e il 1490.¹⁷² Riguardo alla speculazione sul periodo della sua formazione a Padova, dove si sarebbe laureato in filosofia e medicina per poi abbandonare la carriera per dedicarsi ai suoi talenti artistici, molto ha influito la presenza, nel novero delle sue pubblicazioni, di testi che propongono rimedi per alcuni malanni molto diffusi, primo fra tutto il «mal francioso».¹⁷³

La sua prima attività riconosciuta e testimoniata da dati concreti è quella di intagliatore di illustrazioni librarie per l'industria tipografica perugina a partire dal 1511: è lui stesso a dirci di essersi trasferito dalla sua città natale in quell'anno, e di avere da allora intrapreso il suo vagabondaggio nello «sfortunato laberinto» d'Italia.¹⁷⁴ A Perugia lavorò

che, associato con Vincenzo di Polo dal 1513 al 1524, favorì enormemente la diffusione di questo tipo di letteratura. Si cfr. Lorenzo Baldacchini, *Alle origini dell'editoria in volgare: Niccolò Zoppino da Ferrara a Venezia: annali (1503-1544)*, nota di Amedeo Quondam, Manziana: Vecchiarelli, 2011, p. 3 e *passim* e anche Massimo Rospocher, "In vituperium status veneti": the Case of Niccolò Zoppino, in *Oral Culture in Early Modern Italy: Performance, Language, Religion*, ed. by S. Dall'Aglio, L. Degl'Innocenti, B. Richardson, M. Rospocher, C. Sbordoni, «The Italianist», Special Issue, 34, 3, 2014, pp. 349-361.

172Palma, p. 361: «verso la fine del sec. XV», ripreso da Salzberg; Morison, *Eustachio Celebrino da Udene*, p. 7: «was born at Udene about the year 1480». Di diverso avviso è Danilo Romei (*Eustachio Celebrino, Novella de uno prete il qual per voler far le corne a un contadino ... cosa piacevole da ridere composta per Eustachio Celebrino da Udene*, nuovamente messa in luce per cura di Danilo Romei, Banca Dati "Nuovo Rinascimento", immesso in rete il 7 dicembre 2014, <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/testi/pdf/celebrino/novella.pdf>, p.5): «Ma se è valida la norma dantesca per cui il mezzo della vita coincide con i trentacinque anni, allora dal 1525 si risale al 1490 e non al 1480».

173Ad esempio, *Questo e lo modo da guarir del mal francioso nouo, & vechio, occulto, & palese, piaghe, doglie, broze, & gomme con la purgatione, & onzione cosa excellentissima, & piu uolte experimentata*. [Venezia Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio, 1526], e il *Regimento mirabile et verissimo a conseruar la sanita in tempo di peste con li remedij necessari, da piu valenti medici experimentati, et per Eustachio Celebrino da Udene insieme raccolti in vn volume intitulado Optimo remedio de sanita* (Stampata in Cesena: ad istantia de Hyeronimo Soncino, 1527) Quest'ultimo è, secondo Alessandro Giacomello «la rielaborazione di un opuscolo dal medesimo titolo, pubblicato a Perugia nel 1522 da Baldassarre Cartolari, il C. si limitò a un intervento di tipo redazionale, razionalizzando il testo e conferendogli ordine e leggibilità». Sulla presunta carriera medica si veda ad esempio Morison, *Eustachio Celerino da Udene*, cit., pp. 7-8: «He returned to his birthplace, but [...] he seems to have preferred the risks and hardships incidental to the life of a wandering freelance to the flat security of a scholar's routine». L'opinione di Morison, e della critica a lui successiva, è falsata da un'errata interpretazione dello spunto di riflessione di Liruti, primo biografo di Celebrino, come rileva Giacomello, *Eustachio Celebrino*, cit., p. 38: «Parte della tradizione biografica, soprattutto locale, attribuisce al C. la professione di medico, accreditandogli una laurea conseguita a Padova. Tale ricostruzione nasce da una semplice ipotesi di lavoro formulata in via congetturale dal Liruti [...] trasformatasi successivamente in un'asserzione acritica. Un'indagine circostanziata sugli elenchi degli iscritti e dei laureati dell'ateneo patavino non ha dato alcun esito, né del resto le sue vicende biografiche appaiono compatibili con l'esercizio della professione medica». Piuttosto, si dovrà interpretare questo tipo di testi come suggerisce Salzberg, *Eustachio Celebrino*, cit.: «Celebrino promoted these works as a opening up wisdom and learning to all. His remedy for syphilis, which he claimed was based on his own experiences with the disease, was aimed at the "infinite poor infected with the French disease" who could not afford doctors and medicines but might spare a few coins for a pamphlet».

174Il passo è tratto da *La dechiaratione per che non e venuto il diluuio del MDXXIII*. (In Venetia : per Francesco Bindoni & Mapheo Pasini compagni, [non prima del 1524]), citato da Romei in *Eustachio Celebrino, Novella*, cit., p. 5: «L'anno, ch'il Gallo fu d'Italia spinto / Undecimo col mille e cinquecento, /

per Francesco Cartolari, che diede alle stampe il *Libro darne & damore chiamato Gisberto da Mascona*; che presenta una xilografia a lui attribuita;¹⁷⁵ per Cosimo Bianchini del Leone produce invece una xilografia siglata con le lettere E F (che stanno per *Eustachius Fecit*) che affiancano un'incudine. La partecipazione di Eustachio ai lavori di tipografia (forse con il ruolo se non di correttore di bozze, almeno di revisore) è ricordata nella *Legenda de Sancta Margherita*, pubblicata da Cartolari: «Et perché la piacesse a ogni Christiano/ e ne comprasse ognuno in moltitudine / me cappitò per ventura alle mano / un forestiero el qual era de Vdene / Eustachio si chiama et è Furlano / e per insegna sua porta l'ancudene / et l'ha corretta e storiata in modo / che dalla gente harà onor e lodo». ¹⁷⁶

Rimase a Perugia almeno fino all'inizio degli anni Venti per poi spostarsi in area veneziana dove collabora come intagliatore con diversi editori, producendo altre illustrazioni librarie che comincia ad inserire anche nelle sue opere autoriali, che si concentrano negli anni veneziani, che vanno dal 1523 al 1535, con un breve passaggio a Cesena nel 1527.¹⁷⁷ Nel 1523 una sua xilografia orna il frontespizio del *Duello* di Paride dal Pozzo, pubblicato da Gregorio de Gregori,¹⁷⁸ ed è firmata «EUSTACHIUS»; l'anno successivo pubblica per Bindoni e Pasini un'altra xilografia firmata «EUSTACHIO» nel frontespizio dell'*Antheo* di Francesco de Lodovici,¹⁷⁹ e a questa si dovrà aggiungere anche la xilografia nella carta iniziale del suo *Li stupendi et marauigliosi miracoli del glorioso*

Intrai nel sfortunato laberinto; / Dove ancor son involupato drento, / Né mai più spero in vita uscirne fuora, / Se prima morte non me tra' da stento [...] Ahimè con quante astuzie e quanti inganni / Fui tratto dal paterno albergo, e nido, / Non mi accorgendo pur de' propri danni». Sull'ultima parte, è possibile ipotizzare che Celebrino avesse sì subito degli “inganni”, sui quali però non vengono fornite ulteriori notizie in nessuna delle sue altre opere.

175 Francesco Lutio, *Libro darne & damore chiamato Gisberto da Mascona nel quale se contiene diuersi & amorosi bagordi giostre & torniamenti, cosa noua e mai più stampata*, (Stampato in Perosia: Per Hieronimo de Francescho cartholaio, 1521). L'edizione è ascritta da Servolini, Morison e Palma al 1511, ma Giacomello la colloca nel 1521.

176 *Legenda et oratione de sancta Margherita vergine et martyre hystoriata e nouamente stampata et ricorretta*, (In Perosia: per Hieronymo de Francesco Cartolaio). La data suggerita da EDIT16 è il 1535, ma sia Palma che Giacomello la ascrivono agli anni perugini. Servolini ritenne che la presenza della marca potesse far ipotizzare l'esistenza di «un'officina incisoria da lui diretta» (Servolini, *Eustachio Celebrino da Udene*, p. 181), ma l'argomento è debole e rifiutato, ad esempio, da Romei in *Eustachio Celebrino*, *Novella*, p. 6, n. 7.

177 Risulta infatti autore di due opere lì pubblicate, purtroppo senza data: *Opera noua che insegna a parecchiar una mensa a vno conuito: & etiam a tagliar in tauola de ogni sorte carne & dar li cibi secondo l'ordine che vsano gli scalchi per far honore a forestieri. Intitulata Refetorio appresso aggiontoui alcuni secreti apertinenti al cucinare & etiam a conseruar carne e frutti longo tempo*. (Stampata in Cesena), riedita a Brescia nel 1532; *Opera noua excellentissima: la quale insegna di far vari secreti: & gentileze sperimentate sopra diuersi effetti come in ditta opra si contiene. Intitulata. Probatum est*. ([Cesena]: stampata ad istantia de Christophano Tropheo da Forli, 1527).

178 Paride dal Pozzo, *Duello, libro de re, imperatori, principi, signori, gentilhomini, & de tutti armigeri continente disfide, concordie, pace, casi accidenti, & iudicii con ragione, exempli, & autoritate de poeti, hystoriographi, philosophi, legisti, canonisti, & ecclesiastici ... opera dignissima, & vtilissima ad tutti gli spiriti gentili* (Stampata in Venetia : per Gregorio de Gregoriis, 1523 a di XXIII aprile).

179 Francesco de Lodovici, *L'Antheo gigante*, (Stampato in Vineggia: per Francesco Bindoni, & Mapheo Pasini compagni, 1524 adi 9 del mese di luglio).

Christo de sancto Roccho, firmata «EVS F», che riproduce il dipinto.¹⁸⁰ Il poemetto è in 56 stanze, tutte concluse dalla formula «Christo Sancto glorioso», che facilmente evoca un contesto di fruizione orale del componimento, come rilevato da Nygren:

It functions as a rhythmic, meditative response to the preceding eight lines, which serve as a kind of antiphon. The poem is typical of the popular genre of religious verse, which places a premium on devotional content at the expense of poetic diction. [...] Rather than proffer traditional theological arguments that redirect attention from the material image to the deity in heaven, Celebrino offered an intuitive understanding of the image's position within the miracle-working progress.¹⁸¹

Le altre opere degli anni veneziani sono *La dechiaratione del per che non è venuto il diluvio*, che è l'unica ad avere una lettera dedicatoria e un poemetto finale in lode dell'autore, e contiene altresì precisi riferimenti all'esecuzione orale del testo;¹⁸² *l'Opera noua piaceuole la quale insegna di far varie compositioni odorifere*¹⁸³ e il *Formulario de lettere amorse*,¹⁸⁴ tutte pubblicate con Bindoni e Pasini. Del 1528 è la pubblicazione de *La presa di Roma*, che vide negli anni successivi una ventina di ristampe, dove Celebrino descrive con intento di veridicità storica i fatti del maggio del 1527 tratti dall'autore dalla

180Eustachio Celebrino, *Li stupendi et marauigliosi miracoli del glorioso Christo de sancto Roccho nouamente impressa*, (s. n., s. l., s. d.). La datazione al 1523 è già in Morison, *Eustachio Celebrino da Udene*, cit., p. 8: «His poem *Li stupendi et marauigliosi miracoli del Glorioso Christo de Sancto Roccho Nouamente impresso* (without date, place or publisher) probably belongs to this period of his life. This work appeared in three editions of which the first bears a cut of Our Lord carrying the Cross, signed EUS». Per il commento letterario del testo, e per la bibliografia inerente al dibattito attributivo dell'opera pittorica (assegnata a Tiziano o a Giorgione) si veda Christopher J. Nygren, *Figuring miraculous agency between literature and art: an analysis and translation of Eustachio Celebrino's Li stupendi et marauigliosi miracoli del glorioso Christo di San Roccho*, «Modern Language Notes», 131, 1, Jan. 2016, pp. 20-56, che rimanda per la datazione a *La vita nei libri: edizioni illustrate a stampa del Quattro e Cinquecento della fondazione Giorgio Cini*, a cura di Marino Zorzi, Venezia: Edizioni della laguna, 2003.

181Nygren, *Figuring miraculous agency*, cit., p. 24, ma anche a pp. 20-21: «Celebrino's treatise is not an elegant example of Italian verse or Petrarchan poetics. Instead, it fits squarely within a tradition of sacred poetry that is usually studied under the rubric of "popular religion" rather than literature [...] it documents, authorizes, and disseminates miraculous agency via carefully contrived literary devices like amplification, enargeia, and metonymy [...] this sort of devotional poetry was central to early modern spiritual practice».

182La notizia è riportata da Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, cit., p. 33; il sonetto è invece a firma di Dragoncino da Fano. Per gli elementi di oralità si vedano i versi «Io vengo annuntiarvi o spectatori / se da voi posso aver silentio grato / cosa inaudita» e ancora «Credete quel che dice il Celebrino / il qual da parte di divin consiglio / questo v'annuncia, e prende altro camino», riportati da Jessica Goethals, *Performance, print and the Italian Wars: Poemetti bellici and the Case of Eustachio Celebrino's La presa di Roma*, in *Interactions between orality and writing in early modern italian Culture*, a cura di L. Degli Innocenti, B. Richardson, C. Sbordoni, Londra, Routledge, 2016, pp. 49-66 (che riassume i risultati tratti dalla sua tesi del 2012 *Representing the sack of Rome and its aftermath, 1527-1540*, New York University, Department of Italian Studies).

183Eustachio Celebrino, *Opera noua piaceuole la quale insegna di far varie compositioni odorifere per far bella ciascuna dona et etiam agiontoui molti secreti necessarij alla salute humana como in la tabula se contiene intitulata Venusta*. (Stampata nella inclita citta di Vinegia : apresso santo Moyse nelle case noue Iustiniane, per Francesco di Alessandro Bindoni, et Mapheo Pasini compagni, nel 1526 di marzo).

184Eustachio Celebrino, *Formulario de lettere amorse, intitulato Chiaue damore*. (Stampata nella citta di Venetia: per Francesco Bindoni et Mapheo Pasini compagni, nella parrochia di santo Moyse nelle case Iustiniane, 1527 a di 23 del mese di nouembre).

voce di un capitano che partecipò agli eventi.¹⁸⁵ L'analisi di Diamanti pone l'accento soprattutto sul rapporto dell'autore con la storiografia successiva e sulla costruzione del testo, lo studio di Jessica Goethals mette invece in luce gli elementi di oralità presenti nella narrazione: è difatti l'autore stesso a presentarsi come un girovago squattrinato che canta «a son di lira sopra il banco»¹⁸⁶ come da lui stesso dichiarato in un'edizione del 1530 stampata da Guglielmo da Fontaneto, intitolata in altre sue ristampe *Fenetio*.¹⁸⁷ Celebrino lasciò Venezia per spostarsi a Rimini, dove diviene «incisor litterarum» al servizio di Cartolari, col quale aveva già collaborato a Perugia, e le notizie sulla biografia si fanno più scarse, fino a scomparire: l'ultima opera datata è la *Novella veneziana* del 1535, stampata da Bindoni e Pasini. Si può supporre che fino alla morte l'intagliatore continuasse a spostarsi per le sue attività editoriali, come aveva fatto per tutta la sua vita. È possibile che l'incontro tra Arrighi e Celebrino sia avvenuto a Roma durante l'anno santo, dove l'intagliatore poteva essersi recato per ragioni di cassetta, oppure a Venezia, durante il soggiorno veneziano del calligrafo.

2. 4. I manuali di calligrafia: censimento degli esemplari

La operina e Il modo subirono numerose variazioni, imitazioni e riedizioni, e molto spesso queste sono testimoniate da una copia unica: il destino delle tavole che si sono qui analizzate da un punto di vista del contenuto ha assunto lo statuto di un caso editoriale,

185Eustachio Celebrino, *La presa di Roma. Con breue narratione di tutti li magni fatti di guerre successi, nel tempo che lo exercito imperiale stette in viaggio da Milano a Roma, & di tutte le terre, castelli, e ville che prese el detto exercito, & dello accordo che fece el vice re col papa, & c. Per il Celebrino composta*. L'opuscolo ha tre edizioni nel 1528, di cui una a Cesena: per la loro discussione si rimanda a *Guerre in ottava rima*, Modena: Panini, vol I *Repertorio bibliografico e Indici*, sezione 22; per la trattazione delle varianti testuali il rimando è a Donatella Diamanti, *La presa di Roma di Eustachio Celebrino da Udine*, «Italianistica», 19, 2, 1990, pp. 331-349:339. Si veda anche Alessandro Giacomello, *Il "Refettorio" di Eustachio Celebrino. Edizioni sconosciute e rare di un testo sulla tavola nel primo '500*, in *Il Friuli e le cucine della memoria fra Quattro e Cinquecento. Per un contributo alla cultura dell'alimentazione*, Udine: Forum, 1997, pp. 23-49, che desume dal poemetto i movimenti dell'udinese nel 1527 (p. 42): «La prima edizione venne stampata da Simone Nardi a Siena, quindi, rimaneggiata, a Cesena da Soncino "a spese dell'Auttore", e dal 1529 a Venezia, inizialmente dal solo Mapheo Pasini e in seguito, fino al 1547, da vari editori. È possibile quindi che nel corso del 1527 C. avesse lasciato Venezia per altri luoghi».

186Jessica Goethals, *Performance, print and the Italian Wars*, cit., p. 59, che prosegue: «Celebrino simultaneously presents himself as poet and performer, as an itinerant and as a player in Venetian print circles. While he may or may not exaggerate the extent of his destitution for dramatic effect, there is no manifest reason why we should discount his self-identification as a cantimbanco».

187Eustachio Celebrino, *Essempio dun giouane ricchissimo, qual consumata la ricchezza, disperato a vn traue si sospese. Nel qual il padre preuisto il suo fatal corso gia molti anni auanti infinito tesoro posto hauea. Et quello per il carico fracassato, la occulta moneta scoperse. Con vn bellissimo documento alli figliuoli scorretti*. (In Vinegia: nelle case de Guglielmo da Fontane de Monferrato: ad istanza de Matthio Padouano, 1530, a di XVI aprile). Il passo citato è alla c. D4v: «Vent'anni sono, e più, ch'io cerco il mondo / per piani, monti, e per ogni confino / Fortuna m'ha più fiate posto al fondo / e fatto rimaner senza un quattrino / pur per virtù son qui lieto e giocondo / credete che non mente il Celebrino / e per mostrar che per virtù son franco / la canto a son di lira sopra il banco».

ancora non risolto, che ha reso famosi i due manuali nella cerchia ristretta degli specialisti. Nel tentativo di risolvere questo enigma e con l'intento di ridurre il livello congetturale delle ipotesi degli studiosi, che si esporranno nel primo paragrafo del capitolo 3, si è ritenuto opportuno compiere una ricerca sul campo del *copy specific*,¹⁸⁸ conducendo un censimento delle copie esteso a tutto il mondo e includendovi non soltanto le edizioni dei manuali curate da Arrighi, ma anche le edizioni postume delle tavole pubblicate a Venezia, a Roma e ad Anversa. La speranza che ha sostenuto il lavoro era che alcuni degli esemplari censiti potessero rivelare dati inediti, qualora vi fossero stati applicati sistematicamente i metodi di lavoro della bibliografia analitica, della bibliologia e della filigranologia, aggiungendo a questi, per quanto possibile, dati sulla provenienza degli esemplari e sul loro percorso commerciale. Ancora, si sperava che ulteriori risposte potessero essere ricavate in altro modo; ad esempio dal raffronto puntuale con le edizioni emesse dalla tipografia arrighiana e dall'ispezione dei tipi e delle iniziali xilografiche di area veneziana e romana per l'individuazione della provenienza di quelli presenti ne *Il modo*, e infine nelle edizioni postume pubblicate da Zoppino, D'Orico e Loe, di cui si tratterà nel capitolo successivo. Molto purtroppo resta da fare riguardo allo studio delle numerose edizioni de *Lo presente libro del Tagliente* nonché del *Thesaurus de scriptori* di Ugo da Carpi, escluse dal presente censimento per ragioni di coerenza interna della ricerca.¹⁸⁹

Già Petrucci, molti anni fa, auspicava che si potesse «avviare un censimento dei libri di calligrafia e di modelli grafici manoscritti ancora esistenti nelle biblioteche di tutto il mondo e infine porre le basi di un repertorio biografico dei calligrafi e maestri di scrittura nazione per nazione»,¹⁹⁰ e d'altro canto in più occasioni Neil Harris ha ricordato la necessità di sventare, nell'ambito delle discipline del libro, la «congiura del silenzio nei confronti dell'esemplare».¹⁹¹ Spesso infatti l'individuazione di tutti gli esemplari reali di

188Cfr. anche David Pearson, *The importance of copy census as a methodology in book history* in IFLA, *Early printed books as material objects*. Proceedings of the Conference organized by the IFLA Rare Books and Manuscript Section, Munch, 19-21 August 2009, edited by B. Wagner and M. Reed, Berlin-New York, The Grutyer Saur, 2010, pp. 321-328: 321: «The copy census is based on the principle of tracking down as many surviving copies of one particular book as possible, recording their copy-specific features, and analysing the evidence that emerges to show how that particular book has been owned, circulated, bound, annotated and regarded over time».

189Si auspica comunque che un'indagine successiva possa considerare di censirle. In questo senso sono già importanti i risultati raggiunti da Barker in Morison, *Early Italian writing-books*, cit., in particolare la pratica scheda sinottica alle pp. 203-205; e anche Arthur S. Osley, *The variant issues of Ugo da Carpi's Thesaurus de scriptori*, «Quaerendo», 3, 1973, è-è- 170-191; e Ugo da Carpi, *Thesaurus de scriptori*, with an introduction by Esther Potter, London: Nattali & Maurice, 1968.

190Cfr. Armando Petrucci, *Prospettive di ricerca e problemi di metodo*, cit.,

191Neil Harris, *Dall'esemplare 'ideale' all'esemplare 'reale': il caso del De revolutionibus di Copernico*, in *Le opere dei filosofi e degli scienziati. Filosofia e scienza tra testo, libro e biblioteche*, Atti del convegno, Lecce, 7-8 febbraio 2007, a cura di F. A. Meschini, con la collaborazione di F. Puccini, Firenze, Olschki, 2011, pp. 29-60: 29. Alle pp. 43-48 Harris fornisce una casistica dei lavori di censimento, qui solo

una o più edizioni di un'opera, seppur unita a una descrizione dettagliata degli stessi, si limita all'indicazione della collocazione della copia senza estendersi all'analisi bibliologica e filigranologica dell'esemplare. Non sono molte le indagini bibliografiche che hanno in sé le caratteristiche che rendono un censimento di un'edizione (o di un gruppo di edizioni) diverso sia da una bibliografia che da un catalogo:¹⁹² se il primato cronologico in questo campo spetta a Seymour de Ricci, che nel 1909 curò il censimento delle copie documentate del primo tipografo inglese William Caxton, e si occupò nel 1911 delle prime impressioni fatte nella città di Magonza,¹⁹³ nel corso del Novecento si contano circa una dozzina di lavori di questo genere (di cui ben tre a firma di Neil Harris, compresa la famosa e pluricitata *Bibliografia dell'Orlando Innamorato*) tra i quali spicca *L'Orlando Furioso del 1532* di Conor Fahy.¹⁹⁴ Più numerosi i censimenti di edizioni dedicati alla descrizione degli esemplari ideali che danno delle copie fisiche al più la loro collocazione nelle biblioteche o segnalano le diverse varianti di stato.¹⁹⁵

Per ciò che riguarda la presente ricerca, si è avanzata in primo luogo una riflessione critica sui cataloghi e repertori a stampa per permettere l'individuazione di altre copie accennata.

192 Queste le definizioni fornite dalla *Guida alla biblioteconomia*, a cura di M. Guerrini, con G. Crupi e S. Gambari, collaborazione di V. Fugaldi, Milano: Bibliografica, 2009, pp. 52-53: «Con il termine *bibliografia* ci si riferisce al principio di individuazione della classe che determina l'insieme delle notizie bibliografiche, con il termine *catalogo* si individua piuttosto l'esistenza di una struttura sindetica, cioè relazionale, che garantisce la consultabilità delle rappresentazioni bibliografiche. Poiché tale condizione di consultabilità è indispensabile anche alle bibliografie, pena la loro inutilità, è evidente che mentre ogni bibliografia è certamente anche un catalogo, non si verifica che ogni catalogo sia anche una bibliografia». Si tenga di conto anche il suggerimento di Neil Harris, *La bibliografia e il palinsesto della storia*, introduzione a G. T. Tanselle, *Letteratura e manufatti*, Firenze: Le lettere, 2004, p. xlv: «Neppure la distinzione stessa fra bibliografia e catalogo, rappresenta un compartimento stagno, poiché ogni bibliografia è in parte un catalogo derivato dagli esemplari fisicamente esaminati dal compilatore, mentre i cataloghi – soprattutto quelli dedicati a materiali considerati antichi o pregiati – spesso cercano di arricchirsi aggiungendo informazioni esterne rispetto all'esemplare con un criterio bibliografico. Tale ibridazione non solo è inevitabile ma è anche auspicabile».

193 Seymour de Ricci, *A census of Caxtons*, London: Printed for the Bibliographical Society at the Oxford University Press, 1909 e Id. *Catalogue raisonné des premières impressions de Mayence (1445-1467)*, Mainz, Gutenberg Gesellschaft, 1911.

194 Il riferimento è a Neil Harris, *Bibliografia dell'Orlando innamorato*, Modena: Panini, 1988-1991 e a Conor Fahy, *L'Orlando furioso del 1532: profilo di un'edizione*, Milano: Vita e Pensiero, 1989 che si distinguono per un tentativo metodico di completezza, con un approccio che, coniugato alla scuola della filologia testuale all'italiana, può dare copiosissimi frutti. Le opere interessate da questo approccio d'analisi spaziano tra i generi più diversi: dagli incunaboli e cinquecentine dalla complessa storia editoriale (Neil Harris-Sara Centi, *Per il De Cardinalatu di Paolo Cortesi: la 'copia ideale', gli esemplari e i messaggi occulti*, in *Gli incunaboli e le Cinquecentine della Biblioteca Comunale di San Gimignano*, a cura di Neil Harris, San Gimignano: Comune, vol. II, 2007, pp. 29-50 e Owen Gingerich, *An Annotated Census of Copernicus' De Revolutionibus (Nuremberg, 1543, and Basel, 1566)*, Leiden: Brill, 2002) al *The book of birds* censito da Fries nel 1973 e aggiornato da Low nel 2006 (Waldemar H. Fries, *The double elephant folio: the story of Audubon's Birds of America*, [s. l.], ALA, 1973), appartenente alla stampa ottocentesca.

195 Per una casistica dei lavori che citano solo la collocazione della biblioteca descrivendo l'esemplare reale si veda ancora Harris, *Dall'esemplare 'ideale' all'esemplare 'reale'*, cit., p. 42, n. 40.

fisiche e un'apertura sulla ricerca di edizioni descritte con formula collazionale particolare. In seconda battuta, si sono rintracciate le copie sui repertori e cataloghi online: per la localizzazione degli esemplari italiani sono stati effettuati controlli incrociati tra il database EDIT16 e l'OPAC SBN nonché coi cataloghi in rete delle singole biblioteche; all'estero la ricerca si è svolta attraverso OPAC e metaOPAC online (KVK, Kubikat, USTC) e, quando possibile, si è effettuato un riscontro diretto coi cataloghi cartacei a stampa.¹⁹⁶ Ma già nelle fasi preliminari del lavoro si è riscontrato che non sempre i record degli OPAC corrispondevano ai dati riversati su EDIT16, per le copie italiane, e che spesso le copie esaminate non corrispondevano alle loro descrizioni catalografiche.

Si presentano tre soli esempi per dare un campione dei problemi riscontrati durante l'uso dei cataloghi online: il primo è relativo all'OPAC della Biblioteca Universitaria di Genova, con la copia RARI E. VI. 15, inclusa tra quelle localizzate da EDIT16 per *La operina*, dove già nell'area del titolo si ha l'associazione con un altro CNCE di EDIT16, ossia il 65158 relativo alla versione de *La operina* reincipsa da Ugo da Carpi, che presenta come si vedrà delle modifiche di rilievo nel frontespizio. Solamente l'analisi diretta dell'esemplare ha permesso di attribuire con certezza la copia descritta nell'OPAC alla sua edizione corrispondente.

Il secondo esempio riguarda la catalogazione de *Il modo* nel record della Biblioteca Nazionale centrale di Roma per la copia 71. 7.A.22.2 (con identificativo 3131 su EDIT16): in questo caso, mentre i dati corrispondenti al titolo e all'impronta sono in toto corretti e coerenti, l'area della pubblicazione è passibile di un errore di lettura, ossia 'Stalata' per 'Stampata', derivata, tra le altre, dalla descrizione datane nella *Bibliografia delle arti scritte* di Bonacini.¹⁹⁷ Un dato non riscontrabile nelle descrizioni bibliografiche è quello relativo a una differenza di formato, mai rilevata tra le molte edizioni de *La operina* né tra quelle de *Il modo*, che sono sempre in 4°, come confermato anche in questo caso dall'analisi diretta dell'esemplare. L'ultimo esempio è relativo alla copia de *Il modo* riversata in EDIT16 come inerente al record 3131 e in possesso della Biblioteca e Archivio della Civica raccolta delle stampe Achille Bertarelli di Milano, con collocazione

¹⁹⁶EDIT16 è il Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo, a cura dell'Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche, il CNCE è il numero identificativo di ogni edizione; ente di gestione anche della rete delle biblioteche coinvolte nel Sistema Bibliotecario Nazionale. Le sigle citate si riferiscono rispettivamente al Karlsruhe Virtual Catalog, ossia un metaOPAC a cura del Karlsruhe Institute of Technology che coinvolge moltissimi cataloghi nazionali del mondo; al catalogo unificato delle biblioteche tedesche di storia dell'arte di Roma, Firenze, Parigi e Monaco; all'Universal Short Title Catalogue, ospitato dalla St. Andrews University di Glasgow che registra i libri pubblicati in Europa dall'invenzione della stampa alla fine del XVI secolo.

¹⁹⁷Claudio Bonacini, *Bibliografia delle arti scritte e della calligrafia*, Firenze: Sansoni Antiquariato, 1953.

VOL.J.136. Dal controllo dell'esemplare si è verificato come corrisponda al CNCE 24151, che descrive il *Thesaurus de scriptori* di Ugo da Carpi, nell'edizione del 1535.¹⁹⁸

A fronte delle numerose incongruenze tra descrizioni degli esemplari e gli esemplari stessi, per scongiurare il rischio di inquinare i risultati del censimento si è deciso di recarsi personalmente nelle seguenti biblioteche in Italia e in Europa; nel caso delle biblioteche americane si sono richieste digitalizzazioni ad alta qualità e si sono richieste ai bibliotecari le informazioni necessarie a una corretta ascrizione della copia all'edizione corrispondente.

ITALIA	ESTERO
Bassano del Grappa, Biblioteca Civica	Berlino, Staatsbibliothek
Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio	Berlino, Kupferstichkabinett
Bologna, Biblioteca Universitaria	Berlino, Kunstgewebemuseum
Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea	Cambridge, University Library
Fermo, Biblioteca Civica R. Spezioli	Chicago, Newberry Library
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana
Genova, Biblioteca Universitaria	Copenaghen, Danske Kunstindustrimuseum
Milano, Civica Raccolta delle Stampe Bertarelli	Harvard, Houghton Library
Milano, Biblioteca Nazionale Braidense	Lipsia, Deutsche Nationalbibliothek
Napoli, Biblioteca Nazionale V. Emanuele III	Londra, British Library
Roma, Accademia dei Lincei e Corsiniana	Londra, Society of Antiquaries of London
Roma, Biblioteca Universitaria Alessandrina	Londra, Victoria & Albert Museum
Roma, Biblioteca Angelica	New York, Butler Library
Roma, Biblioteca Casanatense	New York, Metropolitan Museum
Roma, Biblioteca Nazionale Centrale	Oxford, Bodleian Library
Parma, Biblioteca Palatina	Parigi, Bibliothèque Nationale de France
Piacenza, Biblioteca Comunale Passerini Landi	Parigi, Bibliothèque Mazarine
Perugia, Biblioteca Comunale Augusta	Parigi, Institut National d'Histoire de l'art
San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarneriana	Salamanca, Biblioteca Universidad de Salamanca
Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati	Stoccolma, Kungliga Biblioteket

¹⁹⁸La biblioteca dispone di un OPAC online, da cui però *La operina* è assente, ma è possibile consultare in sede il catalogo cartaceo e il database digitale. La Dott. ssa Angela Benzan dell'Ufficio catalogazione e scambi bibliografici, che ringrazio, è stata di vero aiuto per la consultazione dell'esemplare suddetto. La copia ha alcuni problemi di impostazione della forma che meriterebbero un'analisi più approfondita: le tavole riprese da quelle di Arrighi e reincise da Ugo da Carpi sono la A9v, la A10r/v, la A11r/v, la A12 (segnata erroneamente A21) r/v, la 17r, la [A34]r e la [A48]r.

Udine, Biblioteca Civica V. Joppi	Yale, Beineke Library
Venezia, Biblioteca Marciana	Washington, Library of Congress
Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana	Williamstown, Chapin Library

Sono stati censiti circa ottanta esemplari,¹⁹⁹ le cui descrizioni si possono reperire in Appendice e di cui di fornisce qui un elenco relativo al numero di copie reperite per ciascuna edizione.

EDIZIONE	n° copie
<i>La operina di Ludouico Vicentino da imparare di scriuere littera cancellarescha.</i> (Stampata in Roma per inuentione di Ludouico Vicentino scrittore)	22
<i>Il modo de temperare le penne con le uarie sorti de littere ordinato per Ludouico Vicentino, in Roma nel anno MDXXIII.</i> (Stampata in Venetia per Ludouico Vicentino et Eustachio Celebrino intagliatore)	15
<i>La operina di Ludouico Vicentino, da imparare di scriuere littera cancellerescha con molte altre noue littere aggiunte, et una bellissima ragione di abbacho molto necessaria chi impara a scriuere, e fare conto Vgo scr.</i> (Stampata in Roma per inuentione <No> di Ludouico vicentino)	7
<i>Regola da imparare scriuere varii caratteri de littere con li suoi compassi et misure et il modo di temperare le penne secondo la sorte de littere che uorrai scriuere, ordinato per Ludouico Vicentino; con una ricetta da far inchiostro fino, nuouamente stampato</i> (Stampato in Vinegia, per Nicolo d'Aristotile detto Zoppino, 1532 del mese d'agosto)	1
<i>Regola da imparare scriuere varii caratteri de littere con li suoi compassi et misure et il modo di temperare le penne secondo la sorte de littere che uorrai scriuere, ordinato per Ludouico Vicentino con una ricetta da far inchiostro fino, nuouamente stampato.</i> (Stampato in Venetia, per Nicolo d'Aristotile detto Zoppino, 1533).	18
<i>La operina di Ludouico Vicentino, da imparare di scriuere littera cancellarescha.</i> (Stampata in Roma, in Campo di Fiore, per Valerio D'Orico, et Luigi fratelli brisciani, 1538)	1
<i>La operina di Ludouico Vicentino, da imparare di scriuere littera cancellarescha.</i> (Stampata in Roma, in Campo di Fiore, per Valerio D'Orico, et Luigi fratelli brisciani, 1539)	3
<i>La operina di Ludouico Vicentino, da imparare di scriuere littera cancellerescha.</i> (Stampata in Roma, in campo de Fiori, per Valerio Dorico, et Luigi fratelli, brisciani, alli spesi de m. Antonio Salamancha, 1540)	3
<i>La operina di Ludouico vicentino, da imparare di scriuere littera cancellerescha.</i> (Antverpiae apud Ioannem Loe, Anno M.D.XLIII)	2
<i>La operina di Ludouico vicentino, da imparare di scriuere littera cancellerescha.</i> (Antverpiae apud Ioannem Loe, Anno M.D.XLV)	2
<i>La operina di Ludouico vicentino, da imparare di scriuere littera cancellerescha.</i> (Antverpiae apud Ioannem Loe, Anno M.D.XLVI)	2

199Il numero è parso sufficiente per proseguire nell'analisi, nel rispetto dell'avvertenza di Harris, *Dall'esemplare 'ideale' all'esemplare 'reale'*, cit., p. p. 38, n. 21: «Bisogna tuttavia fare una piccola considerazione a mo' di cautela: per consentire a una indagine sulle copie di raccogliere e presentare dati interessanti, è indispensabile che l'edizione sopravviva in un buon numero di esemplari. Un'alta percentuale di edizioni rinascimentali sopravvive invece in una quantità irrisoria di copie e quindi quelle che si prestano a questo genere di verifica sono limitate già in partenza».

<i>Esemplario de scrittori, il quale insegna a scriuere diuerse sorti littere. Col modo di temprare le Penne secondo le littere, et conoscere la bonta di quelle, e carte, e fare inchiostro & verzino, cenaprio, e vernice, con molti altri secreti pertinenti alli Scrittori, come per te medesimo leggendo impararai. Con una ragione di Abbacho breue & utilissima.</i> (Stampata In Roma, in Campo di Fiori per M. Valerio Dorico & Luigi fratelli, 1546)	1
<i>La operina di Ludouico Vicentino, da imparare di scriuere littera cancellerescha.</i> (Stampata in Roma, in campo de Fiori, per Valerio et Louisi fratelli, ad istantia di A. Salamanca, 1548)	1
<i>Esemplario de scrittori il quale insegna a scriuere diuerse sorti di lettere. Col modo di temprare le penne secondo le lettere, et conoscer la bontà di quelle, e carte, e far inchiostro, verzino, cenaprio, et vernice, con molti altri secreti pertinenti alli scrittori, come per te medesimo leggendo impararai. Con una ragione d'abbaco breue, et utilissima.</i> (In Roma, per Valerio, et Luigi Dorici fratelli, 1557)	3

Data la dislocazione diasporica delle copie, assai di rado è stato possibile consultarne più di una contemporaneamente.²⁰⁰ Ma se il libro xilografico si rivela ostico per molte ragioni – come il doversi affidare a dati prevalentemente bibliologici per distinguere le differenti *emissioni* o *impressioni* – la scarsa presenza di tipi a piombo ha invece favorito l'opzione della collazione a occhio nudo. Ho quindi preliminarmente deciso, invece di avvalermi di fotocopie trasparenti o lucidi,²⁰¹ di realizzare delle riproduzioni fotografiche degli esemplari e di dedicarmi a un controllo incrociato sullo schermo del personal computer delle immagini digitali così ricavate, collazionando sistematicamente prima con l'esemplare in consultazione, e poi con i vari esemplari posti a schermo, usufruendo di strumenti di elaborazione e ingrandimento. Non avendo intenti di conservazione a lungo termine dell'immagine, ho potuto disporre di file .jpeg, idonei agli scopi che mi ero prefissa con la mia ricerca:²⁰² le immagini avevano difatti lo statuto di *service copies* dove la caratteristica *lossy* non avrebbe inficiato irrimediabilmente i risultati, e il loro esiguo peso in byte ha permesso molti controlli simultanei senza sovraccaricare la memoria RAM del computer²⁰³ su cui ho lavorato. Questo metodo mi ha permesso di esulare dal concetto di

200Solamente alla British Library ho potuto collazionare le differenti edizioni de *La operina* e de *Il modo*, disponendo simultaneamente delle copie C.31.f.8.(1-2) de *La operina* e de *Il modo*; dell'edizione Zoppino del 1533 (788.b.9), delle edizione D'Orico del 1539 (C.31h.36); dell'edizione Loe del 1546 (C. 31. f. 9) e infine dell'*Esemplario* D'Orico del 1557 (52.d.8).

201Metodo usato da Conor Fahy per l'edizione 1532 dell'*Orlando Furioso*, e da lui commentato in *Una nuova tecnica per collazionare esemplari della stessa edizione* (in Conor Fahy, *Saggi di bibliografia testuale*, Padova: Antenore, 1988, pp. 105-111).

202Cfr. Anna E. Bülow-Jess Ahmon, *Preparing collections for digitization*, with contributions from Ross Spencer, London: Facet, 2011, p. 35: «In terms of scanning resolution you want to capture as much information as possible, but you might need to take into account disk space. It is easy to calculate using this technique so you can always know the optimum scan resolution for your needs whether they are detail, disk-space or a balance between the two [...] The final use of an image should be considered when thinking about resolution».

203Cfr. Fahy, *Una nuova tecnica*, cit, p. 114: «Quel dolcissimo, possente dominatore della nostra profonda mente, quel terribile, ma caro dono del cielo, l'elaboratore elettronico». Le riproduzioni sono state effettuate, nella maggioranza dei casi, con una Nikon Coolpix S2700 a 16.0 megapixels di mia proprietà.

«esemplare di controllo»²⁰⁴ e, sebbene abbia avuto come unico inconveniente quello d'essere piuttosto dispendioso in termini di tempo e denaro (molto però dipende dalle tariffe proposte dalle diverse biblioteche) ha concesso di disporre sulla scrivania digitale di molte copie in simultanea. Non sempre ho potuto fotografare in condizioni di illuminazione ottimali, o controllare a distanza la qualità delle riproduzioni richieste qualora non fosse possibile farle di persona: questo ha creato delle minime difficoltà di visualizzazione, facilmente risolvibili con semplici strumenti di correzione di luminosità e contrasto presenti nei più comuni software. I dati non trasferibili nell'immagine digitale, quali l'indentazione della tavola xilografica, il rilevamento della filigrana o la fascicolazione della copia, sono stati desunti dal contatto diretto con l'esemplare analizzato o ricavati dal contatto via e-mail o telefonico con i bibliotecari delle diverse istituzioni.

Non si è ancor detto delle caratteristiche peculiari del libro xilografico per ciò che riguarda la distinzione in *edizione*, *emissione*, *impressione*, *stato*.²⁰⁵ Per la distinzione in edizioni del libro xilografico sarà determinante il modo cui si intende l'avverbio *substantially* contenuto nella definizione di Bowers:

Edition / Edizione: The whole number of copies of a book printed at any time or times from substantially the same setting of type-pages. Editions thus includes all issues and variant states existing within its basic type-setting, as well as all impressions.

Già Baldacchini, appoggiandosi a un criterio di percentualizzazione del materiale modificato, lo sottolineava, ritenendo che «se meno del cinquanta per cento dei caratteri è stato ricomposto è probabile che ci troviamo di fronte a un'altra emissione, o a diversi stati delle forme della stessa edizione.»²⁰⁶ Nel caso del libro xilografico, che manca di «type-pages», bisognerà necessariamente valutare eventuali cambiamenti nella struttura o nell'ordine delle tavole (con l'accortezza di non considerare come tale una perturbazione della fascicolatura dovuta ad esempio a una malaccorta legatura), mantenendo però saldo il

204La scelta dell'esemplare di controllo spesso non deriva da riflessioni di ordine filologico o bibliologico, ma da ragioni pratiche: lo stesso Fahy ottenne solamente dalla John Rylands University Library di Manchester la possibilità di riprodurre su fotocopie trasparenti l'esemplare che poi divenne, forzatamente, il suo esemplare di controllo. Cfr. Fahy, *Una nuova tecnica*, cit., p. 107.

205Si terrà presente quanto suggerito da Fredson Bowers, *Principles of bibliographical description*, introduction by G. Thomas Tanselle, Winchester, St. Paul's Bibliographies, 1994 (1° ed. 1949), p. 42: «As much as possible the principles are set up for rigid application in order to reduce to a minimum the necessity for personal interpretation with all its variability, but it is recognized that there sometimes comes to a point where on conflicting evidence the bibliographer must make the ultimate decision on the special evidence of the book itself».

206Cfr. Fahy, *Saggi di bibliografia testuale*, cit., pp. 69-70: «Una nuova edizione è creata quando viene ricomposta la maggioranza delle forme tipografiche [...] anche se non viene introdotto alcun cambiamento né nel testo né nella *mise-en-page* tipografica».

criterio della percentualizzazione. Ma se a ciò si aggiunge che «in certain circumstances, the colophon may assume the importance of a title page and offer evidence of issue»²⁰⁷ si potrà ad esempio già ammettere come tra le copie che presentano delle variazioni a livello di *colophon* e di frontespizio intercorra un rapporto di diversa *emissione*, poiché furono messe in commercio con delle modifiche effettuate in aree sensibili del libro, e spesso con intento preciso. Tra le altre copie della stessa *emissione*, ad esempio quella che prevede la stampa singola de *La operina* non ancora associata con *Il modo*, dove sia il frontespizio che il *colophon* restano intatti, interverrà una differenza di *stato*²⁰⁸ da attribuire alle sole carte che subiscono delle modifiche (il più delle volte dovute a rotture o ad altri segni di logoramento, non intenzionali), ma bisognerà in quel caso verificare a che *impressione* appartengano. Può venire in soccorso un illuminante passaggio logico di Conor Fahy:

In un'edizione o in un'impressione con più di una emissione, le emissioni posteriori alla prima possono essere definite come tutti quegli esemplari di un'edizione o di un'impressione che costituiscono un gruppo distinto entro quell'edizione, esplicitamente differenziato da altri gruppi di esemplari della stessa edizione o della stessa impressione per la presenza di una o più varianti aventi lo scopo di identificare il gruppo come un'unità discreta.²⁰⁹

Il censimento delle copie superstiti e la loro analisi da un punto di vista bibliologico ha difatti permesso di individuare differenti gruppi all'interno della medesima edizione, prevalentemente relativi a differenti *impressioni*.²¹⁰ Molto spesso infatti, nei manuali arrighiani, risulta più fruttuoso l'accorpamento in gruppi per *impressioni* delle copie: spesso per comprendere se due copie appartengono alla stessa *emissione* non è sufficiente osservare *colophon* e frontespizio, né se siano intervenute modifiche, bisognerà piuttosto fare affidamento alla filigrana per comprendere se siano stati stampati sulla stessa carta. Purtroppo, senza l'intervento di elementi esterni che possano aiutare a correggere la cronologia relativa, non si potrà definire con certezza il lasso di tempo intercorso tra l'una e l'altra *impressione*, né se fossero o meno diffuse sul mercato contemporaneamente.

207Bowers, *Principles*, cit., p. 73.

208Per la definizione e l'attribuzione del livello di *stato*, che ricorre nelle altre trattazioni, bisognerà considerare che «the definition of state in its broader sense as comprising all alterations (not affecting the title page) which are ambiguous in point of time, and even some which were clearly performed after initial public sale». Bowers, *Principles*, cit. p. 45

209Fahy, *Saggi di bibliografia testuale*, p. 75.

210Cfr. Edoardo Barbieri, *Guida al libro antico: conoscere e descrivere il libro tipografico*, premessa di L. Balsamo, Firenze: Le Monnier, 2006, p. 15: «Per quanto riguarda la descrizione analitica del prodotto tipografico (è l'inglese *analytical bibliography*) essa mira nella sostanza a tre scopi. Il primo è individuare in maniera il più possibile univoca l'identità dell'autore e dell'opera [...] Il secondo consiste nel fornire quegli elementi che permettono di distinguere almeno in potenza un'edizione dall'altra. [...] Il terzo mira a riconoscere positivamente a quale edizione appartiene l'esemplare esaminato. Quest'ultima operazione significa ricollocare, sia pur solo concettualmente, il singolo esemplare all'interno dell'insieme costituito dall'edizione».

CAPITOLO 3: LUDOVICO DEGLI ARRIGHI EDITORE DI SE STESSO

3. 1. Un secolo di studi arrighiani

La vicenda editoriale dei manuali calligrafici del Vicentino fu definita da Nicolas Barker «a fairly simple story», in senso decisamente antifrastico.¹ Allo stato attuale degli studi la mancanza di informazioni documentate sulla biografia personale e professionale di Arrighi ha costretto gli studiosi a fondare le proprie speculazioni e congetture (talora seducenti ma fantasiose) solo sulle evidenze concrete disponibili, ovvero sulle 32 densissime carte che compongono *La operina da imparare a scrivere la littera cancellarescha e Il modo de temperare le penne* e sui dati ricavabili dagli esemplari superstiti delle edizioni. Le molte ipotesi cronologiche emerse dalla letteratura arrighiana, di per sé non copiosa ma certamente ricca di contenuti, si sono sviluppate esclusivamente durante il secolo scorso, e sono spesso alternativamente complementari o contraddittorie tra loro: saranno analizzate nel dettaglio per ripercorrerne la storia e argomentare quali elementi siano permeati da una teoria all'altra, partendo dalla problematicità delle descrizioni catalografiche delle diverse edizioni e dalla frequente trasmissione degli errori di catalogo in catalogo, da cui consegue spesso la difficoltà di discriminare tra l'una e l'altra edizione. Le ipotesi saranno in ultimo confrontate coi dati emersi durante il censimento delle copie superstiti, con l'intenzione di affinare la cronologia delle varie edizioni, emissioni, impressioni e varianti di stato e a corroborare (o eventualmente, confutare) le diverse teorie cronologiche succedutesi negli studi di settore.

In Italia, il politico e bibliofilo Giacomo Manzoni fu il primo a occuparsi in maniera approfondita dei manuali calligrafici italiani: destinò all'argomento un'ampia parte del primo tomo degli *Studi di bibliografia analitica*,² pubblicati nel 1882 e redatti con piglio insieme da bibliografo e da collezionista.³ La parte preliminare del suo lavoro consiste

¹ Morison, *Early Italian writing-books*, cit. p. 156.

² Manzoni, *Studi*, cit.

³ Oltre ai numerosi scritti politici, Manzoni compose anche gli *Annali tipografici dei Soncino, contenenti la descrizione e illustrazione delle stampe ebraiche, talmudiche, rabbiniche, greche, latine ed italiane eseguite dai medesimi nel secolo XV... e nel secolo XVI*, Bologna: Romagnoli, 4 voll., 1883-86, da lui considerata la sua opera più importante, seppur incompiuta. La biblioteca di Giacomo Manzoni, dopo infruttuose trattative tra il figlio Luigi e il ministro della Pubblica Istruzione P. Villari, fu smembrata e dispersa in aste fra il 1892 e il 1894. Cfr.: Ernesto Monaci, *Di Giacomo Manzoni e della sua biblioteca*, in *Catalogue de la bibliothéque de feu M. le comte Jacques Manzoni, ministre des Finances de la*

nello spoglio dei cataloghi a sua disposizione per rintracciare le descrizioni dei manuali calligrafici, considerati già allora di una certa rarità, per metterle a confronto con gli esemplari che facevano parte della sua raccolta personale. In particolare, sfruttò la *Biblioteca dell'eloquenza italiana* di Giusto Fontanini,⁴ con le note aggiunte da Apostolo Zeno, e il *Manuel du libraire* di Jacques-Charles Brunet,⁵ ma non in modo esclusivo. L'approccio bibliografico di Manzoni merita di essere compreso nella giusta prospettiva, perciò si fornirà una piccola panoramica dei principali cataloghi pubblicati prima dei suoi *Studdi*, per commentare le descrizioni che lui stesso sgombrò da una buona percentuale di errori e allo stesso tempo dare notizia della confusione catalografica che in più di un'occasione, e non solo limitatamente ai cataloghi del Settecento e dell'Ottocento, ha impedito la diretta identificazione degli esemplari descritti.

Manzoni riferisce innanzitutto a proposito di un esemplare de *La operina*,⁶ in suo possesso ma ad oggi non rintracciato, nel quale nota l'assenza della segnatura A nel primo frontespizio e la sua presenza nel *verso* della prima carta. A seguire, descrive una copia de *Il modo* specificando come Arrighi «nell'anno seguente [...] fece imprimere la seconda parte, assai più rara della prima, essendo rimasta ignota, per quanto io conosco, a tutti i bibliografi, almeno nella edizione originale».⁷

République Romaine, Città di Castello: Lapi, 1892, pp. V-XIV; Giuseppe Seganti, *Giacomo Manzoni bibliografo e uomo politico*, in «Studi romagnoli», IV, 1953, pp. 123-130; Valentino Romani, *Della "bibliografia analitica" e dei suoi primi sviluppi nell'Ottocento italiano*, in «Accademie e biblioteche d'Italia», LVII, 1989, pp. 44-54; *Giacomo Manzoni: studi, passioni e vita pubblica di un lughese nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di A. Pirazzini, Faenza: Edit Faenza, 1999; Rita Cervigni Troncone, *La biblioteca Manzoni e i suoi cataloghi: prime ricerche*, in «Archivio della Società romana di storia patria», CXX, 1997, pp. 259-302; Rita Chiacchella, *Le vicende delle biblioteche Anisdei e Manzoni*, in *Biblioteche nobiliari e circolazione del libro tra Settecento e Ottocento*, Atti del Convegno nazionale di studio, Perugia, Palazzo Sorbello, 29-30 giugno 2001, Bologna: Pendragon, 2002, pp. 249-262.

⁴ Giusto Fontanini, *Bibliotheca dell'eloquenza italiana di monsignore Giusto Fontanini con le annotazioni del signor Apostolo Zeno*. Venezia: presso Gianbatista Pasquali, 1753.

⁵ Jacques Charles Brunet, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, Paris: Firmin Didot Freres, vol. V-VI, 1864.

⁶ Manzoni, *Studdi*, cit., pp. 98-99: «Il libretto componesi di carte sedici, in forma di quarto, impresse da ambedue le parti con tavolette intagliate in legno. A convincerci di ciò basta l'attenta ispezione delle lettere, le quali, non essendo fuse, sono quasi sempre, come accader deve, diseguali. A torre ogni dubbio, se me ne fosse potuto rimanere, soccorre un esemplare che ho nella mia libreria dell'edizione del Blado del 1539, impresso in carta forte, dove ciascuna faccia vedesi tuttavia l'impronta degli spigoli o angoli di quasi tutte le tavolette». La copia di confronto a cui si riferisce Manzoni non è di immediata identificazione. Non sono infatti sopravvissute delle copie del manuale stampate dai torchi di Blado, sebbene la somiglianza dei caratteri non abbia tratto in inganno solo il bibliofilo di Lugo della Romagna (si confronti, per le analogie tra i tipi a piombo di Arrighi e Blado: Stanley Morison, *The italic types of Antonio Blado and Ludovico degli Arrighi* in Id., *Selected essays on the history of letter forms in manuscripts and print*, edited by D. McKitterick, pp. 104-112, già pubblicato in «Monotype Recorder», XXVI, jan.-feb. 1927, pp. 3-XX). Si può ipotizzare che Manzoni avesse tra le mani una copia dell'edizione Dorico del 1539, forse incompleta del frontespizio, ma l'interrogativo resta insoluto.

⁷ Manzoni, *Studdi*, cit. p. 99.

Una certa imprecisione descrittiva portò infatti a considerare *Il modo* da un lato come una seconda parte del manuale, dall'altro come una mera giustapposizione a *La operina* privata implicitamente di una sua indipendenza editoriale. L'affermazione di Manzoni rispetto alla notevole assenza di descrizioni de *Il modo* andrà comunque corretta, ma solo in parte: già nell'edizione del 1753 della *Biblioteca dell'eloquenza* di Fontanini, Apostolo Zeno ne registra l'esistenza in calce alla descrizione de *La operina*, da lui datata al 1523,⁸ con un breve «aggiuntovi altro trattatello del modo di temperare la penna, con le varie sorti di lettere».⁹ Risulta però impossibile stabilire con certezza, ad esempio, se in questo caso Apostolo Zeno stesse descrivendo una copia che prevede rilegati insieme *La operina* e *Il modo* e che per questa ragione il secondo fosse «aggiunto» o se si trattasse invece di una edizione «non originale» secondo la dicitura di Manzoni, ossia una delle edizioni postume che riuniva insieme i due testi.

Un nuovo fraintendimento è creato dal vicentino Padre Angiolgabriello di Santamaria,¹⁰ monaco dell'ordine dei carmelitani scalzi e al secolo Paolo Calvi, che dopo aver sottolineato il primato di Arrighi nella trattatistica calligrafica e richiamato in più punti i suoi rapporti con Trissino, dichiara di inserire a testo la descrizione catalografica di Zeno nel suo monumentale *Biblioteca e storia di quegli scrittori così della città come del territorio di Vicenza*¹¹ pubblicato tra il 1772 e il 1782, con intento più agiografico che catalografico. In realtà, cita la riedizione di Ugo da Carpi del 1525, come svelato dalla trascrizione del frontespizio:

*La operina di Ludovico Vicentino da imparare di scrivere littera Cancellarescha con molte altre nove littere agiuncte, & una bellissima ragione di Abbacho molto necessaria a chi impara a scrivere e fare conto. Ugo scr. Questa è la prima fronte, dopo la quale prosegue: Il modo et regola de scrivere littera corsiva over Cancellarescha novamente composto per LUDOVICO VICENTINO scrittore de brevi apostolici in Roma nel anno di nostra salute MDXXII.*¹²

⁸ Fontanini, *Biblioteca dell'eloquenza italiana*, tomo I, p. 28: «La operina di Lodovico Vicentino da imparare a scrivere lettera cancelleresca (e nella faccia dopo il frontespizio.) Il modo e regola di scrivere lettera corsiva, ovvero cancelleresca, nuovamente composto per Lodovico Vicentino scrittore de' Brevi Apostolici In roma per invenzione di Lodovico Vicentino scrittore (1523)». Gli errori di trascrizione del titolo potrebbero essere imputati a una volontà di normalizzazione del testo, ma non garantiscono che la descrizione sia stata fatta disponendo della copia fisica.

⁹ *Ibidem*, poco dopo aggiunge che «Il tutto fu poi ristampato In Venezia per Niccolò d'Aristotile detto zoppino, 1533 in 4°» senza però descrivere ulteriormente l'edizione.

¹⁰ Su Padre Angiolgabriello di Santamaria si veda la voce corrispondente del Dizionario Biografico Treccani online: [http://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-calvi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-calvi_(Dizionario-Biografico)/)

¹¹ Paolo Calvi [Angiolgabriello di Santamaria], *Biblioteca, e storia di quei scrittori così della città come del territorio di Vicenza che pervennero fin'ad ora a notizia del p. f. Angiolgabriello di Santa maria Carmelitano scalzo vicentino*. In Vicenza: per Gio. Battista Vendramini Mosca, tomo IV, (1778), p. LIV: «Questi è quel: Ludovicus de Henricis Vicentinus che fu Scrittore in Roma de' Brevi Appostolici; quel celebre Stampatore, di cui si valse il Trissino nell'impressione delle sue opere col mescolamento di quelle lettere da lui nuovamente aggiunte alla lingua italiana».

¹² Paolo Calvi [Angiolgabriello di Santamaria], *Biblioteca*, cit., p. LV; anche i brevi stralci citati di seguito

Si tratta di un esemplare che l'autore aveva «presso di sé»,¹³ da cui riporta stralci di testo della tavola *Letter se truovi cosa che t'offenda* e l'epigramma di Casanova nello *specimen* della *Littera da brevi*, purtroppo con indicazioni generiche quali «antecedentemente all'Aggiunta» o «Finalmente dopo ogni cosa c'è il sottoscritto *Epigramma*» che non permettono di individuare la posizione delle tavole e identificare univocamente l'esemplare: potrebbe trattarsi di una copia de *La operina* reincisa da Ugo da Carpi, verosimilmente rilegata con un esemplare de *Il modo*, come si evince dal seguito della descrizione:

A ciò vi si è aggiunto un *Trattatello del modo di temperare le penne Con le varie Sorti di littere*: e la data di quello è del MDXXIII: ma dopo appena due pagine comparisce un'altra Data (la quale è arbitraria) *In Vinetia a XIV. di febraro MDXXV. Ludo. Vicentinus scribebat Venetiis.*

La precisazione molto acuta rispetto alla compresenza di più date nel testo de *Il modo*, estremamente significativa per la storia della costruzione del testo, passò purtroppo inosservata nei cataloghi successivi. Sulla possibile arbitrarietà della data del 1525 presente ne *Il modo* si discuterà ampiamente più avanti: per ora basti comprendere come Padre Angiolgabriello, pur riconoscendo come due unità editoriali distinte i due manuali (sebbene inconsapevolmente abbia citato non l'edizione originale di Arrighi ma la riedizione di Ugo da Carpi) non si dedichi a descrivere le caratteristiche del secondo ma lo consideri un'«aggiunta». È possibile tuttavia dare un'altra lettura al passo, intendendo «pagine» per «carte»: la distanza tra il frontespizio de *Il modo* e la carta *Pagereti* che reca data del 14 febbraio è così ravvicinata solo nelle edizioni dell'*Essempario Dorico*, che reimpiegano in parte le tavole reincise da Ugo da Carpi nel 1546 e nel 1557: non si può perciò escludere che Angiolgabriello disponesse di una edizione Dorico, forse mutila del frontespizio e del *colophon*. Lui stesso non cela una certa perplessità di classificazione quando cita l'edizione Zoppino del 1533, già riportata anche da Apostolo Zeno, così dicendo: «*La Operina*, (qualunque ella siasi) si ristampò in Venezia per Niccolò d'Aristotile detto Zoppino nel 1533. in 4°». ¹⁴

Ancora, nel 1864 Jacques Charles Brunet nel quinto tomo della quinta edizione del suo celeberrimo *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, datava ipoteticamente *La operina* al 1523 descrivendola come un «livre rare, le premiere en cette langue où l'on ait traité, avec succès, de l'écriture». ¹⁵ Come è noto, poiché la sua intenzione era quella di

si intendano dalla stessa pagina.

¹³ Come da lui dichiarato nella nota (c), ancora a p. LV.

¹⁴ Paolo Calvi [Angiolgabriello di Santamaria], *Biblioteca*, cit., p. LVI.

¹⁵ La descrizione completa è la seguente: «*La Operina* di Lodovico Vicentino; da imparare a scrivere lettera cancelleresca. - In Roma per invenzione di Lodovico Vicentino (1523), in -4.» (Brunet, *Manuel*, cit., col.

fornire un catalogo di edizioni di pregio in commercio, Brunet compilò il suo *Manuel* avvalendosi anche dei cataloghi d'asta; cita infatti un «exemplaire sous la date de MDXXXII, vol. pet. in -4. de 30 ff. dont les 15 premiers sont cotéd A-Axv, a été payé 72 fr. vente Libri, en 1857»: si tratta dell'edizione Zoppino del 1532, sopravvissuta in una sola copia presso la Houghton Library di Harvard (Typ. W. 525. 32. 162). Dopo alcune brevi notizie biografiche su Arrighi Brunet aggiunge:

Le traité auquel nous avons donné ici le titre de *La Operina* porte, dans une autre édition: *Il modo et regola de sciure (sic) lettera corsiuu ouer cancelleresca nouamente composte per Ludouico Vicentino scrittore de breue aplíce in Roma nel anno di ñsta salute MDXXII*. Ensuite le 15 f. non chiffré présente cet autre titre: *Il modo de temperare le penne con le uarie sorti di lettere ordinate per Ludouico Vicentino in Roma nell anno MDXXIII*. Cette date est répétée au f. 23 à la fin d'un article notarié.

Brunet purtroppo non specifica a che esemplare si riferisca, anche se il grado di dettaglio della descrizione porterebbe a pensare che abbia lavorato con copia in mano. I dati a nostra disposizione ci permettono però di supporre che, in questo caso, si riferisca a un esemplare che ebbe rilegati insieme i due manuali, e che non doveva appartenere alle edizioni Zoppino (che presentano tutte imposizione a mezzo foglio e segnatura A-Axv, e sono perciò «chiffré» solamente per la prima metà del testo) bensì a esemplari pubblicati in vita dell'autore. È anche possibile ritenere che si trattasse di un esemplare mutilo della prima carta, giacché viene considerato come primo frontespizio la carta *Il modo et regola di scriuere*; ma si vede come il frontespizio de *Il modo* venga interpretato come un «autre titre». La posizione di questo frontespizio è inoltre ambigua: che si ipotizzi o meno la copia mutila del primo frontespizio, andrebbe considerata perlomeno un'altra lacuna (forse la carta coerente del frontespizio?) per poter giustificare la collocazione del frontespizio de *Il modo* a seguito della 15° carta (si trova infatti, nelle copie complete rilegate insieme, in 17° posizione). La data del 1523, invece, si trova in calce al frontespizio de *Il modo* e si ripete anche nella carta che contiene l'«article notarié», ossia quella della *Littera per notari*: è però assente dagli esemplari censiti una conformazione dell'esemplare che preveda tra il frontespizio (per Brunet «ensuite f. 15») e la *Littera per notari* (per Brunet «f. 23») una differenza di 8 carte fraposte, poiché sono a distanza di 5 carte in tutti gli esemplari. Ciò nonostante, è corretta la segnalazione della carta della *Littera per notari* in ventitreesima posizione nelle edizioni Zoppino. Perciò potremmo in questo caso trovarci sia di fronte a

1173 Per tutti gli altri testi citati da Brunet, si intenda sempre dalla col. 1173). Si noti come Brunet normalizzi la dicitura del frontespizio riportandolo con delle modifiche; la data è tra parentesi perché non riportata nel *colophon*, ed è difatti ipotizzata.

un errore di descrizione, sia più probabilmente davanti alla descrizione di un esemplare mutilo non ancora identificato. Brunet ritorna poi sull'esemplare del 1532:

Nous remarquons qu'au recto du f.23 de l'édition de 1532 on lit: *ego Ludouicus de Henricis laycus Vicentinus publicus imperiali curte*¹⁶ *notarius...* et au recto du 24^e f. non chiffré en quatre lignes: *Ludouicus Vincentinus* (sic) *scribebat Rome ann. || salutis MDXXII || dilecto filio Ludouico de Henricis laico || Vicentino familiari nostro...* ce qui nos fait croire qu'il faut distinguer *Ludouicus Vicentinus* l'imprimeur de *Ludouico Vicentinus de Henricis* le notaire, à qui son dus ces modèles d'écriture.

L'ipotesi di Brunet dello sdoppiamento di Ludovicus Vicentinus stampatore e notaio andrà senz'altro rigettata.¹⁷ La collocazione a distanza di due pagine delle carte che riportano la *littera da notari* (f. 23, *recto*) e della *littera da brevi* (f. 24, *recto*) ci confermerebbe in questo caso la correttezza della descrizione parzialmente, poiché la *littera da brevi* è collocata al *verso* del f. 24. Di contro, la parte di testo che Brunet cita è aggiunta in calce alla tavola solamente in alcune copie delle edizioni de *Il modo* e nella sola edizione Zoppino del 1532. Sulla copia del 1523 aggiunge invece una supposizione, purtroppo non verificabile, rispetto all'incompletezza del primo esemplare:

L'exemplaire de l'édition de Rome, 1523, vendu seulement 15 sh. Libri, en 1859, n'était peut-être pas complet, puisqu'un exemplaire de 1532 a été payé 72 fr. À la vente du même amateur faite en 1857.

Brunet prosegue citando altre due edizioni, erroneamente parificate all'edizione che lui riporta al 1523: si tratta dell'edizione Dorico del 1557 e di un'edizione del 1524 (invece che 1514) del *Theorica e pratica* di Sigismondo Fanti qui attribuito ad Arrighi.¹⁸

Nel *Supplement* del *Manuel* di Brunet, a cura di P. G. Brunet e P. Ch. E. Deschamps, viene citata un'altra edizione, datata al 1526, senza che però vengano date motivazioni a questa datazione, né sia individuato l'esemplare di riferimento o la fonte da cui il dato è ricavato.¹⁹ Segue a questa la descrizione di un esemplare venduto da Bernard Quaritch:²⁰

¹⁶ Cfr. Manzoni, *Studii*, cit., p. 103.

¹⁷ L'ipotesi è sostenuta anche da Manzoni, *Studii*, cit., p. 104: «E in quella guisa che l'Arrighi era *scrittore de brevi apostolici* e tipografo, era altresì *pubblico notaro per autorità imperiale*, imperocché egli stesso afferma queste sue qualità, la prima al rovescio del titolo dell'*Operina* nella prima edizione che è del 1522 [...], e la seconda alla pagina dritta della settima carta dell'altra parte dell'*Operina* nella ediz. Originale del 1523».

¹⁸ «Il a paru en 1557 un *Essempario de' scrittori, il quale insegna a scriuere diuerse sorti di lettere da Lud. Vicentino*, in -4., qui se joint au livre de Palatino, de l'édition de 1556» (voy Palatino). E ancora: «On cite sous le nome de *Ludouicus Vincentinus* l'ouvrage intitulé: *Theorica et pratica...de modo scribendi fabricandique omnes litterarum species*, impr. à Venise le 1er décembre 1524, divisé en 4 livres».

¹⁹ Pierre G. Brunet e Pierre. Ch. E. Deschamps, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres. Supplement*, Paris: Firmin Didot Freres, 1880, col. 877: «La *Operina* di Ludovico Vicentino, da imparare di scrivere lettere cancellareschi con molte altre nove lettere aggiunte. *Roma*, 1526, pet. in -4, de 20 ff., fig. s. b.» La trascrizione del titolo ha diverse inesattezze, da potersi imputare sia alla volontà di normalizzazione, sia alla difficoltà linguistica, sia infine a un probabile errore di trascrizione già presente nella fonte, purtroppo non citata né rintracciata.

²⁰ La ricostruzione del profilo biografico e professionale di Bernard Quaritch, di origini tedesche ma trasferitosi a Londra nel 1842 per divenire uno dei commercianti di libri più di successo d'Inghilterra

M. Quaritch, dans un catal. de Janvier 1878, décrit une édition de *Roma*, 1522, qui serait (si la date est exacte) la plus ancienne connue: en voici la collation: A-D par 4ff.: *Il coltellino per temperare le penne*, A-C par 4. ff., D de 3 et 1f. blanc.

Dalla descrizione, sembrerebbe trattarsi di un testimone di un'edizione comprendente sia *La operina* che *Il modo*. La tavola xilografica che rappresenta *Il coltellino per temperare le penne* è descritta come se si trattasse di un frontespizio: assurdo difatti a questa funzione nelle edizioni Dorico e Loe, che non ne condividono però la formula collazionale. Infine, viene descritto un quaderno D con una carta bianca. Da un riscontro sui cataloghi di vendita Quaritch, compiuto direttamente nella sede di Londra ancora in attività,²¹ la copia risulta descritta nel *Catalogue of works on the fine arts*,²² nella breve sezione *Alphabets, Calligraphy and Cyphers*, alla p. 436, scheda n° 3855:

VICENTINO (Ludovico) la Operina da imparare di scrivere littera cancellaresca, small 4to. *A variety of type and woodcuts interspersed, some of the Alphabets of artistic skill, by "Eustachio Celebrino Intagliatore," very fine copy in vellum, £5.* Roma, 1522. EXTREMELY RARE. Collation: A-D of 4 leaves – IL COLTELLINO PER TEMPERARE LE PENNE; a-c, of 4 leaves; d 3 leaves.

Purtroppo, e contrariamente a quanto era abitudine di Quaritch, non è presente a margine sul catalogo l'indicazione dell'acquirente, né in questo catalogo né nei successivi, ogni qualvolta la descrizione della copia compare. Al fine di poter rintracciare la provenienza dell'esemplare prima che entrasse a far parte del catalogo Quaritch, si è fatto uno spoglio in British Library dei *Trade Books* della casa d'aste, depositati con segnatura Add. MSS 64132-64217, che ha purtroppo verificato che il primo dei volumi di ricevute consegnato alla biblioteca, che registra i movimenti commerciali dall'agosto 1885 al maggio 1886, è in realtà il nono della serie originale, e fornisce notizie di transazioni commerciali realizzatesi a più di sette anni di distanza dalla proposta di vendita dell'esemplare: difatti, non se ne trova alcuna traccia. A detta di Katherine Thorn, funzionaria della casa d'aste Quaritch, è probabile che i primi volumi dei *Trade Books* siano andati perduti durante il trasloco dell'azienda nella nuova sede in South Audley Street, avvenuto all'inizio degli anni Ottanta dell'Ottocento. La copia arrighiana, che scompare dai cataloghi di vendita Quaritch dal maggio del 1879, è perciò ancora oggi irrintracciabile e forse parte di una collezione privata, pur reinterprestandone la lettura

grazie al suo negozio in Castle Street (oggi Charing Cross) è da ricercarsi nei molti contributi presenti nello *Special number* dedicatogli da «The book collector» nel 150° anniversario dell'apertura dell'esercizio, che ripercorre diversi aspetti della sua personalità e della sua attività: *The book collector: special number for the 150th anniversary of Bernard Quaritch Ltd. 1997*, edited by N. Barker, A. Bel, P. Cleaver, J. Fergusson, et al., London: The Collector, 1997.

²¹ Ringrazio per la gentilezza e la disponibilità Alice Ford-Smith e Katherine Torne, che mi hanno permesso di consultare i cataloghi storici della casa d'aste.

²² Bernard Quaritch, *Catalogue of works on the fine arts, architecture, the galleries, books of costume, portraits, ornament, old woodcut books*, London: Norman and son, 1878.

dell'ultimo fascicolo come di 4 carte di cui l'ultima bianca, desumendone il dato dalla descrizione del *Supplement*; ma resta plausibile che si trattasse di una carta bianca di guardia non appartenente all'esemplare.

Il *Supplement* cita poi l'edizione Zoppino 1533, ritenendola la «même édition que celle de 1532». Al dato di vendita dell'edizione 1532 da parte di Giacomo Libri, già citato nel *Manuel*, nel *Supplement* si aggiunge la sua presenza in altri due cataloghi d'asta ossia il Belz-Niédrée del 1872 e lo Yémeniz del 1867²³, dove la copia è venduta rispettivamente a 60 e 90 fr.²⁴ A seguire, il *Supplement* descrive una copia che non è altrimenti attestata negli attuali cataloghi, reperita nel catalogo della biblioteca di Giovanni Gancia²⁵, messa in vendita dal 27 aprile al 2 maggio del 1868 presso l'Hôtel Drouot di Parigi:

²³ Nicolas Yemeniz, commerciante di seta e poi bibliofilo ed editore a Lione, nonché membro della *Société des Bibliophiles français*, decise di vendere la sua collezione libraria dal 9 al 13 maggio del 1867. Tra il 1865 e il 1866 compilò il *Catalogue des mes livres* poi confluito nel *Catalogue de la bibliothèque de m. N. Yemeniz*, précédé d'une notice par m. Le Roux de Lincy, Paris: Libraire Bachelin-Deflorenne, 1867. La scheda descrittiva dell'esemplare citato nel *Supplement* si trova nella sezione *Sciences et arts*, sottosezione *Écriture*, alla p. 154 del catalogo, scheda n° 643, ed è la seguente: «Regola da imparare scrivere vari caratteri de littere con li suoi compassi et misure, et il modo di temperare le penne secondo la sorte di littere che uorrai scriuere, ordinato per Ludovico Vicentino con una ricetta da far inchiostro fino. Stampato in Vinegia, per Nicolo d'Aristotile detto Zopino nel anno di nostra salute Mdxxxiii del mese d'Agosto. In 8°, cart. dans toutes ses marges. Cahier composé de 30 feuillets signés A-Axv». Oltre alle parti mancanti e le piccole correzioni del testo, si nota immediatamente una discrepanza con la descrizione del *Supplement*, che accorpendo i due esemplari ratifica l'esemplare Yemeniz come un quarto invece che un ottavo. Bisognerà però ritenere che si tratti di un errore del catalogo della biblioteca del venditore, o della scelta del descriverlo come ottavo in funzione della sua conservazione; seppure non si possa affermare con certezza che l'esemplare non fosse in ottavo (in tal caso, si tratterebbe di un *unicum*). Il secondo volume del catalogo Yemeniz del 1867 contiene la *Table des prix d'adjudication* che riporta, a p. 9, il prezzo di 90 fr. per la copia. Entrambi i volumi del catalogo sono disponibili online su Internet Archive e Google Books ai seguenti link: <https://ia600204.us.archive.org/32/items/cataloguedelabi00yeme/cataloguedelabi00yeme.pdf>, e <http://le-bibliomane.blogspot.it/2008/09/nicolas-yemeniz-1783-1871-capitaine.html>.

²⁴ «Regola da imparare scriuere varij caratteri de littere con li suoi compassi et misure et il modo di temperare le penne, secondo le sorte de littere che vorrai scriuere, ordinato per Lud. Vicentino, Stampato in Venezia per Nicolo d'aristotile detto Zoppino, 1533, in -4., de 30 ff.» Se ne analizzeranno in seguito le differenze dall'edizione del 1532, cfr. qui pp. XX-XX.

²⁵ Giovanni Gancia, venditore di libri a Brighton con un interesse per la storia delle legature, viaggiò moltissimo in Inghilterra, Italia e Francia per i suoi acquisti librari. Nell'introduzione al catalogo di vendita del 1868, ossia il *Catalogue de la bibliothèque de M. G. Gancia composée en partie de livres de la première bibliothèque du cardinal Mazarin*, Paris: Bachelin-Deflorenne, 1868, p. VI, è così descritto: «Ancien professeur et ancien libraire en Angleterre et amateur en France, M. Gancia, par ses connaissances variées, par ses voyages fréquents, n'a pu que lentement former le cabinet dont la description fait l'objet de ce Catalogue. En 1848, il acheta en Angleterre et à Paris ses plus beaux livres; en Italie, il lui fut permis, par suite de circonstances heureuses, d'acquérir les ouvrages qui avaient formé la première bibliothèque du Cardinal Mazarin, et que ce ministre célèbre avait légués à sa famille; enfin à diverses époques il enrichit sa collection dans les ventes les plus renommées. L'un des buts qu'a voulu atteindre M. Gancia, c'est en quelque sorte la formation d'un musée des plus splendides reliures de tous les maîtres et des meilleures époques». Rispetto alla copia di nostro interesse, si consideri che non è menzionata nel catalogo Gancia del 1860 (*Catalogue des livres rares et précieux provenant de la collection de M. G. G. de Br.....*, Paris: Potier) né in quello successivo del 1872 (*Catalogue des livres et manuscrits rares et précieux composant le cabinet de M. Gancia*, Paris: Labitte), ma compare solamente nel catalogo del 1868, p. 50, scheda n°306.

La Operina di Lud. Vicentino, da imparare di scrivere littera cancellerescha, *Stampato in Roma, in campo de Fiore, per Valerio Dorico et Luigi fratelli, Brisciani...nell'anno 1550, in -4., de 28 ff, fig.* [Au dernier f. avec le colophon, se trouve le portr. de S. André, gravé par Marc Antoine Raimondi, 30 fr. Gancia (1868)]

Come accade per il catalogo Yemeniz, anche il catalogo Gancia ci fornisce informazioni supplementari sulla copia:

La Operina di Lud. Vicentino, da imparare di scrivere littera cancellerescha, *Stampata in Roma, in campo de Fiore, per Valerio Dorico et Luigi fratelli, Brisciani, alle spese de M. Ant. Salamanca, nell'anno 1550, in -4., de 28 feuillets en un seul cahier, fig. tr. dor. et ciselée.* [Au dernier feuillets, avec la subscription, se trouve la figure de gravé par Marc Antoine (sic)]

L'edizione del 1550 stampata dai fratelli Dorico purtroppo non è stata ancora rintracciata: lo stesso Francesco Barberi, che cita l'edizione, dichiara di non averla mai vista e riporta in nota la descrizione del *Supplement* di cui si sta qui discutendo.²⁶ Molto difficilmente può trattarsi di un fantasma bibliografico, dato il grado di dettaglio della descrizione (soprattutto per ciò che riguarda il *colophon*), quanto piuttosto di un'edizione in copia unica non catalogata negli OPAC e metaOPAC consultati, e perciò plausibilmente oggi a parte di una collezione privata, riguardo alla quale non si interrompono le ricerche.

Infine, nel *Supplement* si cita l'edizione Loe del 1545²⁷, la cui descrizione è ricavata dal catalogo della collezione Tross messa in vendita a Parigi nel novembre del 1865:²⁸

La Operina di Ludovico Vicentino (sic), da imparare di scrivere lettere cancelleresche. *Antuerpiae, apud Johannem Loe, 1545, in -4, 20 ff., fig. sur. bois, vél.* [Charmant volume. Exemplaire de la plus grande beauté. Cette édition n'est pas citée]

L'edizione è descritta in termini generici per ciò che riguarda la legatura, e le due copie reperite durante il censimento presentano entrambi delle ottime condizioni di conservazione. Per ragioni di vicinanza geografica si può supporre che la copia descritta sia quella oggi attualmente conservata presso la Bibliothèque National de France con segnatura RES-V-1472, ma l'identificazione è in questo caso piuttosto debole.

²⁶ Francesco Barberi, *Tipografi romani del Cinquecento*, Firenze: Olschki, 1983, p.127-128: «Solo due volte [...] compaiono incisioni in rame: in una rarissima, da noi non vista, edizione della *Operina* del Vicentino (1550), contenente nell'ultima carta, con il colofone, il ritratto di S. Andrea inciso da Marcantonio Raimondi».

²⁷ «La Operina di Ludovico Vicentino (sic), da imparare di scrivere lettere cancelleresche. *Antuerpiae apud Johannem Loe, 1545, in -4, de 20 ff. fig. s. b. 40 fr.* Tross (1865)», *Supplement*, coll. 877.

²⁸ Si tratta del *Catalogue de livres rares et précieux, romans de chevaliere dans leurs premières reliures, poètes français, dessin de dentelles*, etc, Paris: Tross, 1865. Edwin Tross fu un libraio ed editore parigino specializzato nella riedizione di testi antichi (Cfr. Serge Duhamel, *Edwin Tross, libraire-antiquaire*, Cap-aux Diamants, 33, 1993, disponibile online: <https://www.erudit.org/fr/revues/cd/1993-n33-cd1042870/8378ac.pdf>). La descrizione dell'edizione Loe dei manuali arrighiani si trova a p. 21, nella sezione *Écriture*, scheda n°94.

Proseguendo nella panoramica dei cataloghi che precedettero il lavoro di Manzoni, è doveroso citare il celebre *Trésor des livres rares et précieux* di Graesse²⁹ che cita dal *Manuel* la copia de *La operina* già menzionata e datata 1523; ma Graesse considera però la data come inclusa nel *colophon* non valutando la presenza delle parentesi che indicavano nella sua fonte che la data era ipotetica. Aggiunge però che questa copia fu venduta all'asta Libri del 1859 per 15 sh, e alcune informazioni su Arrighi, dimostrando di discostarsi da Brunet che solo parzialmente identificava nella stessa persona l'editore e l'autore dei manuali calligrafici.³⁰ Cita poi l'edizione che Brunet datava al 1522, di cui si è discusso, considerandola come una «éd. Antérieure», ma non approfondisce la descrizione e ritiene erroneamente che la dicitura 23 ff. si debba riferire all'intero esemplare.³¹ Graesse riprende da Brunet, dal quale sembra aver ricavato tutti i dati, anche l'edizione del 1532 (ripetendo l'errore di trascrizione *Regla* per *Regola*),³² l'edizione del 1557 unita a quella di Palatino del 1556 e l'edizione del *Theorica e pratica* a nome del Vicentino.

Nel 1871 Pietro Riccardi, matematico e bibliografo, pubblicò il secondo volume della *Bibliotheca matematica italiana*³³ dove Arrighi rientra perché lo studioso lo ritiene autore della *Ragione d'abbacho*³⁴ compresa nell'edizione di Ugo da Carpi (seppur non sopravvissuta in tutte le copie ancora esistenti) riprendendo e perpetrando il possibile errore di Padre Angiologabrielli di Santa Maria, di cui si è discusso, parificando però le due diverse edizioni e infine descrivendo solamente quella del 1525, senza avvedersene. Allo stesso modo, recupera le descrizioni di Brunet per l'edizione da lui datata al 1523 (ma, si ripete, solo in via ipotetica) e l'edizione Zoppino del 1532 poi riedita nel 1533. Non ci sono dubbi che Riccardi si prese la briga di controllare di persona l'edizione del 1533

²⁹ Johann G. T. Graesse, *Trésor des livres rares et précieux*, tomo VI, Genève: Slatkine Reprints, 1993, p. 297.

³⁰ *Ibidem*: «L'auteur de cet ouvrage, dans lequel on a poiur la première fois traité, en lanque italienne, de l'écriture, fut le même Lodovico degli Arrighi Vicentino, célèbre imprimeur de Rome qui imprime pour Trissino les écrits de ce dernier avec des caractères nouvellement introduits».

³¹ *Ibidem*: «Un éd. Antérieure intit: *Il modo et regola di scrivere lettera corsiva ouer cancellerescha nouamente composte per Lod. Vic. scrittore de' breve aplice in Roma nel anno de nra salute MDXXII* (et au f. 15e un second titre portat: *Il modo di temperare le penne con le varie sorte di lettere ordinate per Lud. Vic. in Roma nell'anno MDXXIII*). In -4° (23ff.)»

³² «*Regla da imparare a scrivere varii carattere di lettere con li suoi compassi et misura Et il modo di temperare le penne con le varie sorte di littere ordinate per Lud. Vicentino con una ricetta da far inchiostro fino. [À la fin:] Stampato in Vinegia per Nicolo detto Zoppino nel anno M. D. XXXII del mese d'Agosto*».

³³ Pietro Riccardi, *Bibliotheca matematica italiana. Dalla origine della stampa ai primi anni del secolo XIX*, Modena: Tip. dell'Erede Soliani, vol. II, 1871.

³⁴ Riccardi, *Bibliotheca matematica*, cit., f. 3, col. 599: «Autore di questi raffinatissimi libretti fu Ludovico degl'Arrighi, o de Henricis, da Vicenza; il quale come osserva lo Zeno nelle sue annotazioni al Fontanini, biblioteca, I, I p. 2 e 28, si ritiene tra i primi che abbian date le regole della scritturazione. E noi aggiungeremo che egli fu ancora uno dei primi autori d'abbaco, e di scritturazione geometrica; e che perciò abbiamo ritenuto di doverlo comprendere in questa biblioteca».

(diversamente dalle altre), poiché oltre a riportarci una trascrizione fedele del frontespizio dichiara esplicitamente di aver consultato l'esemplare della biblioteca di Padova e della Comunale di Ferrara. Da un riscontro nei cataloghi delle biblioteche citate è emerso che la copia che Riccardi consultò a Padova risulta perduta,³⁵ ma la copia di Ferrara, nella Biblioteca Ariosteana, è ancora presente (con segnatura M. 376. 12).³⁶

Manzoni correggerà in più punti Riccardi, cercando di risolvere alcune incongruenze delle sue descrizioni: se Riccardi cade in errore identificando Arrighi nell'autore della *Ragione d'abbaco*, scivola infatti nella contraddizione attribuendo l'autorialità dello stesso testo ad Angelo da Modena;³⁷ pecca invece d'omissione, come si è detto, tralasciando alcune parti della descrizione che ricopia da Padre Angelogabriello.³⁸

Il bibliofilo di Lugo di Romagna allargò poi la ricerca di informazioni sui manuali arrighiani anche alle edizioni da lui pubblicate tra il 1524 e il 1527, riuscendo così ad affinare le teorie sul Vicentino e a confutare i presupposti delle descrizioni già citate di cui era a conoscenza: riporta infatti i dati che Panzer nei suoi *Annales* aveva registrato da molte delle edizioni arrighiane,³⁹ e da quelle descrizioni, nonché dagli esemplari della sua biblioteca, recupera i privilegi di stampa, spesso localizzati nell'area del *colophon*, e stila un breve elenco di «tutte le diverse fogge, con le quali piacque all'Arrighi di sottoscrivere nelle impressioni da lui condotte, con che si dilegueranno gli equivoci ne' quali incorsero alcuni bibliografi». ⁴⁰ Il riferimento è principalmente a Brunet, del quale confuta la frase sul

³⁵ Ringrazio il Dott. Drago per le informazioni fornitemi e per le ricerche fatte in loco.

³⁶ Ringrazio la Dott. ssa Chendi per l'aiuto nella ricerca sia per via telematica che durante la mia visita a Ferrara.

³⁷ Manzoni, *Studii*, cit., p. 115: «Ciò che ha indotto il Prof. Riccardi a porre Arrighi fra gli scrittori di matematica è stata sicuramente la *Ragione d'abbaco*. All'infuori di essa, nelle due parti dell'*Operina* che va sotto il nome del Vicentino, non c'è nulla che si riferisca alle matematiche. Ma se di essa *Ragione* lo stesso egregio professore aveva fatto autore, come è veramente, Angelo da Modena (col. 519), attribuendogli di sovrappiù la compilazione del *Thesaurus de' scrittori* che non gli spetta, non s'intende perché ora l'attribuisca all'Arrighi, che era scrittore di brevi apostolici, notaio pubblico per autorità imperiale e tipografo, ma non matematico, che si sappia».

³⁸ Manzoni, *Studii*, cit., p. 114: «Il Prof. Riccardi non ha trascritto compiutamente cotesto titolo, avendo tralasciato quell'*Ugo scr.* (Ugo da Carpi scrisse) che avrebbe potuto metterlo in sull'avviso.»

³⁹ Georg W. F. Panzer, *Annales typographici ab artis inventae origine ad annum 1500 post Maittaireii Denisii aliorumque doctissimorum virorum curas in ordinem redacti emendati et aucti opera Georgii Wolfgangi Panzer ... Volumen octavum*, Norimbergae: Impensis Joannis Eberhardi Zeh, bibliopolae, 1800, pp. 268-273. Le edizioni arrighiane sono citate nelle schede n° 207, 208, 209, 210, 211, 212, 214, 221, 229, 248, 251, ma si rimanda la loro discussione al capitolo quarto. Basti qui notare che Manzoni erroneamente dichiara, sulla tipografia di Arrighi, che «tutte le edizioni da lui condotte per la maggior parte tra il 1522 e il 1528 sono importanti ed elegantissime» (Manzoni, *Studii*, cit., p. 101): è difficile capire se lo studioso intendesse il 1528 come un *terminus*, perché né negli *Annales* né altrove risultano edizioni arrighiane datate dopo il maggio del 1527; o se invece il dato sia da lui desunto da esemplari in suo possesso, coi quali dichiara di poter «più che raddoppiare», l'elenco di edizioni descritte da Panzer.

⁴⁰ Manzoni, *Studii*, cit., p. 102. L'elenco comprende anche l'edizione Blado che Manzoni dice di possedere nella sua libreria, ma che non figura in nessun repertorio che si è riusciti a consultare.

primato di Arrighi come autore di manuali calligrafici, restituendone la palma a Fanti⁴¹ al quale riconduce l'autorialità dei volumi del *Theorica e pratica*⁴²; e soprattutto critica la sua posizione riguardo alla mancata identificazione di Arrighi calligrafo con Arrighi editore, poiché è lo stesso Trissino a chiarificare che si tratti della stessa persona nel suo famoso elogio che si è già citato;⁴³ infine corregge la datazione della prima parte del manuale calligrafico al 1522 «e non del 1523 come crede il Brunet, e con lui più altri».⁴⁴ Manzoni cita poi uno studioso di Ugo da Carpi, Michelangelo Gualandi, che scrive di Arrighi come «persona mal nota», ossia un «amanuense diplomatico che viveva in Roma, da cui il Fanti trasse esempi di caratteri».⁴⁵ Lo studioso di Lugo sottolinea anche in questa occasione come tra le due opere «non interceda veruna relazione, avendo il Fanti trattato delle lettere majuscole, delle galliche, delle fermate, delle merchantesche ecc., mentre l'Arrighi nella prima parte dell'Operina si occupa esclusivamente delle cancelleresche, e nella seconda di nuovo di esse corsive e poi, brevemente, della lettera da mercanti, diversissima da quella del Fanti, della lettera per notari, per bolle, per brevi ecc. delle quali il matematico ferrarese non fa alcun cenno».⁴⁶ Mettendo poi mano alle copie in suo possesso, Manzoni è il primo a portare l'attenzione sulla discussa paternità de *La operina* grazie al libraio Carlo Ramazzotti⁴⁷ che sottopose alla sua attenzione una copia «fatta con le identiche tavolette intagliate in legno, con le quali fu eseguita la prima, ma accompagnata da alcuni mutamenti meritevoli di studio».⁴⁸ In particolare, Manzoni nota la parte aggiunta nel primo frontespizio della copia di Ramazzotti, ossia il testo «con molte altre lettere aggiunte || et una bellissima || Ragione di Abbacho molto necessario, à chi || impara à scrivere || et fare conto || ugo scr.» dichiarando come l'ultima parte dovesse interpretarsi come «Ugo da

⁴¹ Manzoni, *Studii*, cit., p. 98, n. 1.

⁴² *Ivi*, p. 104: «Il qual libro, impresso non già nel 1524 si bene nel 1514, abbiamo veduto essere del Fanti, e non dell'Arrighi, è manifesto che egli non s'avvide dell'errore in cui cadeva. E non poteva avvedersene, dacché aveva conosciuto e recato l'opera del Fanti (T. II, col. 1178) da un esemplare mancante delle prime otto carte, e quindi col titolo di *preclarissimus liber elementorum litterarum*, e non con quello che veramente gli appartiene di *Theorica et pratica de modo scribendi* abbiamo visto».

⁴³ *Ivi*, pp. 103-104: «Ma il Brunet qui s'inganna a partito. Che Lodovico degli Arrighi da Vicenza fosse a un tempo scrittore e tipografo esimio è dimostrato dalle parole che lo stesso Brunet, e poi noi dopo di lui, abbiamo riportate del Trissino, concittadino e contemporaneo dell'Arrighi».

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Gualandi, *Memorie e note sopra Ugo da Carpi*, cit., p. 37.

⁴⁶ Manzoni, *Studii*, p. 106.

⁴⁷ Carlo Ramazzotti fu un libraio bolognese con sede in Via Farini, che in fine della sua carriera vendette la libreria a Ernesto Martelli, come documentato dai testi reperibili sul sito della biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna (<http://badigit.comune.bologna.it/fondi/fondi/259.htm>) e da alcune lettere conservate presso il Gabinetto Vieusseux di Firenze: <https://www.vieusseux.it/uploads/romantico/indice-copialettere-vieusseux.pdf>. Nel catalogo della libreria del 1852 non compare la copia citata da Manzoni, né ci si poteva aspettare di trovarla, giacché è lui stesso a dire nel 1881 che l'esemplare era stato trovato «recentemente».

⁴⁸ Manzoni, *Studi*, p. 106.

Carpi scrisse». Riporta poi il privilegio emesso a favore del carpense, che si trova in tutte le copie del *La operina* del carpense nel *recto* della seconda carta a sostituzione della tavola *Al benigno lettore*, e infine le aggiunte fatte nel *colophon* da Ugo da Carpi, compreso l'elemento del «SEPVLCHRVM» posto a sostituire il cartiglio «CVM GRATIA ET PRIVILEGIO». ⁴⁹ Dall'analisi di questi elementi lo studioso trae diverse ipotesi e congetture, che varrà la pena di trascrivere integralmente per la rilevanza e il credito che ebbero nella tradizione successiva degli studi:

Avendo Papa Clemente concesso a Ludovico degli Arrighi vicentino un privilegio di anni dieci *per tutte le opere nuove che 'l stampa* anche l'*Operina* che nel 1522 imprimevasi a Roma sotto il nome di lui, era necessariamente compresa in esso privilegio; e a ciò alludevasi nel libro stesso con le parole *cum gratia et privilegio* intagliate entro la tabella o targa che trovasi al rovescio della carta sedicesima. Tre anni dopo vedesi ricomparire, verosimilmente in Roma, la stessa identica operina con un breve dello stesso pontefice a favore di Ugo da Carpi, con espressioni onorevoli e lusinghiere per questo, e offensive per l'Arrighi. [...] Dalla contraddizione dei due brevi non si sarebbe da fare le meraviglie, conoscendosi esempi di concessioni, anco non pontificie, date e tolte, perché carpite surrettiziamente. [...] Nel particolar nostro però c'è un fatto degno di molto rilievo per dimostrare che Papa Clemente con quel secondo breve poneva riparo a una ingiustizia. Nel 1522 tutti i legni della prima parte dell'*Operina* erano indubbiamente in potere dell'Arrighi, che la imprime sotto il proprio nome. Tre anni dopo, cioè nel 1525, vediamo che detti legni sono divenuti proprietà di Ugo da Carpi, il quale, fattevi le mutazioni che abbiamo veduto, alcune delle quali ingiuriose dell'Arrighi, li ripubblica come cosa sua. Non così avviene della seconda parte dell'*Operina* impressa a Venezia nel 1523, la quale non fu intagliata da Ugo da Carpi, ma da Eustachio Celebrino intagliatore [...] Non si creda però che da questo solo fatto io voglia inferire che il merito dell'*Operina* appartenga esclusivamente a Ugo da Carpi, e che all'Arrighi non ne rimanga alcuno [...] Penso che l'Arrighi, esimio scrittore, il che è attestato anco dal Trissino, abbia dato a Ugo da Carpi l'idea del bellissimo corsivo che vediamo adoperato nell'*Operina*, e che il da Carpi, valorosissimo artefice, l'abbia conseguito anche più elegantemente di quello che avesse scritto l'Arrighi. Forse fra lui e il da Carpi, non intercedettero patti chiari e precisi; e l'Arrighi, stampò in Roma la prima parte dell'*Operina*, senza la costui intesa. Avendo Ugo buono in mano per rivendicare la proprietà di quel libretto, la rivendicò [...] Il lettore sa che coteste in parte sono congetture. Tuttavia, per riuscire a spiegare la rivendicazione della prima parte dell'*Operina*, conseguita dal da Carpi, esse mi sembrano assai verosimili. ⁵⁰

Ancora con le sue copie alla mano, Manzoni ci dà le loro descrizioni normalizzando in italiano a lui contemporaneo i titoli e i *colophones* (ma non sistematicamente): l'unica edizione di cui non riporta una descrizione da copia in mano è quella del 1548. Grazie a questa puntuale analisi riesce a confutare gli errori che ha rintracciato nelle descrizioni dei precedenti compilatori di cataloghi, dandoci in sostituzione un parziale ma utile catalogo ragionato delle edizioni dei manuali arrighiani:

La operina di Ludovico Vicentino, da imparare di scriuere littera cancelleresca. Di carte 16 in forma di quarto. Senza alcuna nota tipografica: ma Roma 1522. Prima

⁴⁹ *Ivi*, pp. 107-108.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 108-111.

edizione.

Il modo de temperare le Penne Con le uarie Sorti de littere ordinato per Ludouico Vicentino, In Roma nel anno MDXXII con gratia et privilegio. - *Nel rovescio della carta 15* – Stampata in Venetia per Ludouico Vicentino Scrittore e Eustacchio (sic) Celebrino (*celeberrimo? avendo la lettera b un segno di abbreviatura*)⁵¹ Intagliatore. In 4 di carte 16, l'ultima delle quali ha un alfabeto maiuscolo romano impresso in due righe. Nel *verso* è bianca. Questa è la prima edizione della seconda parte dell'*Operina*.

La operina di Ludouico Vicentino da imparare di scriuere littera Cancellaresca Con molte altre noue littere aggiunte, et una bellissima Ragione di Abbacho molto necessaria à chi impara à scriuere, et fare Conto Vgo scr. (*cioè Ugo da Carpi scrisse*). In 4° di carte 20 con segnatura A-D pe' primi quattro duerni, mentre il quinto che contiene la *Ragione di Abbacho* qui non ha segnatura. Manca il nome del luogo, e l'anno della stampa: ma l'edizione è certamente romana, e non posteriore al 1525. Il Padre Angiologabriello di Santa Maria e il Prof. Riccardi tennero per prima la presente edizione, quando è indubbiamente la seconda della prima parte dell'*Operina*, che Ugo da Carpi, munendola di apposito breve di Clemente VII, rivendicò a sé.

Il Brunet alla col. 1173 del T. V del *Manuel* ricorda una edizione, in cui sono riunite ambedue le parti dell'*Operina*, eseguita in *Vinegia per Nicolo detto Zoppino nel anno MDXXXII del mese d'Agosto*; e poco dopo soggiunge che *un exemplaire de 1532 a ètè payèe 72 fr. À la vente Libri faite en 1857*. Il Graesse ripete lo stesso, con le parole (*Tresor*, T. VI, p. 267): *Une seconde édition sous la date de 1532 pet. in 4 (de 30 ff.) a ètè payèe 72 fr. Vente Libri en 1857*. Io però che ho qui d'innanzi il Catalogo della vendita Libri fatta a Parigi nel 1857, sotto il n° 2239 trovo: *Regola da imparare scrivere varii caratteri da lettere, di L. Vicentino. Venezia, Zoppino, 1533*. In 4 cart. (bel. exempl.), fr. 72. Finché non si arreca altra prova a sostegno dell'edizione del 1532, dovrò ritenere che si tratti della seguente che trovasi anche fra i miei libri.

Regola da imparare scrivere varii caratteri de littere con li suoi compassi et misure. Et il modo di temperare le penne secondo la sorte de littere che uorrai scriuere, ordinato per Ludouico Vicentino con una ricetta da far inchiostro fino, nuovamente stampato. - *Vi sottosta una cornice quadrilatera con entro uno scudeto dove è una mano che tiene la penna. Ai due lati l'anno MDXXXIII – Nella pagina dritta dell'ultima carta si legge*: Stampato in Venetia per Nicolo d'Aristotile detto Zoppino. MDXXXIII. *Sotto l'insegna del tipografo che è un S. Nicolò*. In 4. Di carte 30 con segnatura A XV e corrispondenti. - *Quel mese d'Agosto che abbiamo veduto seguire l'anno 1532 nell'edizione registrata dal Brunet e dal Graesse, e che sicuramente non trovasi nel Cat. Libri, qui pure manca. Tuttavia è una circostanza notevole, da doversi tenere a mente, essendo difficile che vi sia stata aggiunta arbitrariamente. Sin qui però questa del 1533 è la seconda edizione certa di ambedue le parti riunite dell'Operina*.

La operina di Ludouico Vicentino, da imparare di scrivere littera cancellaresca ecc. - *Nel recto della carta ventotto, che è l'ultima* – STAMPATA IN ROMA, IN CAMPO DI FIORE, PER VALERIO D'ORICO, ET LVIGI, FRATELLI, BRISCIANI, ANNO M. D. XXXIX. In 4. Di 28 carte con signature A. XIII. Questa edizione riproduce tutte le tavole intagliate in legno delle due parti dell'*Operina*, ed è appunto di 28 carte e non di 32 (che tante ne hanno le prime edizioni delle due parti dell'*Operina*), avendo omesso l'avvertimento, la sottoscrizione e altri accessori impressi con caratteri mobili. Non trovo altrove indicata questa edizione, della quale posseggo un bellissimo esemplare.

⁵¹ Il segno che Manzoni interpreta come abbreviatura è in realtà uno svolazzo decorativo della barra mediana della prima *e* di Celebrino.

L'operina di Ludouico Vicentino da imparare di scriuere littera cancellarescha. Roma per M. Valerio Dorico et Louisi fratelli Brixiani, 1548. In 4. Da una mia scheda di molti anni addietro, nella quale non tenni conto della fonte cui attinsi.⁵²

Manzoni è ben consapevole del suo scopo, ossia quello di «ordinare con buon metodo» le descrizioni di cui dispone per sgombrare la strada agli studi successivi da errori di trascrizione o interpretazione.

La spinta impressa da Manzoni agli studi sui manuali calligrafici italiani si riverberò nell'ambiente anglosassone, dove il primo interesse all'argomento era sorto grazie allo sforzo congiunto di William Morris,⁵³ iniziatore del Arts and Crafts Movement esteso ben oltre i confini della disciplina calligrafica, ed Edward Johnston.⁵⁴ Quest'ultimo è considerato il padre della calligrafia moderna: dopo essersi formato da autodidatta copiando le diverse scritture reperibili sui manoscritti conservati nell'allora British Museum e aver riscosso successo per le sue produzioni vendute su commissione, ottenne nel 1899 una cattedra in *Writing and Lettering* che mantenne fino al 1913 presso la London County Council School of Arts and Crafts fondata da Morris; nel 1916 creò il carattere *Johnston sans* per la metropolitana di Londra, ancora oggi in uso seppur modificato.⁵⁵ Nel 1906 pubblicò il celebre manuale *Writing, illuminating and lettering*,⁵⁶ più volte ristampato, dove si riferisce all'*italica* e alla sua costruzione, pur non richiamando direttamente i manuali del Vicentino. Il suo lavoro diede comunque un grosso impulso al movimento dello *Sweet Roman Hand Revival*⁵⁷ e agli studi scientifici anglosassoni sulla

⁵² Manzoni, *Studii*, cit., pp. 116, n. 1, che si estende fino a p. 118.

⁵³ Su William Morris e la sua attività creativa la bibliografia è sterminata. Per ciò che ci interessa nei limiti di questa ricerca, ovvero il suo interesse rivolto al collezionismo librario dei manuali calligrafici italiani, si veda almeno il recente David McKitterick, *Old Books, New Technologies: The Representation, Conservation and Transformation of books since 1700*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, pp. 58-62. Sulla copia dei manuali da lui posseduta, di cui si parlerà in seguito, si vedano invece Fairbank, *Italic in its own right*, cit., dove si afferma: «William Morris possessed Arrighi's two manuals and experimented with the cancellaresca script, and about 1873 started the italic handwriting movement» (di diverso parere Nicolas Barker, come si leggerà a testo, che vede in Johnston il vero iniziatore del *revival*); ancora Alfred Fairbank, *A note on the manuscript work of William Morris*, in *The story of Kormak the son of Ogmund*, by W. Morris and E. Mangusson, with an introduction by G. J. Calder and a note of W. Morris manuscript by A. Fairbank, London, William Morris Society, 1970, pp. 53-64; Osley, *The Kelmscott Manor volume of italian writing-books*, cit.; e infine Margaret Horton, *Bound in crimson morocco*, «Journal of William Morris studies», 68, Autumn 1986, pp. 21-24.

⁵⁴ Su Edward Johnston, si veda Rosemary Sassoon, *Handwriting in the twentieth century*, Bristol-Chicago: Intellect, 2007, pp. 48-50.

⁵⁵ Cfr. Colin Banks, *London's Handwriting: The development of Edward Johnston's Underground railway block-letter*. Londra: London Transport Museum. 1994, e il più recente Justin Howes, *Johnston's Underground Type*. Harrow Weald: Capital Transport, 2000.

⁵⁶ Edward Johnston, *Writing, illuminating and lettering*, with diagram and illustrations by the author and Noel Rooke, London: John Hogg, 1906.

⁵⁷ Il movimento deve il suo nome a un verso de *La dodicesima notte* di Shakespeare (Atto III, scena 4, v. 26) dove Olivia e Malvolio discutono sulla grafia che dovranno riconoscere: «Not black in my mind, though yellow in my legs. It did come to his hands, and commands shall be executed. I think we do know the

trattatistica calligrafica italiana del Cinquecento, del quale Arrighi era, non a torto, considerato uno dei maggiori esponenti, con l'indiscusso primato di aver redatto un manuale di *cancellaresca*, tipologia che attirava più di altre gli studiosi oltremarica, e di aver creato un tipo a piombo considerato perfino superiore a quello aldino.⁵⁸ La data dell'inizio del suo insegnamento alla London County Council School of Arts è considerata infatti da Nicolas Barker come «the beginning of the revival of interest in early handwriting for practical purposes in England»,⁵⁹ ma già nel 1895 Edward F. Strange, Assistant Keeper presso il Victoria & Albert Museum di Londra ed esperto di arte orientale, aveva pubblicato un breve articolo dedicato a *The writing books of the Sixteenth Century*,⁶⁰ dove nella carrellata dei più famosi calligrafi italiani, francesi e spagnoli viene inserito anche il Vicentino (che erroneamente l'autore ritenne essere geonimico per veneziano). In appendice all'articolo si trova una sezione intitolata *Materials for a list of writing-books of the Sixteenth century*, dove tra le edizioni dei manuali arrighiani troviamo finalmente indicazione specifica degli esemplari di riferimento per le descrizioni. Strange riporta infatti due copie de *La operina*, di cui la prima è da identificarsi con la copia oggi in British Library segnata C. 31. f. 8 (1) e la seconda con l'esemplare segnato OS. 5173. KL della biblioteca del Kunstgewerbe Museum di Berlino.⁶¹ Contrariamente all'uso dei suoi predecessori, Strange cita il secondo frontespizio come titolo e considera come «another edition» de *La operina* l'edizione Zoppino del 1533 e l'*Essempario* pubblicato dai Dorico nel 1557,⁶² tralasciando la presenza in questi testi di tavole e testi provenienti da *Il modo*. Inoltre, sempre come «another edition» cita una copia che dichiara esser parte del

sweet Roman hand». Sull'evoluzione dell'*italica* in Inghilterra e i suoi molti usi anche didattici si veda Wilfrid Blunt, *Sweet roman hand: five hundred years of italic cursive script*, London: James Barrie, 1952.

⁵⁸ Così Morison in *On script types in Selected essays*, cit., p. 48: «If the types be placed side by side, it is impossible not to conclude that the Aldine letter is inferior in design to that of Vicentino [...] whereas the Venetian italic was based upon a comparatively hurried script, the Roman owes its form to a particularly pure and painstaking hand. The truth is, that though the italic of Aldus is first in order of time, in order of merit it must yield place to that of Vicentino. In other words, the less perfect Venetian form appears in type twenty years in advance of the perfect Roman form».

⁵⁹ Morison, *Early Italian writing-books*, cit., p. 11. L'introduzione, da cui è tratto il passo, è a cura di Nicolas Barker, a cui si deve, come si dirà più avanti, l'elaborazione degli appunti manoscritti da Morison per la pubblicazione del volume.

⁶⁰ Edward F. Strange, *The Writing-books of the Sixteenth century*, «Transactions of the Bibliographical Society», III, pp. 41-69.

⁶¹ Quest'ultimo era stato già descritto da Jessen, da cui Strange riprende la descrizione, così come fa per la copia de *Il modo* conservata a Berlino nella stessa biblioteca (Cfr. Peter Jessen, *Katalog der Ornamentisch Sammlung der Staatlichen Kunstbibliothek*, Leipzig, 1894, schede n° 5173 e 5174). Come aveva fatto Jessen, anche Strange intendendo il secondo de *La operina* frontespizio come primo, e la sua descrizione è infatti la seguente: «Il Modo et Regola da imparare di scriuere littera corsiuu ouer cancellarescha nouamente composto per L. Vicentino Scrittore de breui aplici. *In Roma*, 1522. 4to.» (Strange, *The Writing-books*, cit., p. 65; si intendano anche le altre descrizioni citate da questa pagina).

⁶² Con le seguenti descrizioni: «Regola da imparare scrivere varij carateri de littere con li suoi compassi e misure et il modo di temperare le penne secondo le sorte de littere che vorrai scrivere, *Venetia*, 1533. 4to.»; «Essempario de Scrittori il quale insegna a scrivere diverse sorti di lettere. *Roma*, 1557, 4to.».

posseduto del British Museum, datata 1523: ma come rivelato dalla citazione che fa di Graesse (p. 297), Strange ottiene soltanto di duplicare la descrizione della copia della British Library recuperando l'errore di datazione che Graesse aveva ricavato dalla descrizione di Brunet alla quale si riferiva. Infine, cita l'edizione del *Il modo*,⁶³ corrispondente alla copia C. 31. f. 8. (2) della British Library e all'esemplare OS 5174 KL della biblioteca del Kunstgewerbe Museum.

Ma è ai successori di Johnston, esperti di arte tipografica e calligrafica, che si deve il maggior numero di contributi sul Vicentino, incentrati inizialmente sullo studio dei tipi in piombo e allargatisi via via alla sua intera produzione fino a creare un filone di studi che proseguì a ritmo piuttosto serrato dagli anni Venti agli anni Novanta del Novecento, con un picco particolarmente intenso negli degli anni Sessanta. Lo studio pioneristico del 1924 di Stanley Morison,⁶⁴ scritto con Alfred Forbes Johnson, e intitolato *The chancery types of Italy and France*,⁶⁵ è incentrato sulla produzione editoriale di Arrighi e sull'eredità storica dei suoi tipi a piombo, ma approfondisce anche la storia dei manuali calligrafici, lamentando una carenza di studi sull'argomento e citando solo Manzoni. Nel 1924 Morison e Johnson ritengono che *La operina* sia stata incisa da Ugo da Carpi e stampata a Roma nel 1522, e che *Il modo* sia stato pubblicato nel 1523 a Venezia. Ancora nel 1926, nell'introduzione a *The calligraphic models of Ludovico degli Arrighi*,⁶⁶ che contiene il

⁶³ «Il modo de temperare le Penne Con le varie sorti de littere ordinato per L. Vicentino».

⁶⁴ Stanley Morison diede un enorme contributo alla storia della tipografia britannica, sia come studioso che come attivo *type-designer* e *printig executive* nella Monotype; fu creatore del font Times New Roman e del Gill Sans (e di molti altri), nonché fondatore della Fleuron Society e della rivista «The Fleuron», in attività dal 1925 al 1930 (sulla quale si veda: Grant Shipcott, *Typographical periodicals between the wars: a critique of The Fleuron*, Oxford: Oxford Polytechnic Press, 1980), e fu prolifico scrittore e un grande innovatore nel settore. Il lavoro più completo sulla sua attività è senz'altro la biografia tracciata dal suo amico e collega Nicolas Barker, *Stanley Morison*, London: MacMillan, 1972 (pubblicato anche dalla Harvard University Press nello stesso anno); ma si veda anche il volume monografico a cura di James Moran, *Stanley Morison 1889-1967*, «The Monotype recorder», 43, 3, Autumn 1968, disponibile online (http://www.metatype.co.uk/downloads/mr/mr_43_3.pdf). Sul lavoro di Morison su Arrighi, Wardrop, *The script of humanism*, cit., p. 45: «Lodovico Arrighi, called Vicentino, papal scriptor, *scriptor librarius* and printer. His fame in modern times owes almost everything to Mr. Morison, who built around him a classic chapter in typographical history».

⁶⁵ Morison-Johnson, *The chancery types of Italy and France*, cit.. Il riferimento ai manuali è alle pp. 25 e 27. Morison proseguirà la sua riflessione sui tipi a piombo di derivazione diretta dalla *cancelleresca* distinguendone la varietà “script” e tracciando la loro evoluzione storica nella tipografia in Italia e Francia nel suo articolo *On script types*, pubblicato su «The Fleuron», IV, pp. 1-42 (riedito in *Selected essays*, cit., pp. 47-80). L'anno successivo Morison pubblica *Towards an ideal italic* («The Fleuron», V, pp. 93-129, riedito in *Selected essays*, cit., pp. 81-103) tracciando una linea ideale di prosecuzione nell'uso dell'italica nella tipografia a lui contemporanea.

⁶⁶ Morison-Warde, *The calligraphic models of Ludovico degli Arrighi*, cit. Sull'opera così si esprime Wardrop, p. 41: «Present-day interest in Arrighi's calligraphic models dates from 1926, when Mr. Stanley Morison and the late Frederic Warde, with no thought of the dragons' teeth they were sowing, issued their admirable and exquisited printed facsimile». Su ispirazione e consiglio di Morison, Frederic Warde ideò per la Monotype il font Arrighi nel 1925.

primo facsimile de *La operina*, Morison ritiene che il Vicentino abbia senza dubbio composto gli *specimina* del testo nel periodo del suo impiego come *scriptor brevis*, e si mostra d'accordo con Manzoni quando afferma:

In the years 1522-1523 there was possibly some estrangement between Arrighi and the Higher officials of the Curia since his second book, "Il modo de temperare le penne" was engraved and printed at Venice (1523). The possibility that there was some such friction is made more likely by the fact that in 1525 Clement VII withdrew the privilege of "La Operina" and transferred it to the wood-engraver, Ugo da Carpi, who almost certainly cut the blocks. Three years later, Ugo da Carpi brought out an edition in his own name. But whether or not there was a quarrel, about the year 1523 Arrighi left his work in the Vatican, and "Il modo de temperare le penne" was issued the same year. The imprint reads "Stampata in Venetia per Ludovico Vicentino Scrittore, et Eustachio Celebrino Intagliatore". Vicentino assumed responsibility not only for the writing models, but for their printing and publication.⁶⁷

Nella stessa introduzione Morison afferma di non aver ancor visto nessun manoscritto arrighiano:⁶⁸ i suoi interessi sono infatti chiaramente indirizzati verso lo studio dell'evoluzione tipografica dell'italica, e perciò più marcatamente sulla produzione editoriale del Vicentino, come dimostra la pubblicazione nel 1930 di *The earliest known work of Arrighi* che, come abbiamo visto nel primo capitolo, sancì a lungo il termine del 1510 come prima data nota della sua attività.

Nel 1939 James Wardrop pubblica *Arrighi revived*, col preciso intento di raccogliere tutti i dati possibili sulla vita del Vicentino, esulando dallo studio dei tipi al quale si era già dedicato Morison ma recuperando la bibliografia precedente.⁶⁹ Il suo riassunto raccoglie quanto noto in quegli anni sulla personalità di Arrighi:

Ludovico degli Arrighi is known to us between the years 1510 and 1527 (1) as the publisher of a book of travels; (2) as the copyist of two manuscripts and a putative third; (3) as the author and publisher of two engraved treatises on the art of writing; (4) as the designer of three distinct and independent founts of italic type; (5) as the printer of twenty-six books or tracts. These comprise the only reliable sources of evidence we possess for Arrighi's career; and anything we can say of him must be based on what is directly stated in, or may reasonably be inferred from, them.⁷⁰

⁶⁷ *Ivi*, p. xi.

⁶⁸ *Ivi*, p. x: «I have not yet succeeded in turning up any pieces of Arrighi's script, but he was surely a highly accomplished scrivener since "La Operina" is so well executed». Come si è visto nel capitolo I, gli studi sui manoscritti arrighiani conobbero il loro fervore solo negli anni Cinquanta, sull'onda degli studi sui tipi a piombo e sui manuali.

⁶⁹ Oltre ai testi qui precedentemente ricordati, Wardrop cita anche il lavoro di Domingo Maria de Servidori, *Reflexiones sobre la verdadera arte de escribir*, vol. I, Madrid: en la Imprenta Real, 1789, pp. 9-11, che però ha solo un breve riferimento a *Il modo*, che data al 1523.

⁷⁰ Wardrop, *Arrighi revived*, pp. 29-30.

Se il punto (1) è chiaramente un riferimento all'*Itinerario* di Ludovico da Varthema, per il punto (2) bisogna specificare il richiamo al manoscritto dell'*Ethica*, il cui *colophon* porta la data di ottobre 1517 e al *Missale* per Giulio de'Medici datato al 1520, cui Wardrop aggiunge quello della *Sophonisba* di Trissino conservato in British Library (Add. Ms. 26873), di cui si è già detto nel primo capitolo. Volendo rimandare la trattazione dei punti (4) e (5) ad altri luoghi di questa tesi, è importante invece qui sottolineare che riguardo ai manuali calligrafici, a cui si riferisce al punto (3), Wardrop inferisce che essi siano stati non solo scritti ma anche pubblicati da Arrighi. Riporta i dati raccolti da Manzoni, col quale tende a concordare, ma lavorando sulle pagine riprodotte in facsimile da Morison nel 1926 analizza più attentamente gli elementi che lo possano aiutare per la ricostruzione del profilo biografico del calligrafo. Wardrop riconsidera il contrasto con Ugo da Carpi e riflette sulla cronologia: pur mantenendo come fededegna l'affermazione di Arrighi nella tavola *Havendoti io descritto (Il modo, c. a2r)* rispetto alla distanza di un solo anno tra *La operina* e *Il modo*, pone la sua attenzione su quanto potrebbe essere avvenuto nella biografia del calligrafo tra il 1522 e il 1523, considerando lo spostamento a Venezia per la pubblicazione della seconda parte come un chiaro segnale di un «sudden change in Arrighi's circumstances». ⁷¹ Nota infatti che delle tavole de *Il modo* ben tre «are signed as from Rome» e che in nessuna è fatto riferimento al suo ruolo di *scriptor brevium*, quanto piuttosto a un impiego in ambito notarile: indaga perciò nell'Archivio di Stato di Venezia sollecitato dalla sottoscrizione a cui si è già accennato, presente nella tavola *Littera per notari* de *Il modo*, senza però raggiungere dei risultati e arrivando perciò a ipotizzare che il calligrafo dovesse aver trovato questo tipo di impiego a Roma. In conclusione, pur non lavorando su un grande numero di copie, Wardrop è il primo a presentare un'ipotesi sulla datazione del soggiorno veneziano del Vicentino, da collocarsi a suo parere tra la fine del 1523 e l'inizio del 1524. ⁷²

Dieci anni dopo, nel 1949, gli studi arrighiani approdano nuovamente in Italia. ⁷³ Prendendo le mosse dall'analisi di una bolla xilografica appartenente alla collezione Olschki, ⁷⁴ Lamberto Donati avanza l'ipotesi che il testo sia stato inciso da Eustachio

⁷¹ *Ivi*, p. 33.

⁷² *Ivi*, p. 34: «Arrighi's sojourn in Venice was brief: in 1524 he was again in Rome, effectively lauded in his career as printer. His days as a writer of apostolic briefs were seemingly over».

⁷³ Eccezione fatta per il lavoro di Camillo Scaccia Scarrafoli, *Un documento storicamente e bibliograficamente ignoto relativo al Sacco di Roma*, «La Bibliofilia», XL, 1938, pp. 46-53, del quale si parlerà meglio nel capitolo quarto, p. 357). A questo va aggiunto l'articolo di Raffaello Bertieri, *Calligrafi e scrittori di caratteri in Italia nel secolo XVI*, «Risorgimento grafico», 24, 1927, pp. 323-356, che si occupa prevalentemente di Felice Feliciano, Damiano da Moile e della controversa attribuzione delle illustrazioni leonardesche nel manuale calligrafico di Pacioli, citando solo rapidamente Arrighi.

⁷⁴ Lamberto Donati, *Una nuova bolla zilografica*, «La Bibliofilia», LI, 1949, pp. 154-165.

Celebrino e stampato da Ludovico degli Arrighi, trovando numerose analogie tra quei caratteri e quelli utilizzati per l'impressione della tavola de *Il modo* relativa alla *littera da bolle*.⁷⁵ La bolla è datata intorno al 1520, e Donati è convinto della presenza di Arrighi a Roma sia per il suo impiego come *scriptor* che per le iscrizioni con data e luogo presenti ne *La operina*, ma è piuttosto scettico in merito all'incisione delle tavole de *Il modo* a Venezia, perché sulla scorta del salto logico provocato dal testo di *Al benigno lettore* in cui Arrighi dichiara di essersi «ingegnato di ritrouare questa nuova inuentione de lettere, e metterle in stampa» ritiene che lui stesso si sia occupato della stampa a Roma, dove i legni rimasero e «furono impiegati più volte», recuperando in nota un diretto richiamo alle teorie di Manzoni. Considera poi come il vero autore dei due manuali calligrafici sia implicitamente da ricercarsi in Celebrino, che si sarebbe fermato a Roma fino al 1525: la sua teoria si appoggia in questo caso alla stampa dell'edizione de *Lo presente libro* di Tagliente pubblicata nel 1525 a Roma da Blado, così come il manuale di scrittura mercantile dell'udinese, negando quanto riportato da Essling (nonché dal *colophon* della stessa opera) che presenta come luogo di stampa Venezia.⁷⁶

Donati cita il lavoro di Morison del 1926 (*The calligraphic models of Ludovico degli Arrighi*) criticando la sua attenzione esclusiva alla *littera cancelleresca* – ma varrà la pena ricordare che l'interesse principale di Morison fu inizialmente riservato all'evoluzione del carattere *italic* nell'arte tipografica – e ripercorre la storia dei manuali calligrafici sviluppando una sua teoria che considera veritiere le date presenti ne *Il modo*. Ritiene infatti che le date debbano sempre attribuirsi alle «scritture originali» (ossia, al momento della loro composizione) facendo un grande salto interpretativo rispetto alla critica precedente⁷⁷ (se si esclude Angiolobbi che l'aveva, però, solo accennato):

⁷⁵ *Ivi*, p. 157 (si intendano le altre brevi citazioni nel testo tratte dalla stessa pagina): «Se prendiamo la sua “Regola da imparare a scrivere” uscita a Venezia dopo il 1522 (...composto per Ludovico Vicentino Scrittore de brevi apostolici in Roma nel anno di nostra salute MDXII) ed osserviamo la *Littera da bolle* notiamo gli stessi caratteri, la stessa forma delle abbreviazioni e la stessa proporzione di quello presente». Si noterà che il titolo citato è molto vicino a «Regola da imparare scrivere» ossia il titolo attribuito da Zoppino ai testi arrighiani nelle sue edizioni, perché è piuttosto inusuale un riferimento a *La operina* derivato dal secondo frontespizio. Ciò nonostante, pur nel dubbio che Donati si sia servito di un'edizione Zoppino, è anche possibile che abbia tratto il titolo dal secondo frontespizio, ossia «Regola da imparare di scrivere» normalizzando la dicitura secondo la grammatica corrente.

⁷⁶ Lo considera però correttamente come solo disegnatore delle scritture incise da Eustachio Celebrino, pur considerando che l'intagliatore potesse, in quel periodo, trovarsi a Roma, che è ipotesi ancora non del tutto da escludere: «Non sarei alieno dal pensare che nel 1525 anche il Celebrino fosse a Roma, perché l'edizione del Tagliente, sebbene descritta dall'Essling 2184 come veneziana, in realtà è romana, dovuta al Blado, del quale porta la marca. Di più, avendo egli appreso da tanti maestri la nobile arte dello scrivere, egli pubblicò l'elegantissimo libretto *Il modo di imparare di scrivere* con la data *lo anno santo MVxxv* (sic.): sebbene anche questo sia ritenuto veneziano dall'Essling, 2184bis, non credo che avrebbe nominato l'Anno Santo fuori di Roma».

⁷⁷ Riconosciutogli anche da Casamassima, *I disegni di caratteri di Ludovico degli Arrighi*, cit. p. 24, n. 1.

Del pari tutti indistintamente i bibliografi, descrivendo l'opera del Vicentino, sono stati vittime di un abbaglio dando alla 1° parte la data 1522 ed alla seconda quella del 1523. La realtà è che queste due date non sono quelle dell'edizione bensì delle scritture originali. Il 1522 trovasi più volte nella prima parte: ... *Scrittore de brevi apostolici in Roma nel Anno di nostra salute MDXXII - Ludouicus Vicentinus scribebat Rome anno domini MDXXII - Ludouicus Vicentinus Rome in Parhione scribebat*. Nella 2° parte leggiamo *In Roma nel anno MDXXII. - In Vinetia a xiii di fedraro Mdxv. - Anno a nativitate eiusdem Millesimo quingentesimo vigesimo tertio die vero martis .xviij. septembris Romae. - Ludouicus Vicentinus scribebat Romae anno salutis MDXXIII*. Queste scritture dunque vanno dal 1522 al 1525 e il 14 febbraio 1525/26 è un *terminus post quem* ebbe luogo la stampa dell'*Operina*. Tutte le scritture sono consone all'ambiente in cui furono eseguite, la 1° parte che insegna quella cancelleresca porta soltanto il nome di Roma; mentre nella 2° troviamo nominata Venezia (14 febbraio 1525/26) nella scrittura da mercanti (è una lettera di cambio dello stesso Vicentino) e Roma nella scrittura cancelleresca o de' Brevi, in quella notarile e nelle iniziali umanistiche. La qual cosa conferma quanto già detto, il Vicentino dopo il 1523 esser passato a Venezia dove nel 1526 si trovava.

Se si può sicuramente accettare il 14 febbraio 1525/26 come data più avanzata all'interno dei due manuali, è probabilmente forzato considerarla come *terminus post quem* per la *princeps* de *La operina* (giacché trovasi ne *Il modo*). Difficile a dirsi perché Donati accomuni i due testi nel loro destino: forse disponeva di un esemplare dove erano rilegati insieme e non verificò la continuità nei due testi delle filigrane, difficilmente accorpate. Più interessante è la nota paleografica che rivaluteremo, ovvero che «le scritture sono consone all'ambiente in cui furono eseguite». L'idea che «il Vicentino dopo il 1523 *dovè* essere passato a Venezia, dove nel 1526 si trovava», amplia invece la tesi di Wardrop che riteneva che Arrighi fosse transitato dalla Serenissima prima dell'avvio della sua attività tipografica.

In merito all'edizione del 1533, Donati consulta l'esemplare R.G. Arte. V. 236 della Biblioteca Apostolica Vaticana (oggi con segnatura Riserva. V. 96),⁷⁸ che contiene *La operina*, e lo confronta con la descrizione fattane da Manzoni e con la copia della British Library che contiene *La operina* rilegata insieme a *Il modo* (C. 31. f. 8. (1-2)) utilizzando il facsimile fattone da Morison nel 1926. Da questo confronto Donati ricava che sarebbe

⁷⁸ Donati, *Una nuova bolla zilografica*, p. 162: «Non c'è dubbio che si tratti dell'edizione descritta dal Manzoni, p. 117-118, sebbene manchi l'ultima carta colla ricetta per l'inchiostro e la sottoscrizione». L'esemplare vaticano è mutilo della c. A30.

stato lo stesso Celebrino a seguire a Venezia la stampa dell'edizione Zoppino, mentre quest'ultimo ne avrebbe solo curato le spese: l'intagliatore avrebbe invece cercato di ricostruire la forma dell'originale arrighiano con le tavole a sua disposizione, pur non potendo evitare qualche variante.

Donati è il primo a notare delle sostanziali discrepanze tra le tavole presenti nelle prime edizioni rispetto a quelle postume: riporta infatti come la tavola *Et accioché nel scriver tuo* senza capitello, presente nelle edizioni che lui definisce «originali», sia sostituita nell'edizione Zoppino dalla stessa ma con capitello, e come nella tavola della *Littera da brevi* siano aggiunte nell'edizione Zoppino due righe tipografiche, ossia «*Dilecto filio Ludovico de Henricis laico | Vicencio familiari nostro*, formula con la quale deve aver avuto inizio un Breve di privilegio o di nomina, forse di Leone X». Nota inoltre alcune modifiche nelle quattro tavole con fondo nero *criblé*: nelle prime due, ossia le *Littere gotiche o lombarde decorative a gruppi* le tavole sarebbero state «ritoccate per cavar meglio le linee bianche»; nelle seconde due, ossia le *Capitali latine* nota che «la cornice è stata liberata dalle bande interne cui resta legata agli angoli». Abbiamo visto che Donati cita in più punti il catalogo di Essling,⁷⁹ ossia il celebre *Les livres a figures vénitiens* pubblicato nel 1907, che riporta sotto «Henrici (Ludovico de) - *Regola da imparare di scrivere*», alla voce 2181, i dati descrittivi di una copia de *La Operina* (completa delle due parti del manuale) molto particolare, allora in possesso di Fairfax Murray,⁸⁰ oggi presso la Newberry Library di Chicago (Wing ZW 535 L9611). Per adesso si fornisce la sola descrizione data da Essling, ma se ne discuterà in seguito.

2181. Ludovico Vicentino & Eustachio Cellebrino, 1522, 4°

LA OPERINA / di Ludovico Vicentino, da / imparare di scriue/re / littera can/cellares/cha.

30 ff. r. ch. s. A-C, a-d, - 4 ff. par cahier, sauf C, qui en a 6. - Au verso du titre: *IL MODO / et / Regola de scriuere littera / corsiuu / ouer cancellarescha / nouamente composto per / LVDOVICO / VICENTI / NO Scrittore de breui / aplici / in Roma nel Anno di nra / salute *MD XXII** - Planches gravées de modèles de diverses écritures. - R. a2: une plume et un canif entrecoisés, lies par un ruban, avec les deux mentions: *Il Coltellino per / temperare le / penne et: Questa e la forma /de la penna / Temperata* - V. a4: figure pour montrer la taille de la plume. || V. d3: Stalata⁸¹ in

⁷⁹ Prince d'Essling [Victor Massena], *Les livres a figures vénitiens de la fin du XV^e siecle et du commencement du XVI^e. Études sur l'art de la gravure sur bois a Venise*. Seconde Partie, Ouvrages imprimés de 1501 a 1525, Florence: Olscki – Paris: Leclerc, 1909, p. 454.

⁸⁰ Charles Fairfax Murray fu un pittore della corrente pre-raffaellita, collaboratore e in seguito amico di Edward Burne-Jones, William Morris, Dante Gabriele Rossetti e John Ruskin. Oltre alla sua attività di pittore, fu stimatissimo collezionista d'arte e bibliofilo, tanto da diventare consulente per il Victoria & Albert Museum (allora South Kensington Museum), la National Gallery di Londra e il Fitzwilliam Museum di Cambridge. Su di lui si veda David B. Elliott, *Charles Fairfax Murray. The unknown pre-raphaelite*, Lewes: Book Guild, 2000.

⁸¹ Donati corregge l'errore di lettura fatto da Essling, *Les livres a figures vénitiens*, cit., p. 159: «Uno strano

Venetia / PER / Ludovico Vicentino Scrittore / et / Eustachio Celebrino Intaglia/tore.
R. d4: la suite des lettres de l'alphabet en capitales romaines, sur deux lignes, au milieu de la page. Le verso, blanc.

Alla voce 2182 Essling descrive una copia de *Il modo*, e riporta la loro presenza nella Bibliothèque Nationale di Parigi (da identificarsi con l'esemplare RES-P-V-316), una al British Museum (oggi British Library, ossia la già citata C. 31. f. 8. (2))⁸² e un'ultima alla Biblioteca Marciana di Venezia (ossia la copia Misc. 2061. 3):

2182. Ludovico Vicentino & Eustachio Cellebrino, 1523, 4°

Il modo de temperare le / Penne / Con le varie Sorti de littere / ordinato per Ludovico Vicentino. In / Roma nel anno MDXXII

16 (4, 4, 4, 4) ff. n. ch, s.: a-d. Ce recueil est un abrégé de celui de 1522 – R. a3: un canif et un plume entrecroisés, liés par un ruban. - Figures pour montrer la taille de la plume. - V. b4: *Ludouicus Vicentinus scribebat Romae anno / salutis MDXXIII* || V. d3: *Stâpata in Venetia / PER / Ludovico Vicentino Scrittore / et / Eustachio Cellebrino Intagliatore /*. R. d4: la suite des lettres de l'alphabet en capitales romaines, sur deux lignes, au milieu de la page. Le verso, blanc.

Essling considera *Il modo* come un «abrégé» de *La operina*, pur riconoscendone l'autonomia editoriale. In questo caso accorpa però tre diverse copie che pur appartenendo alla stessa edizione contengono, come si vedrà più avanti, delle varianti sostanziali che spingono a considerare la copia veneziana come appartenente a una diversa impressione. Consegna invece alla tradizione degli studi un elemento importante per seguire il percorso commerciale dell'edizione Zoppino del 1532, descritta molto dettagliatamente alla scheda n° 2186, e presente in un catalogo Olschki del 1906. La descrizione corrisponde alla già citata copia conservata oggi ad Harvard, nella Houghton Library (Typ. W. 525. 32. 162):

2186. Nicolò Zoppino, aout 1532, 4° (Florence, Libr. Olschki, 1906)

REGOLA | DA IMPARARE SCRIVERE | VARI CARATTERI DE | LITTERE CON LI | SVOI COMPASSI | ET MISURE. | ET IL MODO DI TEMPERA | re le penne secondo la sorte delle littere che uorrai | scriuere, ordinato per Ludovico Vicentino | con una ricetta da far inchiostro | fino, nuouamênte stampato. | M D XXXII

30 ff. n. ch.; en un seul cahier. s.: A. - La page du titre est entourée d'un encadrement à figures; entre les deux parties de la date: MD et XXXII, un écu enfermant une main qui tient une plume, et inscrit lui-même dans un carré. Au verso: en caractères cursifs: *IL MODO | & | Regola de scriuere littera | cossiua | ouer | Cancellarescha | novamente composto per LVDOVICO | VICENTI- | NO | Scrittore de breui| aplici | in Roma nel Anno di nra | salute | MDXXII. |* - L'exposition de la méthode d'écriture occupe les pages v. A_{ii} – r. A_{xi}. A la suite, modèles des différentes sortes d'écriture, la plupart signées de l'auteur, avec la formule: *Ludouicus Vicentin. Scribebat | Rome Anno domini | MDXII. ou avec variantes. – V. A₁₆: Finisce | la | ARTE | di | scriuere littera cossiua | ouer cancellares-| cha | Stampata in Roma per inuentione | di*

errore ha commesso l'Essling nella lettura della sottoscrizione della I^a parte dell'*Operina*, dove ha letto *Stalata* invece di *Stâpata*. Basterebbe confrontare questa creduta *l* dapprima con tutte le altre dell'*operina*, quindi con le *P* che si trovano negli alfabeti per convincersi che la parola è stata scritta correttamente né vi manca il segno grafico sull'a, sì che debba venir letta “stampata”».

⁸² La descrizione di Essling esclude l'esemplare de *La operina* conservato in British Library ed oggi rilegato insieme alla copia de *Il modo*: la legatura è difatti della seconda metà del XX secolo.

Ludouico Vicentino | scrittore |. Au-dessous, dans un cartouche à fond noir: *CVM GRATIA ET PRIVILEGIO*. R. A₁₇: *Il modo de temperare le | Penne | Con le varie Sorti de littere | ordinato per Ludouico Vicentino, In | Roma nel anno MDXXIII*. Au dessous, dans un cartouche a fond noir: *con gratia e | Privilegio*. R. A₁₉: une plume et un canif entrecroisés et liés par un nœud de ruban; dans le haut de la page, légende rattachée au manche du canif par une boucle de la première lettre: *Il coltellino per temperare le | penne*; dans le bas, rattachée de la même façon au corps de la plume, autre légende: *Questa e la forma | de la penna | Temperata*. – V. A₂₀: figure explicative pour la taille de la plume d'oie. A la suite, nouvelle série de modèles de diverses écritures, alphabets de lettres capitales et de lettres ornées, dont quatre sur fond noir ou criblé.

R. A₃₀: *Stampato in Vinegia per Nicolo d'A-| ristotile detto Zoppino. Nel anno | de nostra salute M D XXXII*. | del mese d'Agosto. Au dessous, marque de S^t Nicolas. Le verso, blanc.

Nel 1942 Sander pubblica *Le livre à figures italien* dove, nel XX volume, raccoglie informazioni dai cataloghi precedenti riguardanti le edizioni dei manuali calligrafici: non individua gli esemplari delle biblioteche, ma riporta le voci di catalogo bibliografico e d'asta.⁸³ Nella scheda 7577 descrive *La operina* e *Il modo* come un'unica edizione, ma ne separa le due parti qualora solo una di queste sia stata messa in vendita all'asta:

7577. Vicentino, Ludovico degli Arrighi. *Operina da imparare di scrivere littera cancellarescha*, Roma, 1522. *Il modo de temperare le penne*, Venezia, L. Vicentino & Eust. Cellebrino, 1523.

LA OPERI| NA | di Ludouico Vicentino, da | imparare di scriue-| re | littera can | cellares | cha. Au verso: ... in Roma nel Anno... | + MD XXII+ | A la fin: Finisce | la | ARTE | di | scriuere ... | ouer cancellares-| cha | Stampata in Roma per inuentione | di Ludouico Vicentino | scrittore. 2eme partie: *Il modo de temperare le | Penne | Con le varie Sorti de littere | ordinato per Ludouico Vicentino, In | Roma nel anno MDXXIII*. A la fin: *Stāpata in Venetia / PER / Ludouico Vicentino Scrittore / et / Eustachio Celebrino Intagliatore*.

16+16 ff., n. ch., sign: A₄-D₄, livre entièrement gravé sur bois.

La descrizione adottata da Sander è inesatta: si dovrebbe difatti avere A₄-D₄ per *La operina* e a₄-d₄ per *Il modo*, così come non si potrà estendere la caratteristica de *La operina* dell'essere interamente intagliata in legno al secondo manuale.⁸⁴ Nella scheda 7578

⁸³ Max Sander, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530. Essai de sa bibliographie et de son histoire*, Milano: Hoepli, 1942, (ristampata nel 1996 in facsimile a Lodi, presso lo studio bibliografico Giampiero Zazzera). Le descrizioni n°7577-7579 si trovano a p. 1303, le successive (n°7580-7585) si trovano a p. 1304.

⁸⁴ Sander cita a supporto della descrizione il *Manuel* di Brunet (vol. V, col. 1173) qui già ricordato, al quale aggiunge Paul Kristeller, *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten*, Berlin: Cassirer, 1905, p. 292-293, di cui qui si riporta l'intero passo: «In Rom gab 1522 und 1523 Ludovico degli Arrighi Vicentino seine "Operina da imparare di scrivere" und den "Modo de temperare le penne" heraus. Seine Privilegien wurden ihm aber schon 1525 wieder entzogen, da sich Ugo da Carpi als der wirkliche Author ausweisen konnte, der von nun an die "Operina" mit verschiedenen neuch Zutaten unter seinem Namen in zahlreichen Ausgaben in Rom un Venedig druckte.» (A Roma, nel 1522 e nel 1523, Ludovico degli Arrighi Vicentino pubblica la sua "opera da imparare di scrivere" e il "Modo de temperare le penne". Tuttavia, i suoi privilegi furono ritirati già nel 1525 perché Ugo da Carpi poteva essere identificato come vero autore, e da allora stampò l'opera con varie e diverse aggiunte sotto il suo nome in numerose

troviamo la descrizione de *La operina* del 1522, interamente copiata dalla scheda 2181 di Essling dal quale trascrive anche l'errore di lettura «Stalata» per «Stampata» già segnalato da Donati, a cui segue la descrizione de *Il modo* (n°7579) parimenti ripresa dalla scheda 2182 di Essling.⁸⁵ Nella scheda successiva di Sander, la 7580, troviamo invece descritta una copia con formula collazionale particolare:

7580. Vicentino, Ludovico. Il Modo e regola de scriuere... Roma, Venezia, Ludovico Vicentino, 1522/23. In 4°.

Il Modo | & | Regola de scrivere littera | corsiuu | ouer Cancellarescha | nouamente composto per | Ludovico | Vicenti | no | Scrittore de breui | aplici | in Roma nel Anno di nra | salute | M.D.XXII. | Le premier f. porte le titre ci-dessus, daté 1522 bien que plusieurs pages du volume portent 1523. Verso f. D₄: Finisce la arte di scriuere littera corsiuu ouer Cancellarescha. Stampata in Roma per inuentione de Ludouico Vicentino scrittore.

2eme partie: recto f. a₁ (non signé): il modo de temperare le | Penne | con le uarie sorti de littere | ordinato per Ludovico Vicentino, In | Roma nel anno MDXXIII | Verso de l'avant dernier f.: Stâpata in Venetia | per | Ludovico Vicentino Scrittore | et | Eustachio Celebrino Intagliatore. | Recto du dernier f., un alphabet de deux lignes en capitales typographiques.

16+16 ff. sign.: A₄ D₄ a₄ b₄ C₈. Livre entièrement gravé sur bois. Cité d'après Catalogue Andrieux (Collect. Moreau) 1934, no 460. Le livret est peut-être identique à notre no 7577 ou no 7579.

Vi è descritta una copia probabilmente mutila del primo frontespizio, ma è molto difficile stabilirlo con certezza: la formula collazionale porterebbe a pensare che si tratti di un particolare allestimento del testo (forse voluto dallo stesso Arrighi?) non altrimenti noto alla tradizione se non per il Catalogo Moreau da cui Sander riprende la descrizione,⁸⁶ purtroppo dando notizia solamente delle carte dei frontespizi e del *colophon* ma non della disposizione del materiale testuale all'interno. Il dubbio di Sander rispetto alla possibile identità di questo esemplare con le edizioni precedentemente da lui descritte è più che lecito, ma piuttosto tardivo e mal posto: difatti questo esemplare, purtroppo non rintracciato, ha una formula collazionale e soprattutto un frontespizio differente dalle precedenti, ed è quindi da considerarsi una nuova edizione. Piuttosto, come già rilevato da

edizioni a Roma e Venezia). Kristeller aveva recepito quanto scoperto da Manzoni, del quale mantiene la datazione; il riferimento alle molteplici edizioni ristampate da Ugo da Carpi comprende non solo l'edizione del 1525 ma anche le successive del *Thesaurus di scrittori* che contengono diverse tavole derivate dai manuali arrighiani. Oltre a Brunet, cita anche il catalogo di Riccardi e numerosi cataloghi d'asta: il primo è il Baer 1925 dove per 200 marchi erano state messe in vendita le due parti, per la seconda Sander riferisce che ha la variante «“Stalata” au lieu de “Stampata”», ma si tratterà nuovamente di un errore di lettura; poi richiama il catalogo Rosenthal del 1927 dove era stata messa in vendita per 400 marchi la sola seconda parte. A Milano nel 1927 dichiara che una copia è stata venduta per lire 650 + iva del 10%, e che nel catalogo Martini 1936 si metteva in vendita per 40 sterline la parte prima e la parte seconda.

⁸⁵ Aggiunge che una copia con queste caratteristiche fu venduta ad Amsterdam nel 1927 per 170 fiorini.

⁸⁶ *Catalogue de la bibliothèque de M. Georges Moreau, Ancien associé de la Librairie Larousse. vente [Paris, Hôtel Drouot] les 10, 11, 12, 13 décembre 1934, E. Giard, comm.-pris., G. Andrieux, expert. Paris, 1934.*

Donati,⁸⁷ Sander moltiplica le descrizioni delle medesime edizioni elencate da Essling, da parte loro non prive di inesattezze, impedendo l'identificazione diretta degli esemplari. Ancor più imperfetta, per non dire del tutto erronea, la scheda di descrizione n°7581, ricavata dal catalogo di vendita Breslauer II, n°67, per una copia venduta a 60 marchi:

7581. Vicentino, Paolo (?). Regola da imparare scrivere varii caratteri de littere. Venezia, Nicolo Zoppino, 1523. In 4°.

Regola da imparare scrivere varii caratteri de littere con li suoi compassi et misure et il modo di temperare le penne [secondo le sorte de littere che voirai (sic) scrivere?]. A la fin: Stampato in Venetia per Nicola d'Aristotila (sic) detto Zoppino, 1523.

29 ff. n. ch. Page du titre, encadrement composé de 4 pièces (grav. s. métal?); figures des instruments du calligraphe, alphabets, quelques-uns sur fond noir.

Se è impossibile spiegare la presenza del nome Paolo, accanto al quale lo stesso Sander pone un punto interrogativo, si può comprendere come l'esemplare descritto sia probabilmente una copia dell'edizione Zoppino del 1533, l'unica con la cornice nel frontespizio, – certo non incisa su metallo – mutila però di una carta (seppur non venga specificata quale nel catalogo di vendita) rispetto alle 30 presenti di norma. Donati non esitò difatti a definire questa descrizione «un capolavoro di spropositi».⁸⁸

Sander descrive poi, per l'edizione del 1525 di Ugo da Carpi, un esemplare mutilo messo in vendita nel catalogo Davis & Orioli del 1927, venduto a £ 10.10:

7582. Vicentino, Ludovico, Regola da imparare di scrivere. [Roma, c. 1525]. In 8°.

La operina di Ludovico Vicentino da imparare di scrivere littera cancellerescha. Con molte altre nove littere aggiunte et una bellissima Ragione di Abbacho molto necessaria a chi impara a scrivere e fare conto Ugo Scr.

34 ff.: titre, 23 pp. de modèles xylogr. D'écriture, 5 pp. d'instruction pour préparer les encres etc.; au verso de la dernière de ces pages, le modèle d'une «Lettera formata» et plusieurs alphabets; puis suivent des lettres capitales ornées et 3 pages de abacus. Les premières 18 pages sont chiffrées de 2 a 18; il nous a été impossible de constater si cet exempl. est complet avec 34 ff.. Il est different de l'édit. décrite par Brunet.

In questo caso, è possibile identificare, se non la copia, sicuramente l'edizione: si tratta però non dell'edizione 1525, bensì dell'*Essempario* pubblicato dai Dorico nel 1557, l'unico a presentare la sequenza delle tavole qui descritta, comprese le pagine d'abaco finali. In quel testo, così come nell'edizione del 1546, i fratelli bresciani pubblicarono molte tavole derivate dall'edizione de *La operina* che Ugo da Carpi pubblicò nel 1525. Poiché l'*Essempario* ha la particolarità di avere un'imposizione a mezzo foglio, si potrebbe dedurre che l'esemplare in vendita potesse esser mutilo di due carte: l'ultima, contenente la

⁸⁷ Donati, *Una nuova bolla xilografica*, cit., p. 157, n. 2, riferendosi alle schede 2181-2182 di Essling che accorpa e all'errore di Sander: «Questi due numeri debbono essere uniti [...]. Il Sander ha peggiorato questo difetto bibliografico descrivendo, 7577-7580, quattro volte una sola edizione».

⁸⁸ *Ibidem*.

parte finale della *ragione d'abbacho* e la sua coerente, ossia la prima, che riporta il frontespizio ideato dai Dorico sul *recto* e la tavola arrighiana *Al benigno lettore* sul *verso*. In assenza della prima carta infatti il primo *recto* risulta essere numerato con il numero 2 e vi compare infatti il frontespizio dell'edizione Da Carpi. È possibile anche che l'esemplare sia stato privato della prima e dell'ultima carta con lo scopo di retrodatare l'edizione con intenti di vendita, ma si considera più ragionevole l'ipotesi già esposta.

Nella scheda 7583 Sander riporta la copia descritta nel *Supplement* di Brunet, datata 1526;⁸⁹ e ancora da Brunet trae la descrizione della copia del 1532, di cui si è già discusso, nella scheda 7854, riportando due cataloghi di vendita che ci permettono di seguire ancora il percorso commerciale dell'esemplare prima del suo approdo definitivo nella collezione Hofer: il catalogo Olschki 1923 e il catalogo Tregakis del 1925. Nella scheda successiva, n° 7585, Sander descrive l'edizione Dorico del 1939 riportando tre cataloghi di vendita: Leighton, cat II, n° 909m £.3.3; London 1936 £11, Martini 1939, cat XXIX £20.

LA OPERI | NA | di Ludovico Vincentino (sic), da | imparare di | scriue-| re | littera | Can-| cellares- | cha |. Recto f. 28: STAMPATA | IN ROMA, IN | CAMPO DI FIORE, | PER VALERIO D'ORI- | CO ET LVIGI, | FRATELLI, | BRISCIANI. | ANNO | M.D.XXXIX | Le verso, blanc.

28 ff. sign: A-Axiii. Toutes les pages avec modèles d'écriture, figures de plumes etc.

Fuori dall'ambito delle descrizioni imperfette (o in molti casi, perfettibili) che rendono macchinoso e spesso infruttuoso il tentativo di identificare l'esemplare di riferimento, tutt'altro tenore ha il lavoro di Alfred Forbes Johnson, che nel 1950 dà alle stampe i risultati di un lavoro ventennale di ricerca, *A catalogue of Italian writing-books of the Sixteenth century*,⁹⁰ al quale collaborarono anche Stanley Morison e James Wardrop. Il catalogo ha il preciso intento di raccogliere dati bibliologici su quanti più esemplari di manuali calligrafici italiani possibili, ma è l'autore stesso a dichiarare le difficoltà incontrate, a cominciare dall'assenza di cataloghi pubblicati delle grandi biblioteche italiane che gli impedì difatti di poter estendere l'indagine al nostro territorio, fino alla condizione di sopraggiunta irreperibilità di molte copie in collezioni private e la scarsa affidabilità delle notizie a lui riportate da terzi.

⁸⁹ Donati si esprime anche a riguardo delle schede 7582 e 7583 ritenendo che si debbano identificare l'una con l'altra.

⁹⁰ Alfred Forbes Johnson, *A Catalogue of Italian Writing-Books of the Sixteenth Century compiled by A. F. Johnson*, «Signature. New Series», 10, 1950, pp. 22-48; ristampato tre anni dopo in appendice e in versione abbreviata in Oscar Ogg, *Three Classics of Italian Calligraphy, an Unabridged Reissue of the Writing Books of Arrighi, Tagliente and Palatino*, [New York: Dover Publications.], 1953, pp. 251.

La struttura delle voci del catalogo è molto ben delineata: nei casi di edizioni più tarde i titoli non vengono ripetuti tranne nel caso che riportino anche la più minima variazione testuale; le misure dei formati in quarto non vengono fornite per evitare ridondanza, ma ciò che più conta è che alla fine di ogni voce di catalogo viene dichiarato esplicitamente il riferimento alla biblioteca che possiede l'esemplare o il nome del collezionista; le doppie copie degli stessi esemplari sono però purtroppo indicate solamente nel caso in cui ci sia qualche variazione o se la sopravvivenza dell'edizione risulta essere molto scarsa. Si tratta, difatti, del primo lavoro sui manuali calligrafici che possa dirsi bibliograficamente attendibile, con un'attenzione specifica alle copie, che pur non scendendo nel dettaglio dei dati di esemplare fornisce perlomeno la loro collocazione con una descrizione puntuale delle caratteristiche della copia singola e una breve introduzione non solo all'autore dei manuali ma anche alle edizioni stesse e alle loro vicende editoriali.⁹¹

Il catalogo, se da un lato non ebbe la possibilità di poter essere esaustivo a causa delle difficoltà di ricerca prima elencate, dall'altro trovò ostacoli anche nella stessa sostanza della materia di studio, tanto che Johnson ebbe ad affermare, riguardo al suo lavoro, un enunciato che potrà dirsi ancora valido a quasi un secolo di distanza: «The more copies one sees bearing the same date, the more variants one finds».

La prima edizione descritta da Johnson è quella de *La operina* conservata nell'allora British Museum, e oggi da identificarsi con la copia C. 31. f. 8. (1) della British Library, che è così descritta (si noti la descrizione completa del secondo frontespizio):

LA OPERI || NA || di Ludouico Vicentino, da || imparare di || scriue- || re || littera Can-
|| cellares- || cha ||

[A 1 v°] IL MODO || & || Regola de scriuere littera || corsiuu || ouer Cancellarescha ||
novamente composto per || LVDOVICO || VICENTI- || NO. || Scrittore de breui ||
aplici || in Roma nel Anno di nra || salute || MDXXII ||

[D 4 v°] Finisce || la || ARTE || di || scriuere || littera Corsiua || ouer Cancellares- || cha
|| Stampata in Roma per inuentione || di Ludouico Vicentino || scrittore || CVM
GRATIA & PRIVILEGIO [*white on black*] ||

⁹¹ Su Arrighi, Johnson cita la bibliografia precedente che abbiamo già analizzato e traccia un breve profilo biografico, basandosi soprattutto sui risultati raggiunti da Wardrop: «Mr. Wardrop has traced three manuscripts written by Arrighi, one date Rome 1517. Since Arrighi was already a bookseller in Rome in 1510, was employed as a writer of briefs at the Camera Apostolica and signed a manuscript from Rome in 1517, it seems likely that all his working life was spent in that city, and that the earlier story that he was first a writing master in Venice is unreliable. His last known book appeared in May 1527, the month in which the sack of Rome began. Not improbably his life ended in that catastrophe», A. F. Johnson, *A Catalogue of Italian Writing-Books*, in O. Ogg, *Three italian classics of italian calligraphy*, cit. p. 253. L'induzione che Arrighi fosse un «bookseller» è forzata rispetto al dato fornito con il *colophon* de *l'Itinerario di Ludovico da Varthema*, per la quale impresa probabilmente Arrighi ebbe un ruolo diverso, più di finanziatore e sostenitore di quello che doveva rivelarsi un discreto successo. L'idea che fosse stato maestro di scrittura a Venezia era stata proposta invece dalla bibliografia precedente, si veda il capitolo 1.

16 leaves, in quarto, sig. A-D in fours; the whole printed from blocks. C 3 v°, C 4 r° & v°, D 1 v°, D 3 r° and v°, and D 4 r° are signed by Vicentino. Describes “Chancery letters” only.

La copia della British Library è ancora oggi rilegata insieme ad una copia de *Il modo*, che Johnson descrive di seguito (la segnatura è C. 31. f. 8. (2)) dando notizia precisa del contenuto di ciascuna pagina del testo:

Il modo de temperare le || Penne || Con le uarie Sorti de littere || ordinato per Ludouico Vicentino, In || Roma nel anno MDXXIII || con gratia e Priuilegio || [*white on black*] ||

[d 3 v°] Sta'pata in Venezia || PER || Ludouico Vicentino Scrittore || & || Eustachio Celebrino Intaglia- || tore ||

16 leaves, in quarto, sig. a-d in fours. Sig. a treats of the pen, Sig. b 1 & 2 show the 'lettera mercatesca'; b 3 r° 'littera per notari'; b 3 v° and b 4 r° 'lettera da bolle'; b 4 v° 'littera da breui'; c 1 r° roman letters; c 1 v° - d 1 r° initials; d 1 v° 'littera formata'; d 2 r° italic and roman types; d 2 v° a plate of initials; d 3 r° roman and the italic used in the book; d 3 v° the colophon; d 4 r° roman capitals; d 4 v° blank; a 1 v°, a 2 r° and v°, a 3 v°, a 4 r°, d 1 v°, d 2 r°, and d 3 r° are printed from type, an italic. The preface refers to Arrighi's book on the Chancery letter of the previous year. Arrighi signs the plates on b 1 v°, b 2 v° b 3 r° and v°, c 2 r°.

Johnson riporta poi la descrizione della copia della Newberry Library (Wing. ZW. 535. L9612), di cui avremo modo di parlare in seguito;⁹² seguita dalla descrizione n° 2181 di Essling, inerente alla copia con la formula collazionale con il fascicolo C in 6, che però Johnson muta descrivendola A-C4 a-b4 c6 d4, e di cui si continua a sospendere il commento. Johnson non distingue tra le copie de *La operina* e quelle de *Il modo* creando qualche confusione e dando spazio a delle perplessità: infatti, ammette implicitamente che la copia della Newberry Library e quella descritta da Essling, che presentano i due testi rilegati insieme, siano due esemplari della stessa edizione. Questo però può dirsi certo solo qualora i due testi siano stampati sulla stessa carta o abbiano caratteristiche strutturali che non permettano il dubbio di una loro stampa separata. Senza un riscontro diretto sull'esemplare però questo dato resta in sospeso, tanto più che la prima delle edizioni da lui considerata, ossia la copia della British Library, presenta una copia de *La operina* con la filigrana di un corno seguita da una copia de *Il modo* che ha la filigrana di un cappello e le due copie oggi rilegate insieme dalla British Library non sono state pubblicate simultaneamente, e Johnson ci dà invece l'idea di un edizione unica.

Il catalogo prosegue con *La operina* pubblicata da Ugo da Carpi, dove Johnson segnala le due copie da lui reperite (ossia l'esemplare della Newberry Library, Wing. ZW. 535. L9613, e quello descritto nel Börsenvereins Katalog, oggi nella Deutsche

⁹² Si veda la trattazione della copia da parte di Philip Hofer, qui a p. 213 sg.

Nationalbibliothek, sede di Lipsia, Bö B I 512):⁹³

This edition is copied from the blocks of the first part of Arrighi. The original blocks remained in their unaltered state, as may be seen in the editions of 1533 and 1539. Giacomo Manzoni [...], from whom the title has been copied, says that Ugo da Carpi, who may have cut the original blocks, and who evidently thought that he had some claim against Arrighi, recovered those blocks and printed this edition of 1525 from them⁹⁴ [...]. B IV v^o and CI differ in text and arrangement from Arrighi's edition.⁹⁵

Il riferimento alle edizioni Zoppino del 1533 e a quella Dorico del 1539 è senz'altro motivato, perché molte delle tavole originali confluirono in quei testi. Ugo da Carpi reincise l'intero testo (diversamente da quanto affermato da Manzoni), non potendo disporre delle tavole originali ma solamente – si ipotizza – degli originali *specimina* o ancora più facilmente di una copia già stampata de *La operina*. In questo caso, poiché la descrizione di Johnson è tratta da quella di Manzoni,⁹⁶ non si può identificare l'esemplare.

Per la copia dell'edizione Zoppino del 1532, di cui abbiamo cercato di tracciare il percorso già dal *Manuel* di Brunet, il catalogo Johnson permette una più chiara identificazione: oltre a riprendere la descrizione di Essling (n°2186) l'autore riporta il catalogo Birrell & Garnett, dandone finalmente una descrizione adeguatamente strutturata:

REGOLA || DA IMPARARE SCRIVERE || VARI CARATTERI DE || LITTERE
CON LI || SVOI COMPASSI || ET MISVRE. || ET IL MODO DI TEMPERA || re le
penne secundo le sorte di lettere che uorrai || scriuere, ordinato per Ludouico
Vicentino || con una ricetta da far inchiostro || fino nuouamête stampato. ||
MDXXXII. ||

Colophon: Stampato in Vinegia per Nicolo d'A-|| ristotile detto Zoppino. Nel anno ||
de nostra salute MDXXXII. || del mese d'Agosto. || [*Device of St. Nicholas*]

30 leaves in quarto, sig. A I-XV (one gathering). Text in italic. The title-page, printed from type, is surrounded by a woodcut border in four parts and contains a device of a hand holding a pen. Printed from the blocks of the edition of 1522 and the second part of 1523. The 'recetta' mentioned on the title page does not appear.

La 'recetta' compare infatti solo nelle edizioni del 1533, nella c. [30]v (per quanto sia difficile ipotizzare la sua assenza sistematica basandosi sull'unica copia superstite della

⁹³ Albert Kirchoff, *Katalog der Bibliothek des Börsenvereins der Deutschen Buchländer*, Leipzig, 1902 (2^a ed.), vol. II, p. 696.

⁹⁴ Johnson ne riporta il testo integrale, qui già precedentemente citato a p. XX.

⁹⁵ Johnson, *A Catalogue*, in Ogg, *Three italian classics*, cit., p. 255.

⁹⁶ «LA OPERI || NA || di Ludouico Vicentino, da || imparare di || scriue- || re || littera Can- || cellares- || cha || Con molte altre noue littere aggiunte et una bellissima || Ragione di Abbacho molto necessario, à chi || impara à scriuere, & fare conto || vgo Scr. || [i.e. Ugo da Carpi scrisse]. 20 leaves, in quarto, sig. A-D in fours and four leaves unsigned. On A 3 r^o in place of the address to the reader there is a privilege in favour of Ugo da Carpi from Pope Clement VII, dated 3 may 1525 [...] In the colophon on D 4 v^o the words: Finisce || la || ARTE || di || scriuere || littera Corsiva || ouer Cancellares- || cha || Stampata in Roma per inuentione || No, [sic] Ludouico Vicentino. 'RESURREXIT VGO DA CARPI' are added, and instead of the concluding words *Con gratia & privilegio* is the word 'SEPVLCH/RVM' [cut in white on a black cartouche] || scrittore || CVM GRATIA & PRIVILEGIO [white on black].» A. F. Johnson, *A Catalogue*, in Ogg, *Three italian classics*, cit., p. 255.

precedente edizione), come nella copia della British Library (788. b. 9) che Johnson cita come esemplare di riferimento dell'edizione 1533.⁹⁷

Johnson rintraccia una descrizione dell'edizione Dorico del 1538 in un catalogo manoscritto della collezione di Wilfrid M. Voynich, purtroppo non reperito. La copia fu acquisita dalla Cambridge University Library (ed è oggi lì conservata con segnatura F. 153. d. 2. 3). Il numero di carte (28) corrisponde a quanto descritto rapidamente da Johnson, che recuperava la breve informazione dal precedente catalogo, senza approfondirla. L'edizione Dorico 1538 ha la medesima formula collazionale della Dorico 1539, per la quale Johnson si riferisce nuovamente alla copia che era a sua disposizione in British Library (con segnatura odierna C. 31. h. 36), ed è il primo a descriverla:

LA OPERI || NA || di Ludovico Vicentino, da || imparare di || scriue- || re || littera can-
|| cellares- || cha ||

[A 28 r°] STAMPATA || IN ROMA, IN || CAMPO DI FIORE, || PER VALERIO
D'ORI- || CO ET LUIGI, || FRATELLI, || BRISCIANI. || ANNO || MDXXXIX

28 leaves, in quarto, sig. A I-XIII. A reprint from the blocks of the two parts of Arrighi's book, with new signatures, and with the omission in the second part of the book of the pages of printed types.

Per le copie pubblicate ad Anversa, Johnson sceglie per le sue descrizioni della Loe 1543 e della Loe 1545, ancora oggi molto rare, le copie conservate presso la Biblioteque Nationale di Francia, dove si trovano ancora oggi con segnatura RES-V-1461 e RES-V-1472.⁹⁸ La copia della British Library C. 31. f. 9., ossia la terza impressione nota di Loe dei manuali arrighiani, fornisce la descrizione per l'edizione del 1546.⁹⁹ Piuttosto singolare è la descrizione dell'edizione Dorico del 1548, per la quale Johnston chiama in causa Manzoni, di cui cita la p. 46, pur non trovandosi in quella pagina nulla a riguardo del testo citato, invece, a p. 118.

L'ultima edizione postuma delle tavole arrighiane da considerare è quella del 1557, ristampata dai fratelli Dorico a Roma, utilizzando anche in parte dei materiali dell'edizione de *La operina* di Ugo da Carpi, come si vedrà più avanti. La copia di riferimento per la descrizione di Johnson è nuovamente quella della British Library (52. d. 28)

ESSEMPARIO || DE SCRITTORI IL QVALE || INSEGNA A SCRIVERE || diuerse
sorti di lettere.|| *Col modo di temperare le penne secondo le lettere, & cono-* || *scer la*

⁹⁷ «[Another edition] Colophon: *Stampato in Venetia per Nicolo d'Aristotile || detto Zoppino. MDXXXIII || 30 leaves in quarto, sig. A. A reissue of the edition of 1532; on the last leaf is the 'recetta' in italic, and the imprint, also in italic.*» A. F. Johnson, *A Catalogue*, in Ogg, *Three italian classics*, cit., p. 256.

⁹⁸ «LA OPERI || NA || di Ludovico Vicentino, da || imparare di || scriue- || re || littera can- || cellares- || cha || EXCUDEBAT IOANNES LOE || ANNO M.D.XLIII. 28 leaves, in quarto, sig. A-G in fours. A copy of the two parts of Arrighi's book, printed at Antwerp.» al quale segue «[Another edition] EXCUDEBAT IOANNES LOE || ANNO M.D.XLV. 28 leaves, in quarto, sig. A-G in fours».

⁹⁹ «[Another edition] EXCUDEBAT IOANNES LOE || ANNO M.D.XLVI. 28 leaves, in quarto, sig. A-G in fours».

bontà di quelle, e carte, e far Inchiostro, Verzino, || Cenaprio, & Vernice, con molti altri secreti || pertinenti alli Scrittori, come per te || medesimo leggendo || impararai. || Con una ragione d'Abbaco breve, || & utilissima. || [Device of the Dorici]

In Roma per Valerio, & Luigi Dorici fratelli. 1557.

36 leaves, in quarto, the first half of the gathering numbered 1-18. Title in type; text woodcut in chancery; Arrighi's address 'Al benigno lettore' followed by his woodcut title *La operina* and signed Ugo scr. Apparently reprinted in part from the blocks of Ugo da Carpi's edition of 1525. On 17 r° is the 'Sepulchrum' plate bearing his name, on 24 r° is a new Hebrew alphabet, on 30 v° 'lettera formata', 31 and 32 gothic entrelac initials, 33-6 the 'Abbaco'. The pages are surrounded by short rules.

Il catalogo di Johnson è sicuramente, a quest'altezza, il migliore che sia stato redatto: non solo per l'indicazione degli esemplari reali consultati, ma soprattutto per il livello di dettaglio della descrizione e le annesse riflessioni bibliografiche, che in più di un'occasione correggono le affermazioni dei compilatori precedenti al netto di un'analisi puntuale delle copie, sebbene con qualche imperfezione.

Rispetto al lavoro di Johnson, la *Bibliografia delle arti scritte* di Claudio Bonacini¹⁰⁰ segue un metodo completamente differente, rifacendosi quasi esclusivamente a voci di cataloghi precedenti che vengono da lui raccolte e in molti casi confuse, poiché molto spesso sono trascritte acriticamente. Le sue schede descrittive non saranno perciò qui trascritte integralmente onde evitare ridondanza, ma saranno comunque commentate per accorpate le descrizioni già citate. Per descrivere quella che lui considera la prima edizione in ordine cronologico, nella scheda 1960 Bonacini recupera la descrizione da Sander (n°7577) e ne eredita gli errori (ma aggiunge la segnatura de *Il modo*, pur citando Manzoni che li aveva corretti).¹⁰¹ In calce alla scheda aggiunge una nota d'esemplare, piuttosto interessante: «Prima edizione rarissima. Nell'esemplare della Biblioteca Civica di Verona, ogni pagina è inquadrata da un filo». La presenza di un apparato decorativo nella prima edizione de *La operina* avrebbe costituito un *unicum* nella tradizione dei manuali, ma da un riscontro compiuto da Agostino Contò nell'estate del 2016 presso i cataloghi interni della Biblioteca Civica di Verona è risultato che la copia vista da Bonacini, oggi perduta, era in realtà una copia dell'edizione Dorico del 1557, segnata 207.3.[180.2] e distrutta durante i bombardamenti della seconda guerra mondiale.¹⁰²

¹⁰⁰ Bonacini, *Bibliografia delle arti scritte e della calligrafia*, cit.. Le schede di descrizione relative ad Arrighi si trovano alle pp. 358-366; segnatamente troveremo le schede n° 1960-1961 a p. 358; n°1962 a cavallo tra p. 358 e 359; n° 1963-1964 a p. 359; n° 1965 a pp. 358-359; n°1963-1964 a p. 359; n°1965 pp. 359-364; n°1966-1968 a p. 364; n° 1969-1974 p. 365; n° 1975 a pp. 365-366.

¹⁰¹ Oltre a Manzoni, Bonacini cita nella scheda 1960 gli stessi passi già qui citati, che si richiamano rapidamente per dare una diretta corrispondenza con quanto già detto: Brunet, V, col. 1173; Kristeller, p. 292; Riccardi, II, p. 598; Sander, 7577; Essling 2181; Johnson p. 24; Graesse, VI, 297. L'impressione è che Bonacini recuperi da Sander anche la bibliografia, fatto salvo in questo caso per i cataloghi d'asta.

¹⁰² Già Philip Hofer in *Variant issues of the first edition of Ludovico degli Arrighi Vicentino's Operina*, in

La scheda 1961, relativa alla descrizione della copia con segnatura A-B₄ C₆ a-d₄ corrisponde integralmente alla scheda n° 7578 di Sander, del quale traduce dal francese in italiano anche il testo di commento, con aggiunta di qualche elemento descrittivo dalla scheda 2181 di Essling e la citazione da Johnson. Alla stessa stregua, la scheda n° 1962 recupera la scheda n° 2182 di Essling e la n° 7579 di Sander; così come la scheda n° 1963 non è altro che la copia della scheda n° 7580 di Sander, con formula collazionale A-D₄ a-b₄ c₈; e ancora la n° 1964 ricalca in tutto e per tutto la scheda n° 7581, ricca di errori e già criticata da Donati. La scheda n° 1965, relativa all'edizione di Ugo da Carpi che abbiamo già visto però corrispondere piuttosto a una copia mutila dell'*Essempulario* Dorico è ricavata e tradotta da Sander, nella scheda n° 7585, ma è integrata, erroneamente, con la descrizione di Johnson dell'edizione di Ugo da Carpi e le sue indicazioni degli esemplari di Lipsia e di Chicago.¹⁰³ Seguendo l'ordine cronologico delle edizioni, Bonacini aggiunge anche l'edizione datata 1526 nel *Supplement* di Brunet (ma che era già nel *Manuel*), recuperata anche dalla scheda Sander n°7583. Troviamo invece alla scheda n° 1967 la descrizione della copia Zoppino del 1532, di cui si sono già viste le problematicità passate di catalogo in catalogo (Manzoni, Brunet, Graesse, Essling), nuovamente ricavata da Sander e in parte da Johnson. Rispetto a Sander che non l'aveva citata, reintegra la descrizione della Zoppino 1533, trascrivendola pedissequamente da Johnson, al punto di confondere il suo «sign. A. A reissue» con una improbabile segnatura «A-A». Il catalogo Johnson gli permette di accogliere nel suo catalogo le descrizioni delle edizioni Dorico 1538 e 1539, nonché di tutte le edizioni Loe (1543, 1545, 1546) descritte alle schede n° 1969-1973, e infine della Dorico 1548, citata da Johnson che recupera da Manzoni, alla scheda n° 1974. In ultimo, Bonacini riprende nella scheda n° 1975 la descrizione dell'*Essempulario* fatta da Johnson, citandone entrambe le edizioni da lui riportate, nonché il commento critico; in calce recupera anche Graesse, che riprendeva da Brunet. Come si è già accennato all'inizio della trattazione, si può considerare il catalogo di Bonacini, che pure divenne testo di riferimento nel settore, come il ricettacolo degli errori descrittivi accumulatisi nel tempo.

Calligraphy and paleography: essays presented to Alfred Fairbank on his 70th Birthday, London, Faber & Faber, 1965, pp. 96-106, a p. 101, la citava come perduta durante la guerra, anche lui considerandola erroneamente una copia della prima edizione: «Before the last war there had been one more 1522 Operina recorded in Italy: at the Biblioteca Civica in Verona. But Giovanni Mardersteig, Director of the Officina Bodoni, the leading scholar printer of Italy, believes that this copy was destroyed in a Second World War air raid. This copy had been taken out of its binding and was framed, leaf by leaf. It is not now likely, therefore, that all these frames will suddenly reappear so many years later. So the copy may, fairly safely, but most unfortunately be considered lost».

¹⁰³ Bonacini, *Bibliografia*, cit., p. 364: «Johnson [...] indica cc. 20, segn. A-D4 più 4cc. senza segn.». Si noti che Bonacini non riporta, in questo caso, lo stralcio del privilegio di stampa di Ugo da Carpi che pure Johnson aveva trascritto.

Di contro alla *Bibliografia delle arti scritte*, andrà detto che dal 1953 in poi il lavoro svolto oltremarica da Johnson ebbe più ampia diffusione nella sua ristampa (in versione ridotta) in appendice al volume di Oscar Ogg che pubblicava in facsimile i manuali di Arrighi, Palatino e Tagliente.¹⁰⁴ Per questo testo, la copia scelta per la riproduzione facsimilare de *La operina* è quella della Newberry Library di Chicago, della quale purtroppo Ogg non fornisce la collocazione, ma che si può identificare da alcuni elementi: dal facsimile risulta evidente che la segnatura della copia è A30, con le carte segnate AXV e con imposizione a mezzo foglio. Ad oggi, la Newberry Library possiede due copie con questa formula collazionale, ossia la Wing ZW 535 L912 e la Wing ZW 535 L9614: la prima è registrata nell'OPAC della biblioteca di Chicago come «2pt. In 1 volume», con riferimento alle due parti de *La operina*, e difatti Ogg dichiara che «the original book from which the plates for this volume have been made would appear to be the first combined edition of *La operina* (1522) and *Il Modo di Temperare* (1523) printed as one book from the original blocks and dated 1523»; ma la filigrana di questo esemplare, così come la formula collazionale, sono le medesime che si riscontrano nelle edizioni Zoppino del 1533, perciò bisognerà piuttosto immaginare che la copia sia stata catalogata erroneamente come una stampa combinata delle prime edizioni dei due manuali. Si tratta infatti, come si vedrà più avanti, di una sofisticata contraffazione.¹⁰⁵ È invece catalogata come un'edizione Zoppino del 1533 la copia Wing ZW 535 L9614, che certo contiene le due parti dei manuali originali ma si riconosce essere una nuova edizione con un suo frontespizio appositamente concepito dal nuovo editore.¹⁰⁶

Gli anni Cinquanta videro un gran fervore di studi sull'*italica* in Inghilterra, con la nascita di diverse associazioni e con il diffondersi di una riforma didattica portata avanti soprattutto da Alfred John Fairbank,¹⁰⁷ che per i suoi meriti fu insignito del titolo di Commander of the British Empire nel 1951. Imparò ad esemplare la *littera italica* studiando nelle sue pause pranzo i manoscritti di William Morris nel Victoria & Albert Museum di

¹⁰⁴ Ogg, *Three classics*, cit.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. viii. Purtroppo la scorretta catalogazione della copia costrinse all'errore Casamassima, che appoggiandosi al facsimile ritenne che riproducesse un'edizione unita de *La operina* e de *Il modo*, come si vede *passim* nel suo articolo *I disegni dei caratteri*, cit. Cfr. qui il secondo paragrafo del capitolo quarto,

¹⁰⁶ Cfr. i permalinks al catalogo della Newberry Library per le due copie: <https://i-share.carli.illinois.edu/nby/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?DB=local&v1=1&BBRecID=522431> e <https://i-share.carli.illinois.edu/nby/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?DB=local&v1=1&BBRecID=522513>.

¹⁰⁷ Per informazioni più approfondite sulla personalità di Fairbank rispetto a quelle che si riporteranno in questa sede si consultino anche le pagine a lui dedicate dal Brighton College of Arts, presso il quale insegnò dal 1955 (<http://arts.brighton.ac.uk/alumni-arts/fairbank,-alfred-1896-1982>) e le pagine che lo riguardano in Sassoon, *Handwriting of the Twentieth Century*, pp. 63-64 e *passim*. Infine, alcune parti della voce *Calligraphy* dell'Enciclopedia Britannica: <https://www.britannica.com/art/calligraphy/Latin-alphabet-handwriting#ref513063>.

Londra (mentre prestava servizio volontario presso l'Ammiraglia britannica) traendo ispirazione dal lavoro di Johnston e collaborando strettamente con lui, pur non diventando mai un suo allievo. Frequentò in seguito lezioni di calligrafia presso la Central School of Art and Design di Londra e imparò anche l'arte della miniatura. Già nel 1921 fu tra i fondatori della *Society of scribes and illuminators*,¹⁰⁸ oggi ancora attiva, di cui fu *Chairman* dal 1951 al 1963; nel 1928, su richiesta di Morison per la Monotype, creò il font *Narrow Bembo* d'ispirazione aldina. Pubblicò diversi testi utili alla diffusione dell'*italica*: una delle sue opere fondamentali, *A handwriting manual*,¹⁰⁹ perseguiva l'intento di trasmettere agli allievi non solo la tecnica di scrittura ma anche un senso estetico sofisticato che imprimesse nel dettato la personalità dello scrivente.

Il suo lavoro si inseriva nel vivace dibattito in corso in quei decenni in Inghilterra relativo alla riforma grafica:¹¹⁰ negli anni Venti era stata adottata nelle scuole la *print script*, basata sull'alternanza di forme semplici (linee e semicerchi) riprese dalla tipografia, col vantaggio di poter insegnare una sola varietà di lettere per la scrittura e la lettura, ma d'altra parte lo svantaggio di non poter essere eseguita rapidamente, per l'assenza di legature.¹¹¹ Fairbank ebbe un suo ruolo nello sviluppo della riforma: concepì un sistema di

¹⁰⁸ Tra i soci fondatori anche Vera Law. Cfr. la homepage dell'associazione: <https://calligraphyonline.org/>.

¹⁰⁹ Alfred John Fairbank, *A handwriting manual*, Leicester: Dryad Press, 1932. Cfr. R. Sassoon, *Handwriting*, p. 63.

¹¹⁰ Il problema fu molto sentito in Inghilterra sin dall'inizio del XX secolo, poiché per la prima volta all'interno delle scuole pubbliche gli allievi avevano provenienze sociali differenti, che per tradizione erano rappresentate da delle varietà scritte di settore, ma risultava allo stesso tempo antieconomico somministrare un insegnamento differenziato ai diversi allievi durante lo svolgimento delle lezioni. Già alla fine dell'Ottocento Lord Palmerston (Henry John Temple), primo ministro dal 1859, consultandosi con Vere Foster, una benefattrice irlandese, diede alle stampe la *Palmerston series of Copybooks* (1865) da distribuire nelle scuole. Nel 1906 il London County Council richiese il parere di Johnston sull'insegnamento della scrittura nelle scuole, e lui stesso intervenne durante una conferenza sul tema nel 1916, suggerendo che i bambini imparassero intanto lo scheletro della lettera e che utilizzassero un pennino a punta larga, ma anche che si ispirassero alle scritture librarie (in particolare, la carolina): la sua proposta fu in più sensi travisata, perché portò negli anni Venti all'adozione e alla sperimentazione della *print script*, esemplata sui caratteri a stampa ma molto lontana dalla possibilità dello sviluppo di una scrittura personale. Cfr., oltre an Sassoon, *Handwriting*, cit., pp. 27-34; David Thomas, *Handwriting reform: a monograph on the teaching of writing*, London: T. Nelson & Sons, 1919; e David Graddol-Dick Leith-Joan Swan, *English: history, diversity and change*, London: Routledge, 1996, p. 68: «The English educational establishment was reluctant to implement a single, standard script in schools. The reason for this were partly a political dislike of monopolies – a single script would require the adoption of a standard copybook – and partly a belief in England that writing, like other aspects of education, was an essential aspect of personal development and expression, and should not be regarded as a narrow vocational matter. There was a continuing debate about which style of writing to teach, and whether a single, general purpose style could be envisaged which was suitable for both middle and working classes, and for both boys and girls.» Per l'estensione del movimento di riforma al territorio statunitense si veda invece Frank Nugent Freeman, *The handwriting movement: a study of the motor factors of excellence in penmanship; an investigation carried on with the aid of a subsidy by the General Education Board*, Chicago: University of Chicago Press, 1918.

¹¹¹ Cfr. Sassoon, *Handwriting*, cit. pp. 52-53: «Teachers who had (briefly) adopted the new method, praised it for neatness and legibility, improving spelling, and improving exercise in English [...]. The question of speed was one of the first objections raised after, surprisingly, tests had shown that over the age of nine cursive was slightly more rapid. Another point raised was the fear that print might not be acceptable to

schede calligrafiche contenenti una forma di italico semplificato da utilizzare per l'insegnamento nelle scuole di Barking, sperimentando sugli alunni l'applicabilità di un nuovo sistema a supporto del quale richiamava la tradizione dei testi manoscritti.¹¹² Pubblicò per la Penguin Books *A book of scripts*, ossia una sintesi stringata – ma con un ricco apparato di tavole – della storia della lingua latina, affrontata dal punto di vista della paleografia, disciplina che Fairbank approfondì tra gli anni Quaranta e Cinquanta.¹¹³

In questo testo l'autore parla rapidamente dei manuali arrighiani, dandone una cronologia leggermente più raffinata della precedente, che accorda a *Il modo* una datazione più elastica, pur senza scendere in dettaglio data la sede di pubblicazione:

In 1522 Ludovico degli Arrighi (Vicentino), a writer of apostolic briefs as well as a scribe, printer, and designer of italic types, produced the first writing manual to deal with italic handwriting, at the clamour of his friends. The pages of *La operina*, printed from engraved wood-blocks, offer instructions in writing as well as exemplify the beautiful *cancellaresca* hand. Arrighi's second book, *Il Modo*, with plates engraved in Venice in 1523, shows a variety of hands and alphabets, including models for a commercial hand, a notary's script, and for Papal Bulls and Briefs, etc.¹¹⁴

Pochi anni dopo, nel 1952, Fairbank fondò la *Society of Italic Handwriting*,¹¹⁵ ancora

business men and other employers and that it would handicap children leaving school. This suggested that people were seriously considering that simplified, separate letters might have over from a joined hand altogether. Other worries included a loss of individuality in scripts, and that those who only learned print would find it difficult to read mature cursives».

¹¹² Cfr. Le schede furono poi pubblicate in Alfred Fairbank, *Dryad Writing cards*, Leicester: Dryad Press, 1935. Sassoon, *Handwriting*, p. 63: «They were described as 'Illustrating a simplified italic which would have been ideal for an experienced teacher to use. There are no personal quirks in the letters and these cards would have guided children into a writing that could develop, if encouraged, into an efficient personale hand'», e ancora p. 64 dove riporta l'opinione di Donald Jackson, ancora oggi calligrafo ufficiale del Crown Office of United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland: «Alfred Fairbank set about with reforming zeal to make his own particular contribution to the revival of this style of writing form more general use. Those early writing cards, first published in 1928, were the forerunners of many italic cursive exemplars, and his handwriting manual continues to encourage the introduction of the Italic hand in many schools around the world». L'opinione di Fairbank sulla riforma in atto, citata da Sassoon, può essere così riassunta: «What the reformers failed to realise was that the Renaissance history had taught a lesson namely that the Roman letter is one written with many pen lifts and that its influent counterpart, developed in the fifteenth century is italic. Instead of a model not designed for fluency and indeed against it, a more sensible course is to teach a simple italic hand». Difatti, nel 1959 Fairbank pubblicherà un intero set didattico per l'apprendimento dell'*italica*, ossia la serie dei *Beacon writing books*, stampati complessivamente in *How to teach the italic hand through the Beacon writing books*, London: Ginn, 1963. Sull'evoluzione dell'*italica* in Inghilterra a partire dal Cinquecento fino al Novecento si consulti W. Blunt, *Sweet roman hand*, cit., soprattutto i paragrafi *The italic hand reaches England* (pp. 21-37) e *The revival of italic* (pp. 38-40); Stanley Morison, *The development of handwriting. An outline*, in *Selected essays*, cit., pp. 222-294.

¹¹³ Con lo stesso intento divulgativo pubblicherà *The story of handwriting. Origins and development*, London: Faber & Faber, 1970, dove non si addentra in questioni cronologiche sui manuali arrighiani, che cita affidandosi alla datazione tradizionale.

¹¹⁴ Alfred John Fairbank, *A book of scripts*, London: Faber & Faber, 1949, (3^{ed} 1977, pp. 17-18).

¹¹⁵ Cfr. le pagine dedicate alla storia della fondazione e al ruolo di Fairbank sul sito ufficiale dell'associazione: <http://www.italic-handwriting.org/history>. Sull'opera di diffusione dell'italico a opera di Fairbank si consultino anche i suoi *The italic hand in Tudor Cambridge. Forty-one examples introduced and described by Alfred Fairbank and Bruce Dickins*, London: Bowes and Bowes, 1962 e *Italic in his own right*, «Alphabet. International Annual of Letterform», I, 1964, pp. 84-94, interamente dedicato alla variante arrighiana di *cancellaresca* con numerosi esempi di

oggi attiva come organo di diffusione della *littera italica* tramite mostre, cicli di lezioni e contatti diretti con le istituzioni scolastiche (soprattutto negli anni Sessanta del Novecento) al fine di stimolare l'introduzione di questa scrittura anche fuori dai confini britannici.¹¹⁶

Le diverse tipologie dell'*italica*, compresa quella arrighiana, cominciarono così a riscuotere un discreto successo: negli anni Cinquanta abbiamo un proliferare di facsimili de *La operina* pubblicati in Inghilterra e non solo a testimonianza di un acceso interesse rispetto alla tematica.¹¹⁷ Questo clima di *revival* pose in area anglo-americana le basi culturali per i successivi lavori sull'*italica* e sui manuali calligrafici di Arrighi, pubblicati in gran parte nel corso degli anni Sessanta.

Tra i lavori più rilevanti di area anglosassone è doveroso citare *Renaissance handwriting*,¹¹⁸ pubblicato nel 1960 da Fairbank e Berthold Wolpe,¹¹⁹ che offre

¹¹⁶ Cfr. W. Blunt, *Sweet roman hand*, cit., p. 39: «Thus, gradually, a small band of enthusiasts has come into being, practising the *Italic* hand and by their example making converts to the cause. Already [...] the good work is spreading in America, Holland and Switzerland. All revolutions have small beginnings: it may well be that from this humble start a third Renaissance in handwriting will arise». Cfr. anche Casamassima, *Ludovico degli Arrighi detto Vicentino copista dell'Itinerario*, cit., p. 117: «La rivalutazione del calligrafo, del disegnatore di tipi per la stampa, del tipografo di severo e al tempo stesso raffinate edizioni [...] si devo soprattutto alla scoperta, prima estetica che storica, delle forme grafiche rinascimentali, la quale è strettamente connessa, come si sa, con il 'revival' della 'sweet roman hand' e dei tipi del '400 e del '500 per la composizione meccanica».

¹¹⁷ I già citati Ogg, *Three classics*, cit., del 1953 e John Howard Benson, *The first writing book: an english translation & facsimile text of Arrighi's Operina, the first manual of the Chancery hand*, with introduction and notes by J. H. Benson, London: Oxford University Press Geoffrey Cumberlege, New Haven: Yale University Press, pubblicato nel 1955 ma già circolante dall'anno precedente in stampa privata per Harvard-Newberry Library Studies in the History of Calligraphy e ristampato già tre volte all'altezza del 1965. Philip Hofer, di cui si parlerà più avanti, attribuisce il ritardo della traduzione in inglese del testo arrighiano addirittura a «the incorrigible negligence of mankind». I facsimili con traduzione ebbero successo anche in Svezia e Danimarca, dove si sviluppò un altro filone di ricerca su Arrighi: *La operina de Ludovico Vicentino da imparare di scrivere littera cancellarescha, Il modo de temperare le penne con le altre sorti de littere ordinato per Ludovico Vicentino*, facsimile with Swedish translation of the authors La operina and Il modo de temperare le penne, translated by J. Rohnstrom, Stockholm: Tidens Forlag, 1958; *La operina: Faksimile-udgave af Ludovico Vicentino's lærebog i at skrive udgivet i Rom 1522*, Genskrevet paa dansk og med en indledning af Bent Rohde. Oversat fra italiensk og Latin af Paul Høybye. Forordet er skrevet af Enjar Philip, København: Den grafiske højskole, 1959. La produzione di facsimili, associata a traduzioni o a materiale didattico, non si interromperà fino ai giorni nostri: nel 1974, in occasione di una mostra svoltasi a Vicenza, viene pubblicato *La Operina di Ludovico Vicentino da imparare di scrivere littera cancelleresca*, riedizione a cura di Andreina Ballarin, Vicenza: Officine Grafice STA; nel 1979 viene dato alle stampe da Paul Standard, *Arrighi's running hand: a study of chancery cursive, including a facsimile of the 1522 "Operina" with side by side translation & an explanatory supplement to help beginners in the italic hand*, New York: Taplinger. Un ultimo facsimile è stato rilasciato con correzioni dalla Library of Congress nel 2007, ma si rimanda piuttosto alla riproduzione digitale fedele all'esemplare in loro possesso disponibile online: <http://lcweb2.loc.gov/service/rbc/rbc0001/2010/2010rosen0807//2010rosen0807.pdf>.

¹¹⁸ Fairbank-Wolpe, *Renaissance handwriting*, cit.

¹¹⁹ Berthold Wolpe fu un calligrafo, tipografo e *typedesigner* tedesco, naturalizzatosi inglese nel 1947. Conobbe Stanley Morison nel 1932, e su sua richiesta creò per la Monotype il font Albertus. Dagli anni Quaranta fino al suo ritiro lavorò per la casa editrice Faber&Faber come *cover designer*, rendendo le copertine della Faber note e inconfondibili agli occhi del grande pubblico. Nell'autunno del 2017 si è tenuta una mostra in suo onore presso il Type Archive di Londra, che per l'occasione ha aperto per la prima volta le sue porte ai visitatori.

un'amplessima panoramica dell'evoluzione dell'*italica* con un ricco apparato di tavole. Nel capitoletto dedicato ai *Writing manuals* sono così definiti e datati i manuali arrighiani:

The first, a book which is sometimes claimed to be the most beautiful of all writing books, was produced by Ludovico degli Arrighi Vicentino in Rome in 1522. *La operina di Ludovico Vicentino, da imparare di scrivere lettere Cancellaresca*, a book of thirty-two pages printed from wood blocks engraved by Ugo di (sic) Carpi shows the *littera corsiva* or *cancellarescha* for the benefit of Arrighi's friends and with a prophetic eye to posterity. A year later Arrighi published a second writing book, *Il modo de temperare le penne*, which included an example of *litera da brevi* amongst other alphabets and scripts. The preparation of this book began in Rome but it was printed in Venice in 1523 in association with Eustachio Celebrino¹²⁰

Come si vede, rispetto alle notazioni cronologiche precedenti, l'affermazione dei due autori è più sfumata rispetto a *Il modo*, poiché si iniziano a considerare come due fasi distinte la concezione e creazione dei manuali (o meglio, delle tavole che li compongono) e la loro pubblicazione. Il riferimento, data la sede, non è a esemplari specifici, ma ovviamente alle edizioni.

Sulla stessa scia di Fairbank e Wolpe un altro protagonista del *revival*, James Wardrop, pubblica nel 1963 *The script of humanism: some aspects of humanistic script 1460-1560*,¹²¹ che era in origine il contenuto del corso avanzato di paleografia del King's College di Londra tenuto dallo stesso nel 1952. Nel capitolo dedicato al *chancery cursive*¹²² Wardrop considera il 1522 come l'anno della pubblicazione de *La operina*, decisivo per la diffusione della *cancellaresca* «with a propagandist intention, i.e. in the interest of non-professional writers». Il manuale del Vicentino è infatti definito da Wardrop come «modest but revolutionary», ma non viene citato *Il modo* né si approfondisce la questione della cronologia, data la destinazione del testo.

In Italia la datazione de *La operina* restò circoscritta al 1522 almeno fino alla metà degli anni Sessanta:¹²³ ne sia un esempio Pratesi, nella sua voce del Dizionario Biografico degli Italiani del 1962, che riteneva che le date presenti nelle tavole fossero fittizie, soprattutto ne *Il modo*, e che servissero solo «come pura esemplificazione». Dichiarava

¹²⁰ Fairbank-Wolpe, *Renaissance handwriting*, cit. pp. 23-24.

¹²¹ Wardrop, *The script of humanism*, cit.

¹²² La tipologia scrittoria è così definita da Wardrop in contrapposizione e distinzione dalla terminologia troppo superficiale in uso (ivi, p. 41): «In 1522 papal briefs were written, in common with the established usage of other chanceries, in a variant of the humanistic cursive or italic, hence the name chancery cursive» e poco più avanti: «The terms 'chancery', and 'italic' and 'humanistic cursive' are most frequently and light-heartedly employed».

¹²³ Così infatti, come abbiamo visto, Sander, *Le livre à figures*, cit., n° 7577, 7578, 7579, 7580; Johnson, *Catalogue*, p. 24, ristampato in Ogg, *Three classics*, cit., pp. 253-254; Bonacini, *Bibliografia*, n° 1960, 1961, 1962, 1963. La datazione è così accertata ancora oggi anche in molti OPAC online: un esempio autorevole fra tutti può essere quello della British Library.

perciò: «si possono quindi accettare come date di stampa il 1522 per la prima parte e il 1523 per la seconda». Recuperando la bibliografia precedente, Pratesi confutava in più punti Donati, affermando contro le sue ipotesi: «è probabile che tra il 1522 e il 1523 il Vicentino abbia fatto un breve soggiorno a Venezia, ma è fuor di luogo sostenere che vi sia passato dopo il 1523 e vi si trovasse ancora nel 1526: l'attività tipografica dell'Arrighi, in quegli anni assai intensa, si svolse certamente a Roma». Tra il 1962 e il 1965 Emanuele Casamassima si occupò intensamente di Arrighi, concentrandosi sull'analisi dei tipi a piombo e sfruttando il materiale grafico nei manuali per i confronti tra varianti di lettera,¹²⁴ includendo nei suoi testi e commentando criticamente (su alcuni punti anche correggendo) le intuizioni di Manzoni, Wardrop, Morison, Donati e Johnson, mentre si dedicava alla stesura dei *Trattati di scrittura del Cinquecento italiano*, pubblicati nel 1966 e di cui si parlerà in seguito.¹²⁵

Un decisivo contributo alla storia editoriale dei manuali calligrafici è contenuto negli studi in onore di Alfred Fairbank pubblicati in occasione del suo settantesimo compleanno¹²⁶, ossia l'articolo di Philip Hofer *Variant issues of the first edition of Ludovico degli Arrighi Vicentino's 'Operina'* (già pubblicato nel 1960, ma con ristretta divulgazione).¹²⁷ Philip Hofer, collezionista di manuali calligrafici e direttore dal 1938 del dipartimento di Printing and Graphic Arts della Harvard University Library, comparò la sua copia del primo manuale (oggi Harvard, Houghton Library, Typ. W. 525.24.162) con quella in possesso dell'amico John Howard Benson, già autore della traduzione de *La operina* e interessato ad approfondire lo *status* bibliografico della sua copia, stimolato anche dal catalogo di Johnson che riportava, come si è visto, descrizioni di esemplari con formule collazionali differenti. Le differenze che ne emersero portarono Hofer a proseguire il lavoro dell'amico e collega dopo la sua morte, avvenuta nel 1956, e a intraprendere il primo tentativo di indagine di respiro internazionale prendendo in esame undici esemplari.

Hofer notò che la mostra impressa sulla c. C1r, *Et accio ché nel scriver tuo*, dedicata ai precetti sull'inclinazione della scrittura, presentava nella sua copia l'*exemplum* calligrafico sottolineato dalla base superiore dell'abaco di un capitello, risolta invece nella

¹²⁴ Pubblica infatti, in rapida sequenza dal 1962 al 1965 *Ludovico degli Arrighi detto Vicentino copista dell'Itinerario, I disegni di caratteri di Ludovico degli Arrighi*, cit.; *Ancora su Ludovico degli Arrighi Vicentino. Notizie (1510-1527). Risultati di una recognitio*, «Gutenberg-Jarbuch», 40, 1965, pp. 35-42.

¹²⁵ Casamassima, *Trattati*, cit.

¹²⁶ Si tratta di *Calligraphy and palaeography*, cit.

¹²⁷ In «Harvard Library Bulletin», 14, 3, 1960, pp. 334-342. In questa versione è conosciuto da Casamassima, che lo cita in *Ludovico degli Arrighi detto Vicentino copista dell'Itinerario*, cit., p. 120, n. 5, ma non è noto a Wardrop nel 1963 in *The script of humanism*.

carta corrispondente nella copia di Benson con una semplice sottolineatura e l'aggiunta di un «cioè» a colmare parte del vuoto lasciato nella *mise en page* dell'assenza dell'elemento ornamentale. Ma la differenza più eclatante riguardava il *colophon* (c. D4v): pur verificando che in quasi tutti gli esemplari questo recitava «Finisce la arte di scrivere littera corsiva ouer cancellarescha stampata in Roma per inuentione di Ludovico Vicentino scrittore» seguito, senza indicazioni sullo stampatore, da «CUM GRATIA ET PRIVILEGIO» in un cartiglio su fondo nero, leggermente usurato nella copia Benson, si accorse che nella stessa carta del suo esemplare si intravedevano in trasparenza alcuni tratti di un'inchiostratura sottostante visibile nelle zone in bianco della cornice del cartiglio, non perfettamente allineato al testo, e che si poteva leggere il nome occultato di «Ugo da Carpi intagliatore».¹²⁸ Nella tabella si forniscono le differenze tra copia di Hofer e quella di Benson, comprensive di alcuni dettagli di usura delle tavole:

Carta	Copia Hofer	Copia Benson
A2r	P maiuscola senza fratture	P maiuscola con fratture
C1r	Presenza del capitello	Assenza del capitello
D4v	Leggibile sotto il cartiglio, stampato non in linea con il resto del testo, il nome di Ugo da Carpi intagliatore.	Non leggibile sotto il cartiglio, stampato in linea con il resto del testo, il nome di Ugo da Carpi intagliatore. Leggero segno di usura nella parte inferiore del cartiglio.

La scoperta forniva una più che plausibile causa del contrasto tra il Vicentino e il Ugo da Carpi, oltre che la conferma eclatante che fosse stato proprio Ugo da Carpi ad avere la responsabilità dell'incisione delle tavole de *La operina*.¹²⁹ D'altro canto, suscitava nuovi e diversi interrogativi sull'evoluzione del rapporto tra i due: fu quella copia il pomo della discordia tra Arrighi e da Carpi? E perché? Possibile che Arrighi avesse deciso di distruggere tutte le copie della prima emissione dopo che l'intagliatore aveva reclamato a sé il privilegio di stampa nel 1525 e che solo quella di Hofer fosse sopravvissuta ai secoli? E ancora, come era possibile che Ugo da Carpi avesse atteso ben tre anni prima di rivendicare la sua opera? Secondo Hofer, le due copie sarebbero comunque da ascrivere all'anno 1522 e sarebbero state pubblicate a Roma, nonostante esse abbiano due filigrane

¹²⁸ Per una riproduzione di c. D4v cfr. <http://id.lib.harvard.edu/aleph/006721474/catalog>.

¹²⁹ Hofer, *Variant issues*, p. 104: «Much more importat are a few words on the conclusive evidence, from the Harvard copy of the first edition, that Ugo da Carpi cut the wood blocks. It has never been possibile to state this categorically, thought it has been suggested several times in print. For an inference could be gained from several sources. First, there is the lack of evidence that Arrighi was a woodcutter, and secondly, the admission by Arrighi, in the first edition of his second book, *Il modo* (Venice, 1523), that Eustachio Celebrino was the woodcutter of that booklet».

diverse e perciò possano considerarsi «not simultaneously printed, or they would most likely have been printed to the same batch of paper»,¹³⁰ ma giunge a questa conclusione percorrendo vie di analisi delle copie fino ad allora inesplorate.

Ciò che interessa maggiormente e che apporta un significativo avanzamento per lo studio della storia editoriale dei manuali arrighiani è la scelta di Hofer di analizzare gli esemplari da un punto di vista bibliologico, attento anche alle filigrane utilizzate per la stampa e alle legature, seppur in modo non sistematico. Innanzitutto, Hofer nota che la copia in suo possesso ha la filigrana di un'aquila coronata, simile seppur non identica alla Briquet n°93, presente in un testo pubblicato a Firenze nel 1529; ma che la copia Benson ha la filigrana di un'ancora in un cerchio coronata da una stella a sei punte, simile ma non identica alla Briquet n°539, riscontrata in un libro pubblicato a Brescia nel 1502. Pur ammettendo che la non identità delle filigrane con quelle riscontrate nel repertorio di Briquet costituisca un ostacolo all'associazione diretta delle filigrane degli esemplari all'area crono-geografica, Hofer vi si appoggia per la cronologia, forzando lievemente il dato bibliologico.¹³¹ Riflette poi sulla possibilità che le differenze riscontrate nelle copie portino a concludere che ci siano state diverse emissioni della prima edizione, oppure che vi fossero diverse varianti di stato della stessa emissione, e per rispondere a questo interrogativo allarga il censimento alle copie che riesce a reperire in Europa e in America: il collezionista chiese controlli da parte dei bibliotecari sugli esemplari della Newberry Library di Chicago (Wing. ZW. 535. L9611 e Wing ZW. 535. L9612); del Metropolitan Museum di New York (29. 46. 02); della Kungliga Biblioteket di Stoccolma (109 N RAR Tagliente. G. A., Lo presente libro, 1524, [3]); della Danske Kunstindustrimuseum di Copenaghen (I 3039 Billedsamlingen) e del British Museum (oggi British Library, è la già citata C. 31. f. 8 (1)).¹³² Per l'Italia chiese di effettuare controlli sulle copie della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (71. 7. A. 22. 1) e di Firenze (oggi non più reperibile, forse alluvionata).¹³³ A queste si aggiungono le copie private della H. P. Kraus Collection¹³⁴ e di

¹³⁰ *Ivi*, p. 99.

¹³¹ *Ibidem*: «The fact that one Briquet watermark relates to an earlier book than the other carries no weight in this case where neither watermark is exactly like the one found in the Harvard and Benson copies. It does, however, make the date and locale of printing – Rome, 1522 – seem reasonable for both copies».

¹³² Hofer non fornisce la segnatura delle copie, per cui si consideri l'associazione tra le copie e le collocazioni una deduzione costruita sull'attuale possesso delle biblioteche citate.

¹³³ Ringrazio il Dott. Luca Bellingeri, direttore della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, per le ricerche svolte nei vecchi cataloghi e *in loco* riguardo alla copia citata da Hofer, che dichiara di aver ricevuto notizie sulla copia da Mardersteig (*Variant issues*, p. 106, n. 5).

¹³⁴ La collezione di H. P. Kraus fu venduta a Sotheby's nel 2003. Purtroppo della copia Kraus non c'è traccia nel catalogo di vendita (*The inventory of H. P. Kraus. Property of Sotheby's*, New York: Sotheby's, Thursday and Friday, December 4 & 5, 2003); verosimilmente, fu venduta tra il 1965 e il 2003 ad acquirente ancora ignoto. Per l'autobiografia del celebre collezionista si veda Hans Peter Kraus, *A rare book asga: the autobiography of H. P. Kraus*, New York: G. P. Putnam, 1978.

Baptiste Galanti, venditore di libri antichi a Parigi, ad oggi non reperite.¹³⁵ I dettagli che Hofer chiese di confrontare ai diversi bibliotecari furono inerenti, senza dubbio, perlomeno alle cc. A2r, C1r, D4v, ma forse non richiese a tutti i bibliotecari di rilevare la filigrana o l'ampiezza effettiva dei danni subiti dalla c. A2r e D4v, oppure non tutti seppero fornirgli le informazioni necessarie.¹³⁶

Con questi dati a disposizione, Hofer raggruppa le copie che presentano le stesse caratteristiche testuali della copia Benson, ossia quelle di Chicago, New York, Stoccolma, Copenaghen, Roma, Firenze e infine la copia appartenuta a Kraus, considerandole parte della medesima impressione: se è vero però che dal confronto emerge che tutte presentano le medesime caratteristiche testuali nella c. A2r, bisogna segnalare che la copia di Roma e la copia di Copenaghen presentano due filigrane differenti dalla copia di Benson. Hofer descrive poi nel dettaglio la copia londinese, da lui analizzata direttamente, conforme a quella parigina, descrittagli da Baptiste Galanti: in questo caso, le due copie hanno la filigrana di un corno in un cerchio, assimilabile alla Briquet 7855, e le discrepanze testuali rispetto alle altre confermano la loro appartenenza a una medesima impressione:

The British Museum copy certainly appeared to be in every respect as sound and unsophisticated a copy as either the Harvard or the Benson one, and seemed somehow to lie between the two. For while it did not have the breaks on A2r (here resembling the Harvard copy) it did have the Benson block on C1^r. Also, while it agreed with the Harvard copy in lacking any breaks in the cartouche on D4v, it registered evenly, had slight evidence of wear on its upper border, and had no printing of words underneath (again resembling the Benson copy). With all these points in the British Museum copy, the copy owned by M. Galanti in Paris concurred, according to his careful report.¹³⁷

Poiché tra le copie esaminate Hofer riscontra variazioni sostanziali solamente in quella di Harvard, relativamente alla c. D4v che presenta il nome di Ugo da Carpi sotto il cartiglio, giunge alla conclusione che tra quell'esemplare e tutti gli altri vi sia una differenza di edizione, e che per ciò che riguarda le restanti si possa parlare invece di variante di stato della seconda edizione, per il rapporto tra le copie londinesi e parigina da

¹³⁵ Hofer segnala anche la copia perduta di Verona, per la quale cfr. qui alla nota XX, e lamenta l'impossibilità di reperire altre copie per allargare il suo censimento in più punti. A p. 103: «Now, at last, with all the evidence obtainable by personal inspection or by correspondence at hand, it is possible to come to some pretty certain conclusions, providing only that only more copies – despite two years' search! – do not appear»; a p. 106, in conclusione dell'articolo: «Only time will prove whether there are nit more editions, issues and variant states of this book. After all, being a block book, the *Operina* is more easily juggled about so far as single pages are concerned (as opposed to making corrections to them) than a book printed from movable type».

¹³⁶ Hofer, *Variant issues*, cit., pp. 99-100: «It was necessary to trace as many copies of this first edition as could be found, and to discover how they compared with the two differing copies in question. Altogether, after a good deal of trouble, nine other copies were located in America and Europe, which were very kindly examined by their owners, custodians or interested scholar friends. [...] in every significant respect enumerated above – the differences between A2^r, C1^r, and D4^v».

¹³⁷ Hofer, *Variant issues*, cit. p. 103.

un lato e tutte le altre dall'altro.¹³⁸ Pur apprezzando la profondità dell'analisi di Hofer, si potrà controbattere che l'adozione del criterio dell'usura progressiva delle tavole come dato dirimente per l'individuazione di un nuovo stato, può essere, per il libro xilografico, accolta solo con beneficio del dubbio.¹³⁹ Converterà forse ammettere che individuare diverse varianti di stato basandosi solo sull'usura dei legni equivarrebbe, nel libro a stampa, ad attribuire il livello di stato basandosi solo sull'usura dei caratteri. Si tratta invece di un elemento di supporto per la ricostruzione della cronologia relativa delle diverse emissioni (fermo restando, inoltre, che una tavola xilografica può comunque subire modifiche e riparazioni); e si può ritenere che, limitatamente al libro xilografico, si possa parlare di variazioni sostanziali solo qualora ci sia stata una decisa modifica dei legni, ossia un intervento volontario sulla loro struttura o sulla loro sostituzione o reincisione, come avviene palesemente nelle cc. C1r e D4v.¹⁴⁰ Al di là delle riflessioni terminologiche appena fatte, sulle quali si tornerà, Hofer trae da questi elementi delle conclusioni solide, in parte rammaricandosi di non poterle supportare o affinare ulteriormente grazie al dato bibliologico, di cui adesso si dispone e a cui si è qui in precedenza accennato:

There are at least two distinct issues of the first 1522 edition of Arrighi's *Operina*: the first known in only one copy so far; the other in at least two states, of which the British Museum and Galanti copies represent the earlier and the Benson copy and its seven companions the later. [...] A comparison of the watermarks of all these second issue copies might, however, throw more light on the degree of time lag, depending on whether it is found that these were printed from the same, or from different, batch of paper.¹⁴¹

Hofer costruisce una cronologia relativa tra gli undici esemplari coinvolti nella sua indagine, ma si interroga sull'effettivo lasso di tempo intercorso tra le diverse edizioni e le loro varianti, pur se costretto a basarsi sul dato incerto dell'usura delle tavole¹⁴² e tenta infine di risolvere i numerosi quesiti posti dalla tavola D4v a proposito del conflitto da Ugo

¹³⁸ *Ibidem*: «Since there are these *textual* differences [...] there are *two issues* – not simply variant copy, or states, of a single issue. The British Museum and the Galanti copies, on the other hand, have no textual differences from the Benson and its seven related copies. The differences that do exist have only to do with *the degree of wear* on the wood blocks from which A2r and D4v are printed. In the first two named, the wear is clearly less than in the last eight. For the British Museum and Galanti copies have no evident wear at all on A2r (where actual breaks occur in the Benson copy and its fellows), and only slight wear on the top border of the ornamental cartouche, on D4v. where are decided breaks in the others.»

¹³⁹ Cfr. Bowers, *Principles*, p. 171, in merito ai dettagli della title-page del libro interamente tipografico: «Broken letters and letters which have worked out of line may prove of value in tracing the progress of a form through the press in order to establish priority of variant states»

¹⁴⁰ Cfr. Barbieri, *Guida al libro antico*, p. 117: «Anche nelle silografie si hanno stati diversi quando la matrice è stata modificata, eliminandone intere parti (un nome, un oggetto raffigurato) o modificandole.»

¹⁴¹ Hofer, *Variant issues*, cit., p. 104.

¹⁴² *Ibidem*: «How much time intervened between those states there is, currently, no way of telling. If they are roughly handled, wood blocks can be quickly broken. But since there are four breaks involved on two pages (A2r and D4v) and some signs of additional wear as well on one of those pages (D4v), the chances are that there was an appreciable time lag, and not simply a sudden accident».

da Carpi e Ludovico degli Arrighi: suppone infatti che in forza del privilegio emesso da Clemente VII, l'incisore avrebbe goduto dei favori del papa; ma che allo stesso tempo Arrighi potrebbe aver trattenuto presso di sé le tavole e averle o nascoste a Roma oppure averle inviate (o lui stesso trasportate) a Venezia; queste sarebbero poi rimaste a Venezia per essere in seguito pubblicate da Zoppino. Ugo da Carpi avrebbe invece, come testimoniato anche dalla scarsa qualità delle incisioni della sua edizione del 1525, re inciso integralmente tutto il testo, inserendo il privilegio a c. A2r e modificando il colophon alla c. D4v, senza rimuovere però il nome del calligrafo, forse per scarse capacità di reinterpretazione della nuova *mise en page* privata dalle numerose occorrenze delle firme dell'autore che avrebbe dovuto riarrangiare. Si potrebbe aggiungere, ma si vedrà in seguito, che il motivo principale della sua scelta conservativa potrebbe invece risiedere nella necessità di fornire al pubblico un testo conforme a quello già diffuso e probabilmente cavalcarne l'onda del successo per riscattarsi anche sul fronte economico del torto che riteneva di aver subito.¹⁴³ Hofer prende quindi in considerazione le edizioni successive, di cui possedeva molti esemplari,¹⁴⁴ gettando uno sguardo anche alle edizioni postume Dorico e Loe per seguire il destino della c. C1r, ma senza approfondire l'argomento onde non discostarsi dal tema centrale del suo articolo.¹⁴⁵ Infine commenta criticamente le descrizioni fornite da Johnson, confrontandosi direttamente con gli esemplari per la risoluzione dell'enigma legato alle copie della Newberry Library. La prima, ossia la copia con segnatura Wing. ZW. 535. L9611 che si è già citato, è così da lui descritta:

One of the most pristine appeared to be a copy in the Newberry Library, Chicago, which is in "a contemporary, or near contemporary, brown leather cameo" binding, as very kindly reported by James M. Wells, its custodian. The fact that it is bounded with Arrighi's second work, *Il modo de temperare le penne*, dated in several places, both 1523 and 1525, and definitely declared (in the colophon) to have been printed in Venice, may suggest that this copy is a late printing of the 1522 edition, which the owner bought and had bound only when the second book had been published [...] for A2r, Cir D4v the Newberry library copy proved to agree with the Benson one.¹⁴⁶

¹⁴³ *Ivi*, pp. 104-105.

¹⁴⁴ Tutte le copie dei manuali calligrafici (non solo arrighiani) in possesso di Hofer confluirono nella collezione della Harvard Houghton Library, donate nel 1984. Il dettagliatissimo catalogo a cura di David P. Becker, *The practice of letters. The Hofer collection of writing manuals 1514-1800*, Cambridge: The Harvard College Library, 1997, tiene conto anche del percorso commerciale delle copie, di cui si tratterà in Appendice. Qui basti sapere che la copia unica del 1532 fu acquistata sul mercato antiquario nel 1934.

¹⁴⁵ Hofer, *Variant issues*, cit., p. 104. «The differing arrangement of C1r in the Harvard copy from all the other first edition copies has a further and inconclusive ramification. On the one hand, the later date of the arrangement in all other copies is supported by the fact that the second edition of *La operina*, (Rome, 1525) follows the arrangement found in these copies. But on the other hand, the third edition (Venice, 1532) returns to the pattern of the Harvard copy, as does also the fourth edition (Venice, 1533). Then, the fifth edition (Venice, 1539) goes back to that of the group of copied of the first edition (and to the second edition). One is tempted to wonder where the train might lead in the further editions of 1543, 1545, 1546, and 1557, even though no essential service to the subject of this essay would be rendered thereby».

¹⁴⁶ Hofer, *Variant issues*, cit., pp. 100-101.

L'ipotesi della composizione di due copie differenti in un'unica legatura è in effetti estremamente plausibile, ma come si vedrà dall'analisi delle filigrane dell'esemplare si prospetta per questa copia una spiegazione più complessa. Ciò nonostante, la formula collazionale di entrambi le copie di Chicago è conforme alle «edizioni originali», per dirla con Manzoni, ovvero A-D4 per *La operina* e a-d4 per *Il modo*.

Ancor più interessante è l'analisi dell'altra copia conservata sempre a Chicago (Wing. ZW. 535. L9612) descritta già in precedenza da Johnson come segue:

30 leaves imposed and printed as one book with *Il Modo de temperare le penne* [...]; quarto, signed (A I omitted) A II to A XV, unsigned from v^o of XV to the end; woodcut colophon occupying whole of final page; Ludo Vicentinus Rome in Parhione scribebat || ANN MDXXIII || Deo, & virtuti omnia debent, ||¹⁴⁷

La formula collazionale di questa copia, si è detto, è la medesima di quelle ascrivibili alle edizioni Zoppino e Dorico, ossia un'imposizione a mezzo foglio ed anche la filigrana, di una bilancia, porterebbe a confermare la stessa ipotesi, orientando la scelta verso le edizioni postume veneziane. Ma un elemento enormemente discordante con la struttura regolare delle edizioni zoppiniane è la forma del colophon, che riprende fino al minimo dettaglio della virgola finale (del tutto fuori luogo alla fine del testo) la parte inferiore della c. A[24]v, che riporta il testo «Ludo Vicentinus Rome in Parhione scribebat || ANN MDXXIII || Deo, & virtuti omnia debent,», con sul *recto* una pagina interamente bianca, del tutto inusuale in quella posizione, che non risulta coerente con la carta del frontespizio, che ha invece una pagina bianca sul *verso*.¹⁴⁸ Oltre a ciò, altri elementi portano Hofer a ritenere che si possa trattare di una copia anomala:

One is forced to consider that they are much later additions. This hypothesis is confirmed by an examination of the printing on A1r and A30v. Both show small

¹⁴⁷ Johnson, *A Catalogue*, in Ogg, *Three italian classics*, cit., p. 254.

¹⁴⁸ Hofer, *Variant issues*, cit., p. 105: «One final copy of the first edition of the *Operina* should be discussed – if indeed a copy in the Newberry Library at Chicago, dated Rome, 1523, represents such, and is not a sophisticated example of a later edition. This copy is in a modern binding, contains the *Il modo* as well as the *Operina*, and has thirty leaves, with continuous pagination, collating A-C a-d, in fours except C in six. One should note this is two leaves less that a full copy of the two books ought to contain. That fact in itself is suspicious, as in the fact that the first leaf verso and the last leaf recto are blank (which is not true in any other edition, issue, or copy of the book that the writer has seen). If these two leaves were conjugate, and the whole book bound as a single gathering, one might consider that the two leaves in question might be a special wrapper. But they are not conjugate, as witnesses a thin strip of paper that joins them, and the fact that the watermarks on the two leaves do not fit together. Furthermore, a small stain on the bottom of the second leaf, which communicates itself to further leaves of the book, does not do so to the first leaf, in which there is also a wormhole that does not carry through the second. Equally troublesome, in the eyes of Dr. Bond and David Foxon of the British Museum, both of whom examined the Newberry copy with the writer, is the fact that the first and last leaves are much fresher, and somewhat cleaner than the leaves in between. How could genuine covers of a book remain cleaner than its content?». Hofer cade qui e poco più avanti in errore, confondendosi e trascrivendo dal catalogo Johnson la formula collazionale della copia descritta da Essling nella scheda n°2181 invece che quella della della Newberry, che è A[I]-AXV: difatti, entrambe descrivono una copia di 30 pagine. L'errore è già segnalato da Nicolas Barker in S. Morison, *Early italian writing books*, cit., p. 166, n. 2.

differences from the 1522 edition prototypes. For the printing on AI^r does not have quite the same ornamentation on the stem of the first (capital) L, and that on 30v, while it reproduces the lower half of A12v, has had the date changed from MDXXII to MDXIII, without removal of the comma after the last word 'debent' which at the very end of the book makes no sense. The examiners, therefore, came to the conclusion that the text on these leaves involved printing from block made in close facsimile of the original printing in question, but not from block of the period..¹⁴⁹

Nel 1965 Hofer intuì che si trattasse di una copia contraffatta, ma non si avvide del fatto che si trattava di un'edizione zoppiniana che nel *recto* della c. A1 e nel *verso* della c. A28, presenta una sofisticata contraffazione, riconosciuta molti anni dopo da Nicolas Barker:

The middle 28 leaves of this copy are a from a copy of the reissue of both Arrighi's works put out in 1532 and again in 1533 under the title of *Regola da imparare scrivere*, by Nicolo (sic) Zoppino d'Aristotile [...] The colophon reproduces the lower half of page 24 too accurately (judged by Ugo da Carpi's or the Antwerp recutting of 1543) to be anything but a facsimile produced by lithography or a process line block. The title page was probably reproduced by the same means from a redrawing of the 1522 original. It is clear that a deliberate attempt has been made to 'perfect' the book at some time after, say, 1870. It is not clear whether the object was only to produce a perfect copy from an imperfect one, or whether it was constructed to provide a 'earlier state' than the existing copies of *Il modo* 1523, lacking some of the material and therefore presumably printed before Arrighi left Rome.¹⁵⁰

In ultimo, Hofer considera la descrizione di Essling¹⁵¹ di cui si è qui già discusso, e alla quale riesce finalmente a dare una soluzione Barker, rintracciando il percorso commerciale della copia, messa in vendita nel 1965 nel catalogo di Martin Breslauer n°100, alla scheda 27A: la copia descritta presenta quasi tutte le tavole de *La operina* associate con *Il modo*, pubblicate simultaneamente, con cartulazione continua, sulla stessa risma di carta (con filigrana di un cappello da cardinale), in conformità al probabile progetto editoriale arrighiano originale. Un elemento significativo, purtroppo non presente in Essling, è quello relativo alla costruzione del testo, privo di alcune sue parti fondamentali, la cui assenza porta ad individuare, in questo esemplare, una nuova edizione:

The colophon of *La Operina* and the title of *Il Modo* are missing: and the extent is reduced by two leaves. But the paper stock is the same throughout, with the cardinal's hat watermark. This proves that Arrighi took all the blocks of *La operina* with him to Venice and printed them again, in a slightly different form, at about the same time as the first printing of *Il modo*.¹⁵²

¹⁴⁹ Hofer, *Variant issues*, cit., pp. 105-106.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 106. Il dato è però già presente in F. A. Thomson, *Arrighi's writing books*, 53, cit., p. 28: «Now the Newberry Library copy (ZW. 535. L9612), published in facsimile by Oscar Ogg, agrees with the B. M. [British Museum, oggi British Library] copy of Zoppino 1533 down to small detail of sheet signatures, but lacks the first and last leaves (replaced by fakes) so we cannot be sure which issue it is».

¹⁵¹ *Ibidem*: «On other thirty-leaf copy of the two combined books [...] is described by Essling but cannot be presently located. It apparently has a different collation from the Newberry Library copy (C in six, rather than c). Is this also a confection? Or a ghost? Only time will tell».

¹⁵² In Morison, *Early italian writing-books*, cit., p. 160, e anche n. 2. Purtroppo, Barker non associa la filigrana a nessuna delle immagini fornite dal repertorio di Briquet.

Rispetto alla formula collazionale dell'esemplare descritto, però, Barker è del parere che sia Essling che Breslauer, che descrivono come A-B4 C6 (con C maiuscola o minuscola che sia) stiano probabilmente descrivendo delle copie imperfette. In sé l'ipotesi non può definirsi implausibile, ma come si è visto la descrizione di questi esemplari passa di catalogo in catalogo senza un riscontro diretto da parte degli studiosi (così parrebbe di interpretare il grado di dubbio nelle parole di Morison), perciò finché l'esemplare non sarà tornato alla luce non sarà possibile definire quale sia l'ipotesi più valida.

Ancora nel 1965, nello stesso volume collettaneo in onore di Fairbank, Arthur Osley pubblica *The origins of Italic types*, frutto della rielaborazione dei suoi precedenti articoli usciti sul *Journal of the society of italic handwriting* sull'evoluzione dell'*italica* nella tipografia.¹⁵³ Osley ripercorre rapidamente le conoscenze a sua disposizione su Arrighi per ciò che riguarda la biografia del calligrafo prima della stampa dei manuali: riguardo a *La operina* concede il beneficio del dubbio a una stampa posteriore al 1522; ma, basandosi implicitamente su quanto affermato da Arrighi nella tavola *Havendoti io descritto* (c. A2r) resta salda la sua opinione riguardo a *Il modo*.¹⁵⁴ Cerca però di rispondere ai vari interrogativi posti dal contrasto tra Arrighi e Ugo da Carpi, immaginando che tra loro sia avvenuto qualcosa di molto simile al conflitto tra Aldo Manuzio e Francesco Griffo e dando largo spazio alle ipotesi: a suo parere, dopo aver avuto un aspro contrasto con Ugo da Carpi, Arrighi avrebbe lasciato il suo posto in cancelleria e si sarebbe trasferito a Venezia, per un periodo breve, dove avrebbe trovato in Celebrino un nuovo collaboratore al quale affidare l'intaglio delle tavole de *Il modo*.¹⁵⁵ Dato che Celebrino già nel 1525 era anche collaboratore di Tagliente, Arrighi lo avrebbe lasciato a Venezia e sarebbe tornato a Roma nel 1526 per proseguire la sua attività tipografica. Se l'insieme di questi dati non costituisce una grande novità nelle ipotesi proposte, un contributo significativo è fornito da Osley con la segnalazione di una lettera inviata il 17 luglio 1525 da Trissino, in quel

¹⁵³ Osley, *The origins of italic type*, in *Calligraphy and Palaeography*, cit., pp. 107-120, ID. *The riddle of the aldine italic*, «Journal of the Society of italic handwriting», 38, 19XX, pp. XX-XX e *Arrighi and his types*, «Journal of the Society of italic handwriting», XX, 1964, pp. 8-18. In calce all'articolo dedicato ad Arrighi Osley inserisce due elenchi di manoscritti e di edizioni arrighiane, alle pp. 117-118.

¹⁵⁴ Osley, *The origins*, p. 111-112: «*La Operina di Ludovico Vicentino da imparare di scrivere littera Canellaescha*, dated 1522 (thought perhaps published later) achieved immediate popularity. It was quickly followed by his *Il modo de temperare le Penne*, issued in Venice and dated 1523».

¹⁵⁵ Osley, *The origins*, pp. 111-112: «Arrighi, like Griffo, was probably not an easy man to work with, and was having trouble with his partner. The original blocks of *La operina* had been cut by Ugo da Carpi. He wanted to extend the busnnes and issue more books in the chancery script. Arrighi refused. Ugo then complained to Clement VII that he had been tricked and obtained the privilege of reprinting *La Operina* on his own account. It looks as though he had some legitimate claim, which Arrighi refused to admit».

momento a Vicenza, e indirizzata a Tommaso da Lonigo,¹⁵⁶ che si trovava invece a Roma, di cui si trascrive il testo:

Che M. Lodovico nostro sia tanto inzaccarato mi duole: pur come ho già detto son contento che per venticinque o trenta ducati sia sovvenuto su li miei argenti. Tuttavia facendo cosa più cautamente che si può, a ciò ch'io non li perdesse.

La comune origine geografica dei corrispondenti d'origine dei personaggi coinvolti nello scambio epistolare, unita all'uso della *M* puntata, comune per Maistro (ma anche, si noti, per Messer), rende molto probabile l'identificazione con Arrighi. La sua «inzaccaratura» poteva, secondo Osley, ben derivare dall'emissione del privilegio a favore di Ugo da Carpi che poté aver creato un certo scandalo intorno al famoso calligrafo, forse già in difficoltà economiche.

Quanto sopraccitato nei precedenti lavori è raccolto da Emanuele Casamassima nella parte dedicata al Vicentino dei suoi *Trattati di scrittura del Cinquecento*, dove innanzitutto traccia una sintesi della storia della *littera cancelleresca* e del suo uso librario e cita i protagonisti dello *sweet roman hand revival*, per poi occuparsi dei manuali:

L'esemplificazione grafica di questa scrittura, accompagnata dai precetti per la sua esecuzione, compare per la prima volta [...] nell'esigua ma rivoluzionaria *Operina di Ludovico degli Arrighi da imparare di scrivere littera Cancellarescha* composta a Roma nel 1522 e intagliata in legno da Ugo da Carpi. [...] All'arricchirsi recente delle nostre conoscenze sull'operosità multiforme dell'Arrighi non corrisponde un ampliarsi decisivo dei termini cronologici di questa. Il periodo noto, d'intensa creatività ma brevissimo, rimane compreso tra il 1522, anno in cui viene composta *La Operina*, e il 1527, quando nella catastrofe del Sacco di Roma scompare anche la tipografia e ogni traccia dello stesso Arrighi. A questi anni appartengono *Il Modo de temperare le penne con le varie sorti de littere* (composto in parte nel 1523) – trattato che si congiunge direttamente, strettamente all'*Operina* – , tutti i tipi disegnati dall'Arrighi e tutte le edizioni uscite dalla sua officina (1524-1527).¹⁵⁷

Casamassima prosegue la trattazione addentrandosi nei precetti calligrafici dei due manuali per la costruzione della *littera*, che puntano soprattutto alla semplificazione e alla

¹⁵⁶ Morsolin, *Giangiorgio Trissino*, cit., p. 416. La lettera è indirizzata «A lo Exc. Dott. di legge M. Thomaso da Lonigo Auditore del Rmo Ridolphi», da p. 415 si evince che si tratta della risposta a una lettera ricevuta l'8 luglio. Trissino si teneva in contatto con un amico comune, ossia il nipote del medico e umanista Nicolò Leoniceno, e a sua volta canonico e dottore della cattedrale di Vicenza, e *legista* presso lo *studium* di Padova nel 1523, poi a Roma a servizio del cardinale Nicolò Ridolfi. Su questa personalità le notizie non sono moltissime: si veda da prima Padre Angiologabriello di Santamaria, *Bibliotheca*, cit., vol 5, p. CCCI e vol 3, pp. XXXIII-XXIV, dove è trascritto passo da una lettera a lui inviata da Giano Parrasio e pubblicata su di un edizione di Tolomeo Gianicolo, di cui avremo modo di parlare in seguito. Per una brevissima nota biografica su Tommaso (da Lonigo o Leoniceno) vd. Arturo Pomello, *Storia di Lonigo con cenni storici sui comuni del distretto*, Lonigo: Prem. Tipografia Gio. Gaspari, 1886, p. 149, da integrare con lo stesso Morsolin, *Gian Giorgio Trissino*, cit., p. 118. Per il suo apporto alla ricostruzione della biblioteca dello zio si vedano invece Daniela Mugnai Carrara, *La biblioteca di Nicolò Leoniceno. Tra Aristotele e Galeno, cultura di un medico umanista*, Firenze: Olschki, 1991 e Davide Muratori, *La biblioteca del cardinale Niccolò Ridolfi*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 3 voll., 2009, Morison, *Early italian writing-books*, cit., p. 200: «Trissino's reference to money troubles and offer to advance 25 or 30 ducats might well imply that Arrighi's quarrel with Ugo da Carpi had involved him in financial difficulties. If this is so, it follows that Arrighi cannot have reached Venice until the end of the summer».

¹⁵⁷ Casamassima, *Trattati*, cit., pp. 37-38.

razionalizzazione per poter rendere comprensibile il metodo anche a un pubblico di non professionisti, e del rapporto dei suoi *specimina* con la storia della scrittura latina e con i manuali di Tagliente, poiché il suo intento è in quella sede l'analisi dei testi da un punto di vista paleografico e stilistico; ma è ben conscio dei problemi cronologici sollevati dai suoi predecessori.¹⁵⁸ A proposito dell'associazione de *La operina* con il secondo manuale Casamassima afferma che «*Il modo* [...] venne composto nel 1523 ed è strettamente connesso con l'*Operina*, assieme al quale venne in seguito sempre ristampato»:¹⁵⁹ il riferimento si dovrà considerare relativo alle edizioni postume, nelle quali i manuali si trovano sempre accoppiati pur con le variazioni alle quali si è accennato, poiché sono infatti ben più numerose le copie sopravvissute de *Il modo* che ebbero una pubblicazione autonoma, fatti salvi i casi, più rari, della stampa simultanea su di un'unica risma di carta. Ma riguardo alla stampa del 1525, ad opera di Ugo da Capri, le sue affermazioni sono molto più chiare e decise, e confutano nettamente quanto in origine era stato sostenuto da Manzoni: si tratta a suo parere di «una mediocre imitazione che non ha alcun rilievo nella storia della calligrafia».¹⁶⁰ Restando nell'ambito italiano, abbiamo il primo contributo nella bibliografia arrighiana di Luigi Balsamo,¹⁶¹ che si occupò soprattutto della storia dei suoi caratteri e dell'influenza da loro esercitata sulla tradizione tipografica successiva.¹⁶² ma che mostra di accogliere le recenti acquisizioni della critica (pur senza citare esplicitamente Hofer), datando i testi dopo il 1522 o 1523 e prendendo perciò le date tradizionali come *terminus post*. Un altro elemento suggerito da Balsamo è relativo alla c. *Al benigno lettore*, dove il Vicentino dichiara di voler affidare i suoi «esempi» alla «nuova inventione de littere», ossia alla stampa ma per tramite della xilografia, perché «impossibile era de sua mano porger tanti esempi»: da ciò Balsamo è indotto a pensare che, prima di organizzare

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 56, n. 16: «I rapporti tra le diverse edizioni dell'*Operina* e del *Modo* sono molto complicati; persino la prima edizione dell'*Operina* ebbe almeno due diverse tirature, delle quali la seconda presenta, accertati, due stati» e ancora, p. 57 n. 20: «L'assegnazione tradizionale della stampa dell'*Operina* al 1522 e del *Modo* al 1523 non è certa. Nei due trattati queste date si riferiscono sempre all'opera del calligrafo. Si osservi che a c. 5v del *Modo* è presentato un modello di lettera “merchantescha” costruita da una fittizia “prima di cambio”, la quale reca la data “In Vinetia a XIII di febraro. MDXXV.” Cfr. Donati [...] per il quale la stampa dei due trattati è del 1525-1526; A. F. Johnson, *Type designs*, cit., che assegna al *Modo* la data «about 1525»; e Pratesi [...] il quale ritiene invece che la stampa sia stata eseguita negli stessi anni in cui vennero composti i modelli (1522 e 1523). Il problema circa la data della pubblicazione dei due trattati, come quello correlativo circa l'epoca del soggiorno del Vicentino a Venezia (1523 o 1525) è ancora lontano da una soluzione [...] Soltanto nuove ricerche di archivio potrebbero recare elementi risolutivi». Dello stesso parere pochi anni dopo anche Alberto Tinto, *Ludovico degli Arrighi detto il Vicentino* in Luigi Balsamo-Alberto Tinto, *Origini del corsivo nella tipografia italiana del Cinquecento*, Milano: Polifilo, 1967, p. 128.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 44.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 56, n. 17.

¹⁶¹ Balsamo, *Il carattere corsivo e Ludovico degli Arrighi Vicentino*, cit.,

¹⁶² Balsamo-Tinto, *Origini del corsivo nella tipografia italiana del Cinquecento*, cit.,

il progetto editoriale, Arrighi abbia inizialmente prodotto degli esemplari manoscritti¹⁶³ con indicazioni manualistiche per il tracciato delle lettere, e che questi potessero circolare forse anche nella Segreteria pontificia.

Di questo parere è anche Thomson, esponente di spicco del filone scandinavo degli studi arrighiani, relativamente all'uso che di questi «esempi» avrebbe fatto, tra gli altri, il vescovo di Pola Altobello Averoldi,¹⁶⁴ da annoverarsi quindi tra quei «molti amici» che avrebbero quasi costretto il copista a rendere accessibile ai più la sua tecnica di scrittura. Di più, secondo Thomson, l'intero progetto editoriale dei manuali non avrebbe mai potuto vedere la luce se non fosse stato da un lato per l'insistenza dei suddetti amici, dall'altro per il periodo di stasi dei lavori della Segreteria dei brevi intercorso tra la morte di Leone X (1° dicembre 1521) e l'arrivo di Adriano VI a Roma (nell'agosto del 1522).¹⁶⁵ Se sono da rigettare ormai, grazie alle ricerche di Frenz,¹⁶⁶ le affermazioni di Thomson rispetto a una scelta di ripiego sulla produzione autoriale calligrafica attuata da Arrighi dopo la morte di Leone X per una mancata riassunzione nella Segreteria dei brevi; per ciò che riguarda la concezione del progetto editoriale dei manuali andrà considerato il fatto, rilevato anche da Osley, che l'arrivo di Adriano VI a Roma, e perciò la ripartenza a pieno regime dei lavori di segreteria, non si verificarono fino all'agosto del 1522.¹⁶⁷ Il dato di archivio rintracciato da Frenz cancella tutte le ipotesi fin ad allora avanzate, inclusa quella di Thomson¹⁶⁸ e induce

¹⁶³ *Ivi*, p. 5: «Il Vicentino stampò i suoi manuali, a quanto dichiara egli stesso nell'avvertenza all'*Operina* [...] dove 'esempi' equivale a 'esemplari', copie del libro. Ciò significa che la richiesta era grande, ovvero che erano molti coloro che desideravano imparare a scrivere bene». Dello stesso parere sembra essere Arthur Osley, *A Vatican scribe: Ludovico Vicentino degli Arrighi*, in ID. *Scribes and sources: handbook of the chancery hand in the Sixteenth century. Texts from the writing masters selected, introduced and translated by A. S. Osley, with an account of John de Beaufort by Berthold Wolpe*, London: Faber, 1980, p. 73: «Vicentino tells us that his friend had pressed him to write out models of the chancery hand which could be used for teaching. He was willing to do so, but he could not provide enough material to meet all the demand for it».

¹⁶⁴ Per notizie biografiche su Altobello Averoldi, cfr. il capitolo primo, p. X, n. XX

¹⁶⁵ Thomson, *Arrighi's writing books*, 52, cit., p. 19: «It is very doubtful whether the *Operina* would ever have been created if it had not been for the untimely death, on 1 December 1521, of Pope Leo X and the fact that his elected successor, the luckless and unwelcome Adrian VI, tarried until the end of August the following year before coming to Rome. In the meantime, Leo's Vatican staff was kept in suspense. Among those who were not re-employed by Adrian were Sadoletus and, in the lower ranks, Arrighi. During a considerable part of 1522 he could, however, still call himself *Scrittore de brevi apostolici* (as he does on folio A.Iv of the *Operina*), while he was probably inactive [...] and had to find some profitable use for his calligraphic talents».

¹⁶⁶ Per le quali si veda qui il capitolo secondo, p. 109 e sg.

¹⁶⁷ Osley, *Luminario*, cit., p. 28: «This would have been a slack time in the Chancery. When Adrian VI eventually arrived, he dispensed with the services of the Papal Secretary, Sadoletto; Arrighi too, was probably sacked. At all events, he completed the composition of the first part of his writing book, *La Operina*». Si valuti invece che ad Adriano VI furono donati mss. dall'officina di Arrighi: cfr. qui p. XX.

¹⁶⁸ Non è ormai possibile attribuirlo alla riforma curiale di Adriano VI, come sostenuto da Clough, *A manuscript of Paolo Giovio's Historiae*, cit., p. 50: «Such luxurious manuscripts [*scil. Dialogi per Geoffrey Chambers*] appear a feature of the last years of the first phase of Arrighi's career in Rome, itself

perciò a riconsiderare le proposte che sostengono che il suo abbandono dell'attività in cancelleria si fosse piuttosto verificato in concomitanza se non con il vero avvio della sua attività tipografica (il primo titolo *in aedibus Ludovici* è del giugno del 1524) almeno con la messa in atto del progetto.¹⁶⁹ A sostegno di questa tesi, si noti che secondo gli studi di Frenz Arrighi avrebbe rassegnato le sue dimissioni in favore di Antonio de Malgrosa il 10 ottobre del 1523,¹⁷⁰ un mese dopo la morte di Adriano VI, e che dunque il suo abbandono potrebbe essere stato, plausibilmente, volontario e non forzato da contingenze esterne né necessariamente da attriti con l'ambiente di curia, nel quale peraltro continua ad operare in veste di editore, come si vedrà.

A fronte dei problemi cronologici relativi alla concezione del progetto, che concentrano come si è detto l'attività di *scriptor brevium* di Arrighi tra il 1520 e il 10 ottobre del 1523, si potrà proseguire l'analisi delle teorie di Thomson. Lo studioso ritiene fittizie le date contraddittorie nei manuali, e considera come la stampa di entrambi i testi non possa essere successiva al 1523, desumendo questo dato direttamente dallo studio del manoscritto contenente i *Factorum et dictorum memorabilium libri* di Valerio Massimo e altre opere, allora in suo possesso,¹⁷¹ dove è possibile, a sua detta, ravvisare un progressivo ma notevole miglioramento della grafia del vescovo per imitazione della *littera arrighiana* proprio tra il settembre e la fine di dicembre di quell'anno.¹⁷² L'ipotesi è che Averoldi dovesse per allora già disporre di entrambi i manuali:

truncated by Arrighi's loss of his post as 'scriptor' in either 1522 or 1523, in consequence of Pope Adrian VI's reform of the papal curia. Perhaps the pope did not approve the phylo-Byzantine script that Arrighi had developed», e ancora da Osley in *Luminario*, cit., p. 28 e nelle sue opere successive. Altra ipotesi pregnante fu quella relativa all'allontanamento del Vicentino dalla cancelleria in seguito al ritiro del privilegio della stampa de *La operina*, avvenuto a favore di Ugo da Carpi il 3 maggio 1525, tesi sostenuta da Wardrop, *Arrighi revived*, cit., p. 33: «We cannot speculate as to the cause of Arrighi's break with the officials of the Curia: it seems fairly certain that a difference of some kind occurred; this is the more likely in view of the transference, in 1525, of Clement VII's privilege for *La Operina* to the engraver, Ugo da Carpi».

¹⁶⁹ Ancora Clough, *A manuscript of Paolo Giovio's* *Historiae*, cit., p. 51, che collega l'arrivo di Adriano VI con la perdita del posto di lavoro da parte di Arrighi, che avrebbe spinto il Vicentino ad avviare la sua tipografia: «Perhaps as a result of losing his post as 'scriptor' when the demand for presentation manuscripts was declining Arrighi in 1523 turned to printing for a livelihood». Così anche Frank Allan Thomson, *Arrighi's writing books*, «Journal of the Society for Italic Handwriting», 53, winter 1967, p. 19, e Morison nell'introduzione a *The calligraphic models*, cit., p. XI.

¹⁷⁰ Frenz, *Die Kanzlei der Papste*, cit., p. 401: «res. In fav. Ant. De Malgrosa».

¹⁷¹ Cfr. Frank Allan Thomson, *Arrighi ställing i bokstavskonstens historia. En studie med utgångspunkt från ett nyupptäckt manuskript av Frank Allan Thomson*, «Biblis», 1959/1960, pp. 11-34 e Id. *Arrighi's writing books*, 52, cit., pp. 19-20 e fig. 1 a p. 21.

¹⁷² Thomson, *Arrighi's writing books*, 52, cit., pp. 19-20: «On the fly-leaves he made a number of dated notes. In spite of having Arrighi's script constantly before his eyes he was, however, unable to model his hand on it [...] It is only in his laconical note about Adrian's death on 14 september 1523 that we see that he is trying to change his hand and also obviously to master the art of cutting his quill. The next page shows that by Christmas he had acquired a very neat Arrighian hand, down to the detail of making his *n*'s a little wider than the distance between two 'legs' of his *m*'s». La citazione a testo è tratta dalle stesse pagine.

If we needed any corroboration, this indicates that the writing books were then published, i. e. before Pope Adrian VI's death. The year 1525 in one of the commercial examples in *Il Modo* has given rise to some needless speculation. This expedient of denoting a text as purely imaginary (particularly necessary in the case of a promissory note) by using a date from the future has many parallels [...] The years 1522 end 1523 are in fact the only possibile ones, for it is obvious that these books were produced *before* Arrighi had his own press in Rome, which happenend in 1524.¹⁷³

Rispetto alla datazione proposta da Thomson è possibile controbattere che l'utilizzo di un caso personale di elaborazione di scrittura calligrafica, come è quello di Averoldi, è argomento piuttosto debole per costruirvi una cronologia attendibile: certo potrà essere significativo per ciò che riguarda la diffusione della variante arrighiana di *cancelleresca* e dei suoi precetti, ma si rifiuta la forzatura dello studioso che considera la presenza delle note del cardinale e della loro modifica stilistica una prova sufficiente a ratificare l'avvenuta pubblicazione dei manuali.¹⁷⁴ Ancora, il fatto che Arrighi non potrebbe aver stampato i manuali nella sua tipografia, è una deduzione diretta dal medesimo assunto, non verificato; e infine Thomson non fornisce nessun esempio comparativo di manuali che riportino date fittizie, facendo passare il dato come assodato e quasi ovvio.

Lo studioso svedese valuta poi il contributo di Hofer: da lui si fece inviare una fotografia in controluce della c. D4v, della quale fornisce una reinterpretazione di sua mano per rendere più chiaro il testo nascosto sotto il cartiglio.¹⁷⁵ Dichiara di aver aspettato due anni dall'ottobre/novembre del 1965, nell'attesa che tornassero alla luce nuovi esemplari con le caratteristiche di quella di Harvard, copia che, all'interno della sua teoria cronologica, considera essere «not a copy of any edition but a book made up of a set of proof-pulls made after Ugo da Carpi had finished his blocks and, as it seems, had delivered them to Arrighi», ossia una copia di prova – l'unica – causa e testimone del contrasto tra Ugo da Carpi, finendo col ritenere impossibile che altre copie con le medesime caratteristiche potessero essere rinvenute.¹⁷⁶

L'intera struttura della copia fino al più minimo dettaglio da lui individuato lo porta a formulare l'ipotesi di una pubblicazione rapida di materiale di responsabilità di entrambi gli artisti: da un lato il mancato allineamento delle tavole coi margini delle pagine, la copiosa

¹⁷³ Il parere è confutato da Barker nell'introduzione a Breman, *Catalogue Five*, cit., p. [3]: «Out of the many dummy documents represented in writing books of all kinds, I have yet to see one dated after the publication date of the book».

¹⁷⁴ Come già sostenne, pur aggiungendo un'altra induzione, Osley, *Luminario*, cit., p. 35, n. 2: «Averoldi could just easily have used one of the many models that Arrighi was in habit of writing for his friends».

¹⁷⁵ Thomson, *Arrighi's writing books*, 52, cit., p. 22 e fig. 2 p. 23.

¹⁷⁶ *Ivi*, pp. 22-24: «The Harvard Operina with the oblique cartouche is unique. It would seem certain that any extant copy of a similar kind would have been reported by now».

presenza sulla carta di macchie e tracce di inchiostro¹⁷⁷ e la simultanea assenza di rotture e difetti nelle tavole fresche d'intaglio; dall'altro la presenza della c. C1r nella sua variante con capitello, che costituirebbe secondo Thomson un chiaro tentativo da parte di Ugo da Carpi (non nuovo a richiedere privilegi per opere e invenzioni di altrui paternità) di inserire un suo personale *specimen* calligrafico unito ad un elemento ornamentale architettonico. Lo stesso sarebbe avvenuto nel *colophon*, dove l'intagliatore avrebbe arbitrariamente aggiunto il suo nome.¹⁷⁸ Arrighi avrebbe perciò scartato dalla sua opera, della quale stava sperimentando la stampa, questi elementi da lui reputati estranei, per rivolgersi in seguito a Eustachio Celebrino che avrebbe intagliato il cartiglio sostitutivo da imprimere sul nome di Ugo da Carpi nonché i cartigli e alcune tavole de *Il modo*, collaborando con Arrighi a Roma all'inizio del 1523.¹⁷⁹ Secondo questa ricostruzione, la seconda emissione de *La operina*, ossia quella individuata da Hofer nella copia della British Library con filigrana del corno inglese, sarebbe stata stampata a Roma nel 1522; *Il modo* invece sarebbe stato stampato, probabilmente, a Venezia nel 1523.

Thomson analizza poi l'edizione di Ugo da Carpi in un'altra copia in riproduzione Xerox (non indicando però la sua fonte né l'esemplare di riferimento), portando alla luce, grazie anche al contributo di Alfred Fairbank, dei dettagli passati fino a quel momento sotto silenzio: oltre ad avere la certezza assoluta della reincisione delle tavole da parte dell'intagliatore, che gli pare essere quasi «rather fed up» verso la fine dell'opera, segnala l'avvenuta eliminazione della segnatura A nel *verso* della c. A1; la presenza della reinterpretazione di Celebrino della c. C1r, che l'intagliatore sarebbe stato costretto a inserire perché era «the only one known to the public» e forse anche perché «he would have been unable to reproduce 'his own' page from memory»; ma soprattutto la sostituzione della carta *Grave fatica non ti sia* de la *Operina*, (c. C3r) con una tavola che

¹⁷⁷ Si potrà qui anticipare che analizzando l'esemplare, che ho avuto in riproduzione digitale a colori grazie alla cortesia della Dott.ssa Alice Martignoni (University of Toronto) e del Dr. Matthew Griffith (University of Harvard), non si ravvisano, se non nella c. B1r (ma se ne vedranno più avanti i motivi), né macchie evidenti né tracce di inchiostro, forse imputabili alla riproduzione in Xerox da lui utilizzata. Inoltre, rispetto ad altri esemplari, non appaiono così evidenti e ripetuti i problemi di allineamento tra lo specchio stampato della pagina e i suoi margini.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 24: «The 'bracket' reveals itself as the engraver's work throught the 'left-handed' hatching, showing that a right-handed engraver had worked straight on the block without an exemplar [...] That the 'bracket' page had to be replaced is obvious for aesthetic reasons. For one thing – besides being ugly – it balances the opposite page very badly [...] As to the colophon, apart from the boastful ostentatiousness of the rendering of his four names (as compared to *Ludovico Vicentino* three lines above), the use of an *r* with an horizontal foot in *Carpi* is enough to give da Carpi away as the writer of it. That type of *R* occurs nowhere else in the *Operina* (or in Arrighi's cursive MSS). Incidentally, it shows that da Carpi was no calligrapher himself. Moreover, it was quite illogical to add the name of the *intagliatore* under *per inventione*.»

¹⁷⁹ Osley, *Luminario*, cit., p. 36, ammette solamente la reincisione del cartiglio.

presenta un esempio in *littera antiqua* firmato «Genesius de la Barrera Hispanus Carmonensis», e che ha in calce una serie alfabetica in tipi a piombo.¹⁸⁰ L'ex-allievo di Arrighi avrebbe infatti collaborato con Ugo da Carpi, in circostanze ancor più difficili da congetturare, per la riedizione del manuale, fornendo secondo Thomson gli *specimina* necessari all'intagliatore per completare il frontespizio con la dicitura «*con molte altre nove lettere agiuncte, & una bellissima | ragione di Abbacho molto necessaria a chi | impara a scrivere e fare conto. | Ugo scr.*» e per la rielaborazione del *colophon*.¹⁸¹ A Genesio Thomson attribuisce anche la *Ragione d'abbacho* compresa nell'ultimo fascicolo, sebbene essa riporti chiaramente la dicitura «Angelus Mutinem. Composuit».¹⁸² Secondo Thomson, il grande successo del primo manuale e di contro la scarsa resa economica dell'attività tipografica potrebbero aver spinto Arrighi a ristampare insieme *La operina e Il modo*. Purtroppo, non dichiara con chiarezza quali copie furono da lui utilizzate per le collazioni e le riproduzioni che pubblica nel suo articolo, ma gli elementi che pone in evidenza erano passati inosservati alla tradizione di studi precedente. Per l'individuazione delle varianti de *Il modo* analizza la differente composizione della c. a2r *Havendoti io descritto*, composta in tipi a piombo con una capitale xilografica come capolettera: nota che in quella carta, in alcuni esemplari de *Il modo*, il contatto tra l'intreccio ornamentale curvilineo che circonda le aste della capitale xilografica *H* e i lati del riquadro in cui essa è inscritta avviene per alcune copie in alto, per altre in basso, come se fosse stata ribaltata tra un'impressione e l'altra. Ancora, osserva come le ultime tre righe avessero subito un riassetto, poiché alla linea 21 della stessa carta trova per le copie del primo tipo la lezione «uuo», per le copie del secondo tipo la lezione «uole»,¹⁸³ ma ciò che lo spinge a costruire la sua teoria cronologica è la presenza alla linea 22 delle copie del secondo tipo di una lettera *g* con occhiello inferiore a forma di goccia a sostituire la corrispondente *g* ad alambicco presente nelle copie del primo tipo.

Proseguendo nell'analisi delle diverse edizioni de *Il modo*, Thomson nota delle

¹⁸⁰ Su Genesio de la Barrera cfr. qui il capitolo primo, p. 76, n. 218.

¹⁸¹ Erroneamente Thomson interpreta l'abbreviazione «scr.» sciogliendola in «sculpsit», per attutire la colpevolezza di Ugo da Carpi nell'appropriazione dell'opera di Arrighi: cfr. Thomson, *Arrighi's writing books*, 53, cit., p. 21: «The title page winds up with the words “ugo Scr.” giving the false impression that da Carpi penned the book. His defence might be that the abbreviation was intended to be read “sculptor” which was true.»

¹⁸² *Ibidem*: «Genesius has obviously been his calligraphical aid, and has, for instance, written out the added lines on the title page, as well as the arithmetical tables ('Angelus Mutinem. Composuit) mentioned there, which end the book. They show his characteristic figures.» Thomson non rivela quali fossero a suo parere le caratteristiche che lo portarono a questa identificazione.

¹⁸³ Thomson, *Arrighi's writing books*, 53, cit., p. 24: «There is also a change of spelling (*uo* instead of *uuo*) at the end of the penultimate line) possibly occasioned by lack of space. These lines slope down a little, probably because the new type is cast on a slightly larger body». Si veda qui anche p. XX-XX.

differenti caratteristiche in altri luoghi del testo, passibili di modifiche poiché composti in tipi a piombo e verosimilmente collegabili alla «mild defence against the adversary» e perciò da datarsi dopo il maggio del 1525. Ad esempio, nella c. b4v, che contiene la *littera da brevi*,¹⁸⁴ si ha per le copie del secondo tipo l'aggiunta in calce della dicitura «*Dilecto filio Ludouico de Henricis laico || Vicentino familiari nostro*», considerato da Thomson (come già da Donati che lo rilevava con la variante *Vicencio* nelle edizioni Zoppino del 1533), una citazione dal privilegio di stampa. Alla c. d2r compare infatti, nelle copie del secondo tipo, una sentita rivendicazione di onestà, che Thomson è il primo a portare all'attenzione degli studi: «VIXIT QUOD POTVI, SEMPER BENE, PAVPER HONESTE. FRAVDAVI NULLUM, QUOD IU VAT OSSA MEA».¹⁸⁵ Riepilogando, poiché le modifiche apportate alle cc. b4v e d2r sarebbero concettualmente databili post maggio del 1525 e poiché la variante della c. a2r¹⁸⁶ della g con coda chiusa si registra nella serie dei tipi a piombo che «was not used by Arrighi until 1526»,¹⁸⁷ Thomson le data le varianti «not earlier than 1526, perhaps as late as the beginning of 1527, when there is a gap in Arrighi's Rome activities».

Ancora, le copie del secondo tipo de *Il modo* sono da lui definite facenti parti delle «double editions uniformly on paper on Cardinal's hat watermark»¹⁸⁸ che prevedero la stampa simultanea dei due testi.¹⁸⁹ Cita perciò la copia di Fairfax Murray (di cui si è già discusso, e nel 1967 già possesso della Newberry Library con segnatura Wing. ZW. 535.

¹⁸⁴ Riguardo all'intitolazione LITTERA DA BREVI Thomson ritiene (*ibidem*) che sia «for the last time with a double T». In realtà la stessa dicitura si ripeterà anche nell'edizione Zoppino del 1532, cfr. qui p. XX.

¹⁸⁵ Thomson parteggia chiaramente per Arrighi quando afferma (*ibidem*): «I think he was right in saying this. If anyone was defrauded, it was probably himself. Poor and honest he always seems to have been, scrupulous in the exercise of his art». Per l'interpretazione del passo si veda qui a p. XX.

¹⁸⁶ La c. a2r de *Il modo* subisce di variante in variante altre piccole modifiche che non furono notate da Thomson, che si vedranno più avanti.

¹⁸⁷ Thomson, *Arrighi's writing books*, 53, cit., p. 24: «Unfortunately – and fortunately – something happened to the chase of A. 2 r of *Il Modo* (the first typeset page) so that it became necessary to reset the three bottom lines, and the initial H at the top by oversight was replaced upside down. Fortunately, I said, because the original type design was not available, so that in the three reset lines it had partly to be replaced by later type of which one letter, the g in the last line, was not used by Arrighi until 1526. Thanks to this we can approximately date the printing.» Thomson formula quindi l'ipotesi che, al tempo della stampa della copia di Venezia Arrighi non avesse più disponibile il primo tipo a piombo per riassembleare la pagina, e ricorresse quindi al secondo (per la questione della successione dei tipi arrighiani, si veda il capitolo 4, in particolare il § 4.2). Questa teoria si appoggia, in modo leggermente contraddittorio, al presupposto che Arrighi avrebbe lasciato molto probabilmente a Venezia non solo le tavole, ma anche le forme già composte in tipi a piombo della prima edizione de *Il modo*.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 24.

¹⁸⁹ Per questa ragione Thomson riflette sulla costante scarsa affidabilità dei *colophones* dei manuali rispetto alle indicazioni del luogo di pubblicazione, in quanto Arrighi potrebbe aver deciso di dichiarare che era stato stampato fuori Roma per aggirare il privilegio di Ugo da Carpi, e per approfittare del ruolo di Venezia nel commercio librario internazionale (*Arrighi's writing books*, 53, cit., p. 23): «He decided to print both writing books again together. Since this was done from the original blocks, the *Il Modo* colophon does not really prove that the printing place was Venice – just as little as the colophon of a separately bound copy of the *Operina* part of this edition proves it to have been printed in Rome».

L911) come un «complete specimen (i.e. Sheets ABCD [a]bcd)»¹⁹⁰ e un'altra in suo possesso, purtroppo ad oggi non rintracciata, priva di due carte. Infine, considera come la possibilità di smembrare i due testi per la vendita¹⁹¹ possa aver dato luogo a copie originariamente pubblicate insieme e in seguito rilegate separatamente, e cita il caso della copia della *Operina* conservata presso il Kunstindustrimuseum di Copenaghen (I 3039 Billedsamlingen), e della copia de *Il modo* che fu in possesso di William Morris, conservata presso la Society of Antiquaries of London (M. 38. b. (2)). La sua deduzione, in più punti condivisibile, si basa però su di una approssimazione per ciò che concerne le filigrane, come si vedrà più avanti.

Thomson fa poi riferimento al reimpiego dei tipi arrighiani da parte di Janiculo all'altezza del 1529,¹⁹² e procede all'analisi delle copie pubblicate da altri editori dopo la sua dipartita. Per l'edizione del 1532, dichiara che una copia è stata venduta in un'asta ad Amsterdam «recently» ed è dell'idea che Zoppino possa avere in qualche modo ottenuto le tavole di entrambi i testi, poiché l'edizione del 1533, in imposizione a mezzo foglio con numerazione «(A), AII to AXV», le presenta tutte con eccezione del primo frontespizio de *La operina*, sostituito dalla cornice e dal nuovo frontespizio *Regola da imparare di scrivere*, e del *colophon* e dell'ultima pagina in tipi a piombo de *Il modo*, sostituita con la *recetta per far inchiostro fino* e dalla marca tipografica dello stampatore. In questa edizione identifica i tipi usati da Zoppino per la riedizione delle pagine con tipi a piombo de *Il modo* (limitatamente alle cc. a2r, a2v, a3v, a4r), con un «italic very close to Blado's in the 1532 *Il Principe* edition», e ipotizza che una copia della riedizione del 1526/1527, sempre coi due testi insieme, sia servita da fonte, data la presenza della dicitura «*Dilecto filio Ludouico de Henricis laico || Vicencio familiari nostro*» aggiunta in tipi a piombo, seppur con la lezione *Vicencio* in luogo di *Vicentino*.¹⁹³ Spiega poi la sopravvivenza della variante della c. C1r con capitello:

That *all* the blocks, including da Carpi's discarded *Operina* 'slope' page with the bracket, had been preserved is shown by the remarkable circumstance that this da Carpi block was preferred to Celebrino's which was not lost however. In 1532 this might have been connected with the fact that da Carpi was still alive during the first part of the year, though he died in the course of it.¹⁹⁴

Lo studioso danese ritiene infine che l'assenza nelle edizioni Zoppino delle pagine a

¹⁹⁰ In contrasto alla descrizione datane da Essling e da Hofer che ritenevano avesse un fascicolo di 6 cc.

¹⁹¹ Ivi, p. 25: «As we know, books in those days were sold in sheets and shipped in barrels, so that there is no reason why the two books should not have been bound apart as well».

¹⁹² Cfr. il capitolo quarto.

¹⁹³ Si consideri però che nell'edizione Zoppino del 1532 si ha ancora la dicitura *Vicentino*.

¹⁹⁴ Thomson, *Arrighi's writing books*, 53, cit., p. 28. Le informazioni su da Carpi furono fornite a Thomson da Luigi Servolini.

tipi a piombo finali delle edizioni di Arrighi de *Il modo* e in generale della sostituzione dei suoi tipi con un'altra serie di ispirazione bladiana, sia anche prova di una non partecipazione di Zoppino alla stampa stessa de *Il modo* nella sua riedizione insieme a *La operina*.¹⁹⁵

Per ciò che riguarda le edizioni Dorico, considera come prima l'edizione del 1539 (nonostante l'edizione del 1538 sia descritta nel catalogo di Johnson), e valuta come l'unico contributo dello stampatore si possa rintracciare da un lato nel *colophon*, dall'altro nell'inserzione della dicitura «LITERA DA BREVI», nella forma scempiata e in una dimensione leggermente maggiore rispetto a quella delle edizioni Zoppino, e infine nella paginazione «A omitted, then AII-AXIII». ¹⁹⁶ Riconosce che tutte le tavole ristampate dai Dorico nel 1539 derivano dalle tavole originali di Arrighi «somehow acquired from Venice and taken to Rome», pur con le dovute eccezioni e con i cambiamenti di posizione delle stesse alle quali si è in altro luogo già accennato:

Thus the original *Operina* title page is back in place, the Celebrino 'slope' page (here A IX) as well, but to fill a gap the da Carpi bracket one turns up on the recto page after a leaf, where the 'Il Coltellino' page with the proper *Il Modo* title page on the verso head the second book: the 'Da Merchant' heading and its page are in their proper place and the rest of the blocks come in their original order, but skipping all the typeset pages. The only block that never appears again after Arrighi's own 1526/7 edition is – rather naturally – the original Arrighi-Celebrino colophon of *Il modo*.

A corroborare la sua tesi sul reimpiego delle tavole originali nelle edizioni postume romane, nonché alla teoria delle edizioni del 1526/7, Thomson fornisce un breve ma purtroppo non puntuale confronto tra copie, per ciò che riguarda la c. D2r de *La operina*, riferendosi ai piccoli tratti ornamentali che completano la decorazione del titolo, che «disappeared during the 1526/7 printing; for they are present in some copies but absent in the Danish one», e in riferimento alla c. A2r *Al benigno lettore* e al cartiglio apposto sopra al nome di Ugo da Carpi afferma che «the breaks on the Preface page had occurred during the first printing and also the damage on the colophon cartouche». Bisognerà infine ricordare che, poiché ritiene che le prime edizioni dei due manuali non possano datarsi più tardi del dicembre del 1523, esclude l'ipotesi che siano state pubblicate nella sua tipografia.¹⁹⁷

¹⁹⁵ *Ivi*, pp. 28-29: «That Zoppino had not himself been the printer of the 1526/7 edition is shown by the omission of all the 'type specimen' pages at the end of *Il Modo* (including Arrighi's self styled 'epitaph') as well as by the fact that Arrighi's first italic does not appear again. The punches, moreover, were not even available in 1526/7 as we have seen».

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 29. Anche le successive brevi citazioni si intendano tratte da qui.

¹⁹⁷ Thomson, *Arrighi's writing books*, 52, cit., p. 20: «It is obvious that these books were produced *before* he had his own press, in Rome, which happened in 1524. He did, in fact, reprint both books [...], and some significant alterations and printing mishaps show clearly that the *movable type* used in *Il Modo* preceded the designs used in his own presses and were no longer available at the time of the later edition».

Tra gli autori più prolifici rispetto alle teorie cronologiche su Arrighi si può annoverare senz'altro Arthur Osley, già citato per il suo *The origins of italic type*. In circa quindici anni lo studioso pubblica infatti tre importanti testi che argomentano la sua teoria cronologica, aggiornati di volta in volta con le più recenti acquisizioni della critica o con l'avanzare delle sue ricerche. Se infatti nel 1965 accoglieva ma non avvalorava del tutto la tesi della datazione *post* 1522 del primo manuale, è invece per una convinta datazione avanzata nel 1972 (nel suo *Luminario*)¹⁹⁸ e ancora nel 1980 e nel 1984¹⁹⁹, dove per la prima volta nella storia degli studi arrighiani si accolgono le implicazioni inerenti al rapporto intercorso tra il Vicentino e Tagliente – entrambi sperimentatori della nuova tecnica di stampa per il tramite della xilografia dei loro manuali – e il loro comune collaboratore Celebrino. Osley considera innanzitutto come il progetto editoriale de *La operina* fosse già chiaro ad Arrighi, e che fosse stato concepito nello «slack time» dei lavori di cancelleria tra la morte di Leone X e l'arrivo di Adriano VI (24 agosto 1522)²⁰⁰ con l'intento di occupare il tempo libero e liberarsi dall'onere di produrre sempre più numerosi manualetti ad uso dei suoi amici; ma anche quanto la tempistica e la corsa economica all'edizione di successo possano aver giocato un ruolo predominante nella sua realizzazione, a causa degli stretti contatti tra il mondo culturale romano e veneziano, creando un «change of plan» ravvisabile nella struttura stessa dei testi. Difatti, il *verso* del frontespizio de *La operina*, che recita *Il modo | et | regola de scriuere littera | corsiuā | ouer Cancellerescha | nouamente composto per | Ludouico | Vicenti=| no | scrittore de breui | apo(osto)lici | in Roma nel Anno di n(ost)ra | salute | + MDXXII +*²⁰¹ è parificabile a un secondo frontespizio, costruito in parallelo con il primo frontespizio de *Il modo*, laddove invece il primo frontespizio de *La operina* avrebbe costituito quello comune ai due testi. Osley insiste inizialmente sulla scarsa necessità concettuale di separare i due testi, poiché la parte relativa alla preparazione delle penne doveva considerarsi imprescindibile in un manuale di calligrafia,²⁰² ma più avanti nel tempo ritiene che il Vicentino avesse in mente di pubblicare un manuale molto simile nella struttura a quello del maestro veneziano, del quale avrebbe

¹⁹⁸ Osley, *Luminario*, op. cit.

¹⁹⁹ Rispettivamente Osley, *A vatican scriptor*, cit., e Id., *The Kelmscott Manor volume*.

²⁰⁰ In Osley, *A vatican scriptor*, cit., p. 72: «Vicentino composed his writing manuals during the last weeks of his employment in the Vatican or soon afterwards. It must have been about this time that he joined forces with Ugo da Carpi. The partnership was stormy and short-lived»; ID, *The Kelmscott Manor volume*, cit., p. 353: «When the wordly and prodigal Leo X died, the Conclave, in desperation after ten inconclusive ballots finally elected on 9th January 1522 an austere, reformist Fleming, Adrian of Utrecht, to ascend the Chair of Peter. Pope Adrian VI, who was then stationed in Spain, did not reach Rome until 24 august. It was during this interval, when the pace of the work of the Vatican copyist must have been slack, that Vicentino probably composed the text of his writing-book».

²⁰¹ La presenza della segnatura A incisa in calce alla carta, già notata da Manzoni, corrobora questa ipotesi.

²⁰² Osley, *Luminario*, op. cit, pp. 29-30.

conosciuto il successo, separando le parti relative dalla *littera cancellerescha* e quella relativa alle altre *litterae*, inclusiva di tavole descrittive delle capitali ed esempi di alfabeti decorativi.²⁰³

Secondo Osley la soluzione della cronologia dei manuali – seppur parziale e ricca di congetture – risiederebbe principalmente nel ruolo degli intagliatori e nel loro avvicinarsi alle dipendenze dei calligrafi.²⁰⁴ Ugo da Carpi, già dal 1522 in associazione con Arrighi, e certo accattivato dal possibile introito che poteva derivare dall'operazione commerciale, ma molto lento nel lavorare,²⁰⁵ non sarebbe riuscito a fornire in tempo al calligrafo-autore tutti i legni necessari per la stampa completa de *La operina*, al punto da costringere il suo committente a posporre la realizzazione della parte del manuale relativa al temperare le penne; ma forse prevedendo di scindere i due testi, avrebbe comunque richiesto a Ugo da Carpi di incidere la tavola relativa al *colophon* del primo manuale. Si aggiunga inoltre che la peste che colpì Roma dall'agosto/settembre del 1522, in concomitanza con l'arrivo del papa, certo non rese più celeri i lavori, e perdurò fino al 1523.²⁰⁶ Intanto, la notizia del progetto arrighiano avrebbe raggiunto Venezia, giungendo a conoscenza di Tagliente, che avrebbe arruolato Eustachio Celebrino per l'intaglio delle tavole: a differenza del carpense, l'udinese avrebbe avuto più dimestichezza con la tecnica, ma non la velocità d'esecuzione sufficiente a soddisfare Tagliente, che si sarebbe perciò ingegnato nel far produrre una serie di tipi a piombo calligrafici e avrebbe pubblicato una «short edition» del suo manuale nel 1524, combinando le tavole incise con le parti in tipi a piombo, accelerando quindi la produzione sacrificando la qualità, ovvero ciò che Arrighi non avrebbe mai voluto fare, ma anticipando così il suo rivale.²⁰⁷

²⁰³ Cfr. Osley, *The Kelmscott Manor volume*, cit., p. 354.

²⁰⁴ La teoria, qui riassunta nei suoi punti cruciali, si trova alle pp. 35-39, dalle quali si intendano tratte le brevi citazioni nel testo, se non diversamente specificato.

²⁰⁵ Cfr. Morison, *Early Italian Writing-books*, cit., p. 154, nella parte di ricostruzione cronologica stilata da Nicolas Barker, si ricorda: «The accurate transfer of a written specimen on to an engraved wood-block requires great precision: the margin of error is infinitely less than that involved in similarly transferring a drawing. There are the treatment of the subject can be varied slightly with the change of medium: with writing books, anything less than exact facsimile destroys the purpose of the original. It follows that there are at any time very few craftsmen capable of such work; those that are will not be able to work very fast». Riguardo alla percentuale di responsabilità del calligrafo e dell'intagliatore carpense, al quale era richiesto lo sforzo maggiore per la realizzazione concreta del progetto, così si esprime Osley, *Luminario*, p. 35: «Ugo da Carpi was a careful, conscientious craftsman, who wanted to exploit the new process, in which he had played a leading part. Arrighi, who aimed at the highest standards, kept his colleague's nose to the grindstone, giving him no time to work for anyone else».

²⁰⁶ Cfr. Osley, *The Kelmscott Manor volume*, cit., p. 354.

²⁰⁷ Osley, *Luminario*, cit., p. 33: «He [*scil.* Tagliente] intended to rely on the novelty of his models more than on a orderly set of instruction such as Arrighi had in mind [...] Tagliente urged things on. Because his standards were less exacting than those of Arrighi, he was ready to sacrifice them in the interests of speed. For example, he would use type instead of engraving letters in order to cut the corners [...] Impatiently, he released his short edition of 1524».

Nel frattempo, a Roma, grazie a Trissino e «perhaps some of Trissino's friends»,²⁰⁸ il Vicentino si sarebbe trovato nelle condizioni economiche di poter avviare la sua tipografia, già all'inizio del 1524; ma a causa del programma editoriale al quale sarebbe stato sottoposto, certamente intenso e in gran parte al servizio di Trissino stesso, che usò i suoi torchi per promuovere la sua riforma ortografica, Arrighi non avrebbe più avuto il tempo di curare i suoi progetti personali.²⁰⁹ Ma la notizia della pubblicazione dei manuali di Tagliente, che videro la luce già in due edizioni nel 1524, avrebbe spinto Arrighi ad ingaggiare Celebrino, ancora all'opera per il calligrafo veneziano – ma oramai forse in conflitto con lui²¹⁰ – commissionandogli innanzitutto, «in a rather petty way»²¹¹ il cartiglio a copertura del nome di Ugo da Carpi, poi impresso sulle carte già stampate, probabilmente nella sua tipografia di cui già poteva disporre. Sebbene il cartiglio non fosse del tutto in linea con l'originario stile previsto dal calligrafo-autore per il testo, che difatti ne è privo per il resto delle carte, oltre ad essere fuori specchio nel *colophon*, Arrighi avrebbe ceduto alla pressione della competizione con Tagliente e avrebbe stampato a Roma *La operina*:

Ingenious as ever, Celebrino, who was still mainly occupied with Tagliente's work, found time to design one of his black cartouche which would obliterate the offending name. The cartouche was out of keeping with the rest of the book, but on this occasion the scrupolous Arrighi had no choice. For the sheets already printed, it had to be applied by hand. For the subsequent edition, it was embodied in the block.²¹²

²⁰⁸ Osley, *A Vatican scriptor*, p. 72: «Under the patronage of Giorgio Trissino, whom he had known in earlier days in Vicenza, he was able to realise a long-cherished ambition to make and print fine books».

²⁰⁹ *Ivi*, pp. 36-37: «With the backing of Giorgio Trissino and perhaps some of Trissino's friends, he was at last going to have charge of a press. The programme of work to be undertaken for his patrons would, however, give him no time for personal enterprises [...] From about May 1524, Arrighi was wholly absorbed in printing for Trissino. He designed a type for the press, and it was cut by Lautizio Perugino. His activity was intense and handsome books poured out». Le argomentazioni in questo caso faranno senz'altro parte di quella “speculation” che Osley a p. 37 ammette essere intervenuta nella sua ricostruzione dei fatti: non ci appare del tutto verosimile che l'attività tipografica avrebbe tolto tempo ad Arrighi; gli poteva anzi permettere di stampare col suo stesso torchio quante copie avesse voluto. E sebbene un livello di supervisione sull'intagliatore, chiunque esso fosse, sia da considerare certamente, è eccessivo dire che il Vicentino non avesse più tempo per i suoi progetti personali. In fondo, il suo impegno era correlato principalmente alla scrittura dell'antigrafo per lo xilografo, e realisticamente ciò avveniva non dico una volta per tutte, ma con minime variazioni. Comunque, non è sufficiente per ammettere che un'attività escludesse l'altra. Per ciò che riguarda il ruolo di Trissino, è certo più probabile che Arrighi possa sì essere stato aiutato o favorito dal suo conterraneo, ma mancano i dati per poter identificare in lui il suo principale o unico finanziatore, seppure è ben chiaro il suo ruolo nella costruzione di parte del piano editoriale di Arrighi, che certo fu il canale per la diffusione della riforma calligrafica di Trissino.

²¹⁰ Osley, *The Kelmscott Manor volume*, p. 353-354, riferendosi ai manuali di Tagliente: «The 28-leaved version has at the end an elegant cartouche with an inscription (in white letters on a black background), testifying that the work was engraved by Eustachio Celebrino. The cartouche is not found in other editions. This has been taken to indicate that the engraver who, as we shall see, was now associated with Vicentino as well, had fallen out with Tagliente».

²¹¹ *Ivi*, p. 354.

²¹² Osley, *Luminario*, p. 36. Alcune correzioni andranno applicate a questo breve passo: innanzitutto, è sempre rischioso proiettare profili caratteriali come dati di fatto; pure l'ipotesi dell'impressione a mano, dato che il testo non è allineato al cartouche, rimane valida. Inoltre, Osley non si pronuncia, pur citandolo in bibliografia, sul suggerimento di Thomson in merito alla reincisione anche della c. C1r da parte

Il sodalizio con Trissino sarebbe stato destinato a entrare in crisi, poiché Arrighi aveva dato alle stampe, a dicembre del 1524, il *Discacciamento* di Fiorenzuola,²¹³ schierato apertamente a sfavore delle riforme ortografiche del suo conterraneo. Per questa ragione, Trissino avrebbe ritirato i suoi finanziamenti nell'aprile del 1525, provocando l'interruzione dei lavori della tipografia.²¹⁴ Un mese dopo, Ugo da Carpi avrebbe ottenuto il privilegio per la sua *Operina* costringendo Arrighi a fuggire e a tentare la fortuna a Venezia. Una volta a Venezia, dove avrebbe portato con sé le tavole xilografiche già pronte e già pubblicate a Roma de *Il modo de imparare di scrivere littera cancellarescha*, libere dai vincoli del privilegio romano, avrebbe commissionato le tavole in mercantesca e i cartigli presenti ne *Il modo* a Celebrino, sollecitato in questo non solo dalla competizione con Tagliente, ma anche dal confronto con la realtà veneziana, dove un simile tipo di scrittura era d'uso più comune e avrebbe accattivato un pubblico più vasto. Arrighi avrebbe perciò, «by these heroic measures» pubblicato *Il modo de temperare le penne* nel 1525 a Venezia, con l'aiuto di Celebrino; allo stesso tempo avrebbe pubblicato, sempre a Venezia, una seconda edizione de *La operina*, o meglio de *Il modo de imparare di scrivere littera cancellarescha* priva della c. C1r con il capitello. Poi, sarebbe tornato a Roma nel settembre del 1525 lasciando le tavole del suo manuale a Venezia; e una volta trovati nuovi finanziatori per la sua tipografia, avrebbe continuato a dedicarsi all'opera editoriale (sviluppando anche una nuova serie di tipi a piombo) fino alla sua morte. In conclusione, Osley data *La operina* al 1524; *Il modo* al 1525-6 o ancora più avanti, poiché l'evidenza delle date presenti nel secondo manuale, che lui considera più che veritiere²¹⁵ e alle quali si appoggia per la sua

dell'udinese. Osley sottintende, ma non dichiara apertamente, che l'accordo tra Celebrino e Arrighi possa essere avvenuto a Roma, e che avesse delle modalità differenti rispetto a quello fatto e fallito con Ugo da Carpi. La sua ultima affermazione, ossia che il cartouche sarebbe “embodied”, è ammissibile qualora si interpreti il testo traducendo con “accostato”, non “incorporato”. Ma in *The Kelmscott Manor volume*, p. 354, il dettaglio è approfondito: «Thought this kind of decoration was hardly in keeping with the little book's chaste design, Vicentino swallowed his scruples for once, and, on the sheets he already printed, he obliterated Ugo da Carpi's attribution, burying it under the cartoughe, which appears to have been applied by hand at first. Later, it was embodied and properly registered in the form from which fresh sheets were printed, possibly in Venice».

²¹³ *Discacciamento de le nuoue lettere, inutilmente aggiunte ne la lingua toscana*. (Stampata in Roma, per Lodouico Vincentino et Lautitio Perugino, 1524 di decembre).

²¹⁴ In Osley, *A vatican scriptor*, cit., p. 72, l'affermazione appare più sfumata: «Perhaps because he was on more distant terms with his patron, he went to work at Venice for several months». La teoria è ripresa in parte anche da Barker, in Breman, *Catalogue five*, cit., p. [2]: There are two possible reasons for this: one is that Trissino, Arrighi's principal patron and author of eight of his books, withdrew his financial support. The other is that Arrighi had got into difficulties over the conversion of his writing book into printed form, for which he had gone into partnership with Ugo da Carpi, a professional woodengraver».

²¹⁵ Osley, *Luminario*, p. 36: «In italian writing books the usual practice is that dated exemplars are earlier than the date of publication». Si notino a margine alcuni piccoli errori riscontrati nei lavori di Osley: in *Luminario*, p. 35 e 39, e ancora in *The Kelmscott Manor volume*, p. 354, considera il 5 e non il 3 maggio come data dell'emissione del privilegio di Ugo da Carpi; a p. 33, pur indicando correttamente la data della c. b1v come 14 febbraio 1525 (segnalando il lavoro di Breman del 1970 che considera il computo degli anni a Venezia e data al 1526) ritiene che nella dicitura «In Christi nomine Amen. Anno a nativitate

ricostruzione della cronologia, è senz'altro più pregnante dell'assenza della «positive evidence» che le date del 1522 e del 1523 non siano altro che le date della composizione dei manuali arrighiani.²¹⁶ Nel 1984 sfuma leggermente la sua ipotesi, considerando che le date del 1524 e 1525-6 possano piuttosto considerarsi dei *termini post quem*.²¹⁷ Osley non dichiara apertamente di aderire alla teoria di Thomson delle «double editions», né si esprime in merito ai dati sedimentati negli esemplari,²¹⁸ che non cita in nessun caso se non nell'articolo dedicato specificatamente al *Kelmscott Manor volume* (oggi alla Society of Antiquaries of London, M. 38. b), e sembra ammettere la sua teoria, quando asserisce:

Shortly afterwards, in 1526-7, Vicentino published a further edition, putting together *La Operina* and *Il modo*, however, the two parts were not necessarily bound together. This edition can be readily identified from page A2r, where the bottom three lines of type have been reset in a later variant of the type-face, and a small change in spelling occurs in the penultimate line. This features are present in the Kelmscott copy.²¹⁹

Difatti, i diversi esemplari possono aver subito un destino differente: così come *La operina* di Copenaghen poteva trattarsi come una copia separata dell'edizione con filigrana del cappello da cardinale, allo stesso modo la copia presente de *Il modo* presente nel volume londinese, ancora con cappello da cardinale, poteva assimilarsi a quella. Purtroppo però, come si vedrà più avanti, le filigrane di questi due esemplari pur avendo il medesimo soggetto presentano un diverso disegno e non possono provenire dalla medesima risma. Rispetto all'edizione del carpense, Osley ritiene che sia stata stampata indubbiamente a Roma tra il maggio e il settembre del 1525, e Ugo da Carpi sarebbe stato costretto a intagliare da capo tutte le tavole, delle quali avrebbe avuto ancora a disposizione il disegno originale arrighiano, ma in sostanza «almost from scratch» e piuttosto velocemente²²⁰. Con

eiusdem millesimoquingentesimovicesimotertio die vero martiis xviii septembris Romae», 'martiis' sia da interpretare come 'marzo' e non come 'martedì'. In *A vatican scriptor*, p. 72, cita erroneamente il 9 febbraio in luogo del 14, e non implementa la notazione cronologica che posticipa di un anno la stampa secondo il computo veneziano. È probabile che sia questa la ragione a portarlo a dichiarare che la stampa del secondo manuale sia da riferirsi anche al 1525, fino al 1980, ma correggerà poi la sua affermazione nel 1984, *The Kelmscott Manor volume*, cit., p. 355: «One of the blocks, that clearly notes that Vicentino wrote it in Venice, displays an example of mercantile script with the date 14th February 1525. So *Il modo* must have been published subsequent to that date, perhaps even as late as 1526»

²¹⁶ Osley, *A vatican scriptor*, p. 73: «*La Operina* bears the date 1522 and *Il Modo* 1523. No doubt this was the programme that Vicentino set for himself, and one that would have enabled him to 'scoop' Tagliente». Ancora in *The Kelmscott manor volume*, cit. p. 360, n. 8: «It is regularly stated by authors that *La operina* was published in 1522; in fact, the date of printing is never given in it, 1522 being cited only as the year of its composition».

²¹⁷ *Ibidem*: «It can fairly be assumed that *Il Modo* did not appear before 1525 and *La Operina*, therefore, not before 1524. This dating explains more clearly the race that was going on to produce the first fully engraved set of chancery models».

²¹⁸ Osley infatti si dedicò piuttosto a rintracciare le varianti del *Thesaurus di scrittori* di Ugo da Carpi, nel suo *The variant issues of Ugo da Carpi's Thesaurus di scrittori*, cit.

²¹⁹ Cfr. Osley, *The Kelmscott Manor volume*, cit., p. 355, ma anche plate XLVI, in didascalia: «Vicentino's calligraphic type-face from the second edition of *Il modo de temperare le Penne* (folio A2 recto). The last three lines were reset for this edition and are not correctly aligned».

²²⁰ Osley, *The Kelmscott Manor volume*, cit., p. 355.

l'aiuto di Genesio de la Barrera avrebbe aggiunto la *ragione d'abbacho* a nome di Angelus Mutinensis. A fronte dell'identificazione di Thomson, che attribuiva le tavole aritmetiche alla mano di Genesio, anche Osley ritiene inizialmente che l'ex allievo spagnolo del Vicentino ne sia l'autore, ma modifica poi il suo parere ritenendo che il modenese l'abbia comunque concepito, attribuendogli anche la responsabilità della pagina in *antiqua tonda*.²²¹ Riguardo al cartiglio «SEPULCHRUM», la paternità sarebbe invece del carpense, che inserisce «a rather childish response» nella carta finale della sua pubblicazione. Osley confuta in parte la tesi di Thomson della *proof-copy*, ritenendo implicitamente che la copia di Harvard non sia un *unicum*, poiché «in that event, it is hard to see the point of Ugo da Carpi's elaborate mausoleum», ma ammette che a Genesio si possano forse attribuire le quattro linee aggiunte in calce al frontespizio de *La operina*.²²² Riferendosi direttamente alla copia londinese della Society of antiquaries of London, Osley trae la conclusione che il primo degli esemplari rilegati sia la seconda edizione de *La operina*, intendendo però in questo caso l'edizione del carpense; e la seconda edizione de *Il modo*, intesa come seconda parte della «double edition» teorizzata da Thomson, ma datandola al 1525-6.

Le teorie di Osley qui riassunte coincidono in più punti col breve ma importate contributo di Nicolas Barker del 1970, pubblicato nell'introduzione del *Catalogue Five* di Paul Breman (che metteva in vendita numerose edizioni arrighiane). Barker rielabora i precedenti contributi mantenendo una stretta aderenza ai fatti, senza dare molto spazio alle congetture e calibrando i suoi assunti qualora una percentuale di dubbio sia inevitabile. Ritiene infatti, nell'ordine, che Arrighi «likely was forced to look elsewhere for work»²²³ durante il periodo di stallo della cancelleria papale, e che il calligrafo avesse inizialmente pensato a monetizzare «the little manual he had written»²²⁴ convertendolo in stampato, ma anche che nell'accostarsi a questo progetto egli sia incorso in una battuta d'arresto. Questo l'avrebbe quindi portato a ritornare a ciò che Barker definisce «his original *métier*», ossia quello di stampatore (ed ora anche ideatore di tipi), con riferimento al suo coinvolgimento nell'edizione dell'*Itinerario* del 1510. Tornando ai manuali, afferma che «appearances are not what they seem», riguardo alla datazione tradizionale, e ripercorre gli elementi cronologici presenti nelle tavole rimarcandone la validità e verificandone le implicazioni:

²²¹ Osley, *Luminario*, p. 36, n. 2; diverso da *The Kelmscott Manor volume*, p. 355. Ivi però segnala, alla n. 10 di p. 306, che «The other known copy in the Newberry Library, Chicago, has the arithmetical tables but not the Genesius page».

²²² Cfr. Osley, *The Kelmscott Manor volume*, plate XLV, fig. a.

²²³ Ivi, p. [1]. Si ricordi che non erano ancora noti, nel 1970, i risultati delle ricerche di Frenz.

²²⁴ Vi si rintraccia un'allusione implicita agli “esempi” di cui si è già trattato.

nota che la data del 18 settembre del 1523, indicato come «martiis» sia in realtà un errore (ma di poco conto), poiché si trattava di un venerdì; ma soprattutto in merito alla data del 14 febbraio del 1525, propende nettamente per la lettura *more veneto*.²²⁵ Tenta di ricostruire la vicenda del conflitto tra Arrighi e il suo primo intagliatore e del soggiorno veneziano del calligrafo, comprensiva della teoria della corsa alla pubblicazione dei manuali, poiché l'eco del successo di Tagliente doveva averlo spinto ad assoldare Celebrino,²²⁶ al quale attribuisce il cartiglio apposto nel *colophon* de *La operina* e la reincisione della c. C1r senza capitello, sulla scorta non solo delle affermazioni di Thomson, ma anche dell'intuizione di Graham Pollard.²²⁷

A Venezia, Arrighi avrebbe continuato a sperimentare nel campo dei tipi a piombo, commissionando allo stesso *punch-cutter* che aveva lavorato per Tagliente (o forse, come ipotizza più avanti, allo stesso Celebrino) ravvisando in questo tipo una rassomiglianza con quello utilizzato ne *Il modo* poi adottato per la sua produzione editoriale al ritorno da Roma, e in generale una stringente analogia tra la struttura del manuale di Tagliente con quello di Arrighi, dove il secondo sarebbe in questo caso debitore dell'ispirazione. Barker è poi dell'idea che la «double edition» identificata da Thomson non sia stata un grande successo, sebbene abbia avuto una seconda impressione (di cui resta traccia, come si è visto, nella c. A2r *Havendoti io descritto*): la presenza della *g* ad alambicco ratifica infatti che sia il testo sia la variante di carattere non possa datarsi antecedentemente al 1524-1525. Infine, Barker ritiene che Arrighi sia tornato a Roma senza aver avuto un grande successo in laguna, ma anzi vendendo le sue tavole (che saranno lì ristampate dal 1532) e riprendendo a stampare le edizioni dai suoi torchi senza il supporto economico di Trissino (come potrebbe spiegare la lettera citata da Osley datata luglio 1525). L'ipotesi di Pollard, che Barker riporta, è che per continuare la sua attività «he had managed to reverse the effect of the privilege granted to Ugo da Carpi». Il carpense infatti non ripubblicherà più la

²²⁵ Barker, *Introduction*, p. [2]: «One of the Venetian blocks is dated 14 February 1525, which, since the Venetian new year began on 1 March, would actually be 1526» e ancora, p. [3]: «The work finally appeared in complete form perhaps late in 1525, or early in 1526 if the date of 14 February is to be believed (it has been argued that it should not, but one of the many dummy documents represented in writing books of all kinds, I have yet to see one dated after the publication date of the book)».

²²⁶ *Ivi*, pp. [2-3]: «I believe that Ugo had made very slow progress with engraving *La Operina* and *Il Modo*, and that in the middle of April [1525], with the *Il Modo* still incomplete, Arrighi levanted to Venice, perhaps driven to this course by the withdrawal of Trissino's support. He took the blocks that Ugo had so far engraved, no doubt in defiance of their contract.»

²²⁷ Barker si riferisce al Presidential Address to the Bibliographical Society tenuto nel 1962 da Graham Pollard (breve bio: <http://www.oxforddnb.com/index/47/101047614/>). La trascrizione dell'intervento, di indubitabile interesse, purtroppo non è reperibile. A quanto riportato da Barker nell'introduzione a *Early Italian writing books*, l'ispirazione per l'intervento sarebbe giunta da una conversazione tra Stanley Morison, Graham Pollard e Carla Marzoli,

sua versione de *La operina*, tuttavia integrerà parti delle tavole nelle sue pubblicazioni successive.²²⁸

Un ultimo tentativo di risoluzione della cronologia delle opere autoriali arrighiane è offerto ancora da Barker, che nel 1990 dà alle stampe il risultato delle ricerche di Stanley Morison, durate circa quarant'anni (a partire, come si è visto, dai suoi studi degli anni Venti), da lui mai pubblicate ma costantemente aggiornate.²²⁹ Ma *Early Italian writing books* è ancora oggi il lavoro più completo e puntuale su questi argomenti. Non solo, può quasi dirsi un lavoro collettivo «of the those who where united by the task of helping Morison» riuniti intorno a una comune passione e infine a lui quando, dagli anni Cinquanta, l'ideatore del Times New Roman iniziò a perdere progressivamente la vista. Ovviamente, è a Barker che spetta l'onore della sua pubblicazione, come gli spettò l'onere di farsi strada tra le numerose campagne correttorie depositate dall'autore a molte riprese sulla bozza, più volte riscritta,²³⁰ portandolo a comporre di suo pugno le parti relative al «complex problem of chronology», rilette in compagnia di Morison che continuava a ritornare sulle sue idee e sul suo testo, fino alla sua morte nel 1967. Il *Luminario* di Osley del 1972, che copriva gran parte delle questioni trattate negli appunti di Morison, convinse Barker ad abbandonare l'impresa, che decise di intraprendere nuovamente con il supporto e la collaborazione di Carla Marzoli e Martino Mardersteig, figlio del famoso tipografo e calligrafo Giovanni, dai cui tipi Valdonega vide la luce il testo nel 1990, nel quale Barker cerca di conservare almeno in parte l'integrità cronologica dei contenuti non inserendo i contributi successivi alla morte di Morison ma includendovi i *Trattati* di Casamassima.

²²⁸ Barker, *Introduction*, cit., p. [4]: «Ugo had brought out his *La Operina* in 1525, and also a mixed anthology of plagiarism from Fanti, Tagliente and Arrighi called *Thesaurus de scriptori*. He never reprinted his *La Operina*, and very few copies exist. The *Thesaurus*, however, (which includes but one page from *La Operina*) was continually reprinted and expanded; and Ugo introduced in it four fragments of Arrighi's writing that appear nowhere else – perhaps intended by Arrighi for *Il Modo* but discarded. Significantly the first block copied from *Il Modo* does not appear till 1530. Possibly the *Thesaurus* was more popular, and the privilege remained unrevoked». Poiché gli esemplari superstiti delle opere del carpense non rientrano nel censimento della presente ricerca, si rimanda alla citazione dei suoi risultati, anche più avanti.

²²⁹ *Ivi*, p. 16: «By 1959 I had my self come, last and least, to join the band of those who were united by the task of helping Morison: helping with research, drafting, above all in trying to persuade him that *enough* had been done, that what he – or you – had already written was, if not sufficient, at least good enough to publish. He never was, - or, at least, Morison could never be persuaded that it was».

²³⁰ *Ivi*, p. 15: «Wells retyped the proofs, much corrected not only by Morison but himself, and this draft was further corrected by Morison with, successively, pen, pencil and, his new found toy, byro. On the first page he wrote, with pen and ink, 'corrected 29 June 1960'. But correction continued». E ancora, p. 17: «I did not find the task easy, the more so as I knew [...] how hard it was to complete a half-finished phrase or reference, still more a thought left incomplete». E infine, p. 18: «The script was a virtual palimpsest, writte nover and over again. As much as half of it I had myself re-written, and perhaps half of that was my own work [...] Worst of all, the footnotes were missing. But, as best I can, I have supplied the deficiencies, and the text is something near what Morison would have wished».

La prima parte del libro ripercorre la storia della scrittura calligrafica che distingue i suoi protagonisti a seconda del ruolo rivestito: se a Sigismondo Fanti spetta il ruolo di pioniere, ad Arrighi spetta quello di «inventor», e a Tagliente, da citare per ultimo per restare nei termini cronologici di questa ricerca, il ruolo di «developer». La seconda parte, dichiaratamente opera di Barker, è interamente dedicata alla risoluzione delle problematiche cronologiche dei manuali arrighiani, che come si è visto intrecciano il loro destino a quelle dei manuali del maestro veneziano, e la sua intenzione è quella di proseguire il lavoro di «vindication» dei diritti di Arrighi sul suo testo, che nel 1882 era stato avviato da Morison, allo scopo di scogliere «the confusion caused by Ugo da Carpi». Barker dichiara di aver concluso la redazione del testo nella primavera del 1967, prima della morte di Morison, e di aver ricevuto consigli e aiuto da Graham Pollard e John Oates, ma anche di aver aggiornato il suo lavoro con i nuovi risultati raggiunti da Osley negli anni Settanta, e di aver infine deciso di pubblicare come appendice del lavoro di Morison «a story for which the world was not ready» al tempo della sua circolazione tra colleghi.

In questo caso, il lavoro di ricostruzione delle vicende cronologiche si distingue dagli altri perché procede per deduzioni logiche più stringenti e non esula dai dati sia testuali che extratestuali, nonché per un'apprezzabile prudenza nelle affermazioni più ardite. È l'unico ad esempio non considerare la costruzione progressiva delle opere autoriali arrighiane tavola per tavola come corrispondente al loro ordine di pubblicazione. Non si è ancora detto di questo elemento implicito che ha guidato spesso i diversi studiosi, derivato forse per induzione dall'analisi dei libri tipografici a tipo di piombo: anche in questo invece la tradizione del libro xilografico si differenzia, ossia in una maggiore elasticità nel poter disporre del materiale, crearlo nei luoghi e nei modi che gli sono consoni o eventuali, e poi riassembolarlo come appare più opportuno e confacente al messaggio che si vuole trasmettere, fermo restando che l'opera di reincisione delle tavole richiede un lasso di tempo e una perizia notevoli. I principi di metodo sono esposti molto chiaramente, e la completa aderenza logica agli stessi favorisce un'interpretazione migliore dei dati di cui si è qui ampiamente discusso.²³¹ L'intento principale è di mostrare come il dato presente sul testo di un libro xilografico sia degno di considerazione e che ad esso vada attribuita più credibilità di quanta se ne debba accordare a qualunque congettura teorica. In questo senso, è corretto limare i propri enunciati, e ammettere che dire che *La operina* fu stampata nel 1522, o anche composta nel 1522, è assai meno efficace e puntuale del dire che «was written for publication in Rome in 1522». E per risolvere il problema relativo a quanto

²³¹ Sono esposti alle pp. 153-155. La breve citazione seguente è invece di Morison, e si trova a p. 51.

espresso nella c. a2r *Havendoti io descritto*, ossia il riferimento a «l'anno passato» si può ammettere che *Il modo* «seems to have been due for publication in the following year, 1523». Per ciò che riguarda l'ipotesi cronologica, Barker riprende i risultati di Hofer riconsiderando come la datazione tradizionale creasse un intervallo di tempo troppo ampio tra la *princeps* de *La operina* e l'emissione del privilegio di Ugo da Carpi,²³² e che ugualmente la presenza di tre stati diversi sia da imputarsi a un distacco temporale. Citando la copia del British Museum (oggi British Library, C. 31. f. 8. (1-2)) constatata che siano state stampate da due risme di carta differente, come si è detto, ma anche che *La operina* abbia ricevuto un'imposizione su «half sheets» e che *Il modo* abbia una filigrana del cappello da cardinale «fairly near Briquet 3457»; richiama in causa la copia descritta nel catalogo Breslauer 100, alla quale si è già accennato, come prova di una edizione doppia mutila del *colophon* de *La operina* e del frontespizio de *Il modo* pubblicata a Venezia dove aveva portato con sé le tavole, in concomitanza con la prima pubblicazione de *Il modo*. A fronte di queste considerazioni preliminari, è del parere che alla fine del 1522, non prima del 7 agosto, o forse più avanti, nel 1523, Ugo da Carpi avesse finito di intagliare i legni della prima parte del manuale e stesse dedicandosi anche all'intaglio delle tavole de *Il modo*. Le cc. b3r, b4v, c1v e c2r sarebbero state ideate per una pubblicazione a Roma:²³³ il loro contenuto, si ricorda, è relativo alla *littera per notari*, alla *littera da brevi* e alle tavole di lettere maiuscole decorative con fondo *criblè*, che riportano come luogo Roma.

Da un punto di vista cronologico, la data del 18 settembre 1523 presente nella c. b3r è assunta da Barker, per decidere che, se Ugo da Carpi era ancora a lavoro per Arrighi quel giorno, il legno con il nome dell'intagliatore occultato non doveva esser stato pubblicato, e perciò la *princeps* de *La operina* sarebbe da datare post settembre 1523. In concomitanza con la nascita del progetto della tipografia, ovvero ormai verso la fine del 1523 quando doveva aver già commissionato a Lautizio Perugino le serie alfabetiche di tipi a piombo, o peggio già nell'estate del 1524 il Vicentino si sarebbe infatti trovato nella frustrante condizione di non aver ancor pronto il progetto completo, che voleva stampare più di un anno prima,²³⁴ e in attesa simultanea dei suoi collaboratori avrebbe deciso di stamparne la sola prima parte, ossia *Il modo da imparare a scrivere littera cancellarescha* senza

²³² In più punti Barker cita la data del 3 maggio erroneamente come 8 maggio.

²³³ Non esclude però che se: «had it been necessary, Arrighi could easily have them adapted his originals for the Venetian market; the fact that he did not suggest that the blocs were in existence before he went to Venice» MORISON, *Early Italian Writing Books*, cit. p. 161.

²³⁴ Barker parteggia chiaramente per Arrighi, p. 161: «If this is so, it follows [...] that the fault is likely to lie with Ugo da Carpi rather than Arrighi, who was in any case unlikely to have specified a date in the title page of his book that he himself was unlikely to keep».

l'aggiunta dei tipi di cui ancora era privo, nella sua tipografia oppure appoggiandosi ad un altro tipografo nella prima metà del 1524. La sua scelta di non inserirli perciò sarebbe stata dettata non da questioni di stile, e neppure da un'aderenza agli stilemi del manoscritti, ma piuttosto da stringenti necessità e persino dall'eco dei progetti veneziani di Tagliente. Anzi, Barker non esclude neppure l'ipotesi che Arrighi avrebbe potuto, se avesse voluto, appoggiarsi a un tipografo già in attività per pubblicare anche *Il modo*, seppure incompleto.

Basandosi infine sulla sopravvivenza della singola Harvard Copy,²³⁵ Barker ritenne che le altre fossero state probabilmente tutte distrutte e che Arrighi avesse poi provveduto a procedere a una seconda stampa con la parte di tavola per lui superflua ormai resecata. È plausibile anche l'ipotesi che Arrighi avesse portato con sé alcune copie dell'una e dell'altra a Venezia, dove le avrebbe ristampate,²³⁶ idea conciliabile con la stampa del manuale presso la sua tipografia, ancora ferma da un punto di vista di altri piani editoriali: *La operina* sarebbe stata stampata da Arrighi «perhaps by himself, or certainly by someone closer to him than to Ugo da Carpi».²³⁷ Solo allora avrebbe sciolto l'accordo con l'intagliatore e coperto il nome del suo ex-socio sulle carte già stampate: il cartiglio, a parere di Barker, avrebbe potuto essere «perhaps originally part of an unfinished preliminary page» poi definitivamente posto a sostituzione del nome occultato nelle impressioni successive. Altra ipotesi è quella di Graham Pollard, riportata da Barker, che riteneva che la presenza del cartiglio fosse una prova di un'avvenuta *princeps* del primo e del secondo manuale a Venezia, la cui responsabilità è da attribuirsi a Celebrino, così come per tutti gli altri presenti nei testi. Barker confuta la tesi di Pollard, considerandola di una «tempting simplicity»: ritiene che poco probabilmente alcune imperfezioni di *La operina* (nello specifico, la presenza della lettera A sul verso della prima carta) sarebbero sopravvissute al vaglio della tradizione tipografica veneziana; che fosse implausibile che Arrighi avesse stampato lì prima su due risme di carta separate e poi su di una carta comune per l'intero progetto; che i cartigli fossero già parte dell'immaginario grafico arrighiano come testimoniano i suoi manoscritti, e che perciò «it might be regarded as a sign of Arrighi's influence on Celebrino, not the other way round».

²³⁵ In questo si discosta implicitamente dalla proposta di Thomson che la considera una *proof-copy*.

²³⁶ Ho così interpretato il passo di Morison, *Early Italian writing-books*, cit., p. 58-59: «It is probable that most of the first impression was destroyed, since only one cancelled copy survives, and the second impression with Ugo's name erased from the block was then printed, again either by Arrighi or his nominee. It is possible that it was now, when there is at least a year's gap in his life, that Arrighi went to Venice, and that most of the surviving copies of his second book, and some at least of his first, were printed there».

²³⁷ Morison, *ivi*, p. 58. A p. 162 rafforza l'ipotesi: «Arrighi having taken as many blocks as they were ready [...] printed *L'Operina*, a slightly imperfect version of the first half of his manual, on his own press in the first half of 1524».

Riguardo a *Il modo*, come si è già visto per Thomson e Osley, la datazione è dipendente dalla presenza dei tipi in numerose carte: Barker rianalizza però la suddivisione dei tipi di Arrighi, includendo tra le edizioni del Vicentino anche la *Bulla erectionis Montis Fidei*, normalmente attribuita a Blado, datata 18 ottobre 1526, che lo portano a restringere la forbice dell'utilizzo delle varianti di lettera a quella data. Non sarebbe perciò possibile da un lato datare *Il modo* ad un momento precedente al 14 febbraio 1525 ovvero, *more veneto*, 1526²³⁸ (e si ricordi, questa certezza era già stata data da Donati, ma nelle teorie successive più volte negata), data che cadrebbe per altro nel periodo del vuoto di pubblicazioni nell'attività arrighiana di stampatore (dal 12 aprile 1525 al 1526 inoltrato) ma neppure dopo il 18 ottobre del 1526. Ma Barker specifica anche un'ulteriore possibilità:

If, as further evidence will show, it was printed later rather than earlier in this period, it might be conjectured that Arrighi returned to Rome not long before 18 October 1526, since there is no evidence of renewed contact between Arrighi and Trissino before the latter left Rome soon after 17 September 1526 (an *argumentum ex silentio*, but not perhaps implausible).²³⁹

Come si accennava prima, Barker è dell'idea che Arrighi avrebbe portato con sé a Venezia «about in the middle of 1525» tutte le tavole de *La operina* (inclusa «for some reason» la variante con capitello), le tavole romane de *Il modo* incise da Ugo da Carpi e non ancora utilizzate. A Venezia avrebbe ingaggiato Celebrino che avrebbe inciso le tavole della *littera mercantesca* e i cartigli di ispirazione veneziana.²⁴⁰ Per le altre dieci andrebbe ipotizzato un terzo intagliatore. Ad accompagnare questa ipotesi, del tutto inedita fino a quest'altezza degli studi, Barker si pone non pochi interrogativi sull'attività di Arrighi durante il suo soggiorno veneziano, che sarebbe perciò durato dall'estate del 1525 alla primavera del 1526, e sui rapporti intercorsi tra lui, Tagliente e Celebrino: nell'eventualità che Arrighi avesse oramai abbandonato l'idea di fare successo a Roma coi manuali, questo potrebbe averlo spinto a portare con sé le tavole nella Serenissima, cercando un migliore mercato, egli avrebbe preferito continuare a investire nella sua tipografia, che aveva riscosso un maggiore successo,²⁴¹ e perciò i primi esperimenti del nuovo tipo da impiegare per le edizioni della tipografia sarebbero stati la sua maggiore preoccupazione durante la

²³⁸ «When, moreover, the text of the specimen so engraved is made up of documents (possibly real documents lying conveniently to hand as the specimen book is prepared) it is possible that a long interval may elapse between the date in the text and the appearance of the book. It is improbable, on the other hand, that dates in the text will be fictitious future dates; the information in Arrighi's pages is generally correct where it can be checked. It follows then that the earliest date for the publication of *Il Modo* must be after, and probably some time after, 14 february 1525».

²³⁹ *Ivi*, p. 176.

²⁴⁰ *Ivi*, p. 188, Barker aggiunge un'ulteriore ipotesi: l'insufficiente perizia di da Carpi nell'incidere su legno la più complessa *mercantesca* potrebbe esser stata altra causa del loro contrasto.

²⁴¹ L'ipotesi ribalta quella espressa da Thomson.

stampa de *Il modo*. Non solo, probabilmente Arrighi avrebbe, a Venezia, ingaggiato lo stesso intagliatore, rimasto non identificato, che avrebbe fornito a Tagliente i tipi italici di cui si era servito l'anno precedente²⁴² e forse curato anche l'intaglio delle dieci tavole de *Il modo* non attribuibili né a Celebrino né a Ugo da Carpi, di esecuzione più complessa. In merito alle «some pages showing different sizes of printer's type, roman, italic and rotunda», Barker ritiene che siano state aggiunte come riempitivo delle carte finali (ma non si interroga sulla loro provenienza). Per la c. d2r distingue tra la variante della «separate printing», e quella della «combined printing», ossia quella contenente il testo «VIXI QVOD POTVI», convenendo implicitamente con Thomson e ritenendola un «modest rejoinder» per gli insulti ricevuti dalle carte de *La operina* di Ugo da Carpi.

Ritenendo che «variations in the succeeding editions of Arrighi's works are few and unimportant», aggiunge poche righe relative alle edizioni Zoppino e alla possibile aleatorietà della presenza della variante della c. C1r con capitello, e all'ipotesi che Arrighi avesse lasciato le tavole a Celebrino, a Venezia,²⁴³ senza indagare sull'ulteriore passaggio di queste a Zoppino, ma segnalando la presenza della *recetta* in calce all'edizione del 1533. Riprende infine, ma criticandola, l'ipotesi di Donati che ravvisava nella incisione del nuovo frontespizio della *Regola da imparare di scrivere* la mano di Celebrino.²⁴⁴ Poco altro aggiunge sulle edizioni Dorico, segnalando solamente il cambio di posizione delle tavole rispetto all'ordine delle prime edizioni, ma ritenendo che le tavole possano essere tornate a Roma insieme ad altro materiale, grazie all'intercessione di Luigi Dorico, che dal nord Italia arrivò in Urbe nel 1538, «and may have acquired the blocks from Zoppino before he left».²⁴⁵ In ultimo, Barker analizza le poche copie conosciute de *La operina* di Ugo da Carpi, rammaricandosi di non essere riuscito a rintracciare la copia di Carlo Ramazzotti e quella descritta dal catalogo Börsenverein,²⁴⁶ e analizza i contenuti delle copie della Newberry Library (Wing. ZW. 535. L9613) e della copia della Society of Antiquaries of London appartenuta a William Morris (MB. 38. b. (1)) riscontrando come nella prima sia assente la *ragione d'abbaco*, che Barker ritiene trattarsi «compiled by Angelo da Modena, a

²⁴² *Ivi*, p. 189: «The evidence for this lies moe in the indefinable quality of style, but one may perhaps point to the straight backed cursive g, the narrow upper bowl of *antica g*, with hte lower bowl and junction in line with the angle of slant, and above all to the contrast provided by the pointed tip to the curve in *b, c, d, e, h, p, q*, all makerd features pf the type of *Il modo*. The main difference is that whereas the Tagliente italic has a pronounced slant [...] the type of *Il modo* is more upright and is cast on a rectangular body».

²⁴³ *Ivi*, p. 192: «It is indeed possibile that Arrighi left his blocks with Celebrino, when he returned to Rome, but the point remains unproven».

²⁴⁴ *Ibidem*: «The new titel page in addition to a border has a block of a hand holding a quill. Dr. Donati, comparing this with the blocks in Celebrino's *Il modo* (to which it has no resemblance, save the sujet), suggests that the device is Celebrino's 'trademark', and further evidence of his connection with Arrighi».

²⁴⁵ *Ivi*, p. 174.

²⁴⁶ Oggi a Lipsia, Deutsche Bibliothek, Bö B I 512.

property with Ugo da Carpi had acquired and engraved, and include in most of his writing books» e analizzando l'esempio di *littera antiqua* concorda con l'attribuzione a Genesio de la Barrera fatta da Thomson, sottolineando però come si trovi «very out of place», poiché lascia in bianco la seconda parte della carta, sebbene ammetta che il suo contributo sia da estendersi alle linee aggiunte nel frontespizio e alle modifiche del *colophon*.²⁴⁷

Alla complessa ricostruzione di Barker, che conclude questa lunga carrellata sullo *status quaestionis* della cronologia dei manuali arrighiani, non molto è seguito nella storia degli studi, tornati a concentrarsi – e con ottimi risultati – da un lato sulla produzione manoscritta del Vicentino arricchitasi negli anni Duemila di attribuzioni e nuove scoperte, dall'altro sulla sua produzione editoriale, di cui è in lavorazione un catalogo definitivo per poter infine approntare degli annali della tipografia, che si presenterà nel capitolo quarto. Certamente, le conclusioni raggiunte da questo lungo percorso di ricostruzione sono oramai assodate dalla critica, sebbene non sempre accolte dagli OPAC e metaOPAC in rete, né dalle pubblicazioni di natura più divulgativa e non specialistica, che mantengono la datazione 1522 per *La operina* e 1523 per *Il modo*. Ma come si è visto, per molte questioni gli interrogativi restano irrisolti, e le soluzioni proposte restano spesso intercambiabili e soggette a smentite e conferme solo nella misura in cui si appoggino a dati tratti da esemplari superstiti e rintracciati, oppure restano in sospeso in attesa di una validazione.

²⁴⁷ Nelle pp. 194-199 Barker analizza anche le numerose edizioni e varianti del *Thesaurus* di Ugo da Carpi, non considerate nella presente ricerca, proponendo ipotesi sul riutilizzo da parte dell'intagliatore di materiale arrighiano non rientrato ne *La operina* né ne *Il modo*, a sostegno dell'idea che il carpense (p. 197): «had retained not Arrighi's blocks, but the copy from blocks unfinished or not yet begun when the quarrel took place».

3. 2. Tra Roma e Venezia: storia editoriale delle tavole e analisi delle filigrane

*In quanto manufatto,
ogni esemplare è un unico.*²⁴⁸

Le copie reperite durante il censimento, di cui si sono già esposti metodo e limiti di realizzazione, sono state sottoposte ai controlli incrociati a cui si è accennato, e qui si rimarca come l'adozione di criteri di analisi particolari sia obbligata dal fatto che i manuali arrighiani si connotano come un campo di prova sul libro xilografico²⁴⁹ delle teorie inerenti al libro a stampa con tipi a piombo, a causa della diversa applicazione delle definizioni di *edizione, emissione, impressione e varianti di stato*.²⁵⁰ Nel libro xilografico le variazioni sono legate non a un nuovo assemblaggio di tipi, bensì a modifiche intenzionali nella struttura o nell'ordine delle tavole, oppure alle poche differenze apprezzabili in termini di logoramento dei legni, anch'esse da valutare con le dovute cautele (spesso infatti è facile confondere un segno di usura con un semplice accidente di mancata inchiostatura del legno). Per l'individuazione dei differenti livelli di descrizione bibliografica bisogna perciò appoggiarsi a fattori differenti, più propriamente bibliologici e connessi alla realtà del libro come manufatto, quali la presenza nelle carte di differenti filigrane (non sempre visibili o presenti o di univoca identificazione), la fascicolazione delle carte e la loro segnatura. Si presterà tuttavia particolare attenzione agli eventuali segni di logoramento delle tavole, utili per ricostruire la successione cronologica delle varianti ma non sufficienti ad attribuire il livello di stato; alle filigrane, considerate come elemento univoco di riconoscimento delle differenti *impressioni*; alla presenza o l'assenza di variazioni sostanziali nel testo per l'attribuzione del livello di *emissione* (soprattutto qualora si verificano in zone testuali particolarmente sensibili quali il frontespizio o il *colophon*), ma anche nel caso di nuovi

²⁴⁸ Lorenzo Baldacchini, *Il libro antico*, Roma: NIS, 1982, cit., p. 260.

²⁴⁹ Come ricordato da Tammara De Marinis, «Xilografici, libri», in *Enciclopedia Italiana*, Milano, Treccani, 1937, *La operina* fa parte della ristrettissima cerchia dei libri interamente xilografici stampati in Italia, che sono in numero di quattro. L'unica altra cinquecentina che condivide questa caratteristica è infatti *l'Opera nova contemplativa* stampata a Venezia non prima del 1510 da Vavassore.

²⁵⁰ Bowers (*Principles*, cit., p. 38) così si esprime sul problema definitorio: «No more problem offers more traps for the bibliographer than the classification of books by edition, issue, and state. Well-recognized broad definitions have been contrived in the past which set forth the general lines of demarcation, and these are sufficiently clear to enforce a quasi uniformity in dealing with the average uncomplicated book. There are, however, a good number of moderately complicated books where the application of the current broad definitions is by no mean clear, especially to those who do not own a considerable bibliographical training, and where more narrowly defined principles are needed for specific guidance.»

arrangiamenti nel testo non imputabili a semplici incidenti durante l'impressione (escludendo quindi eventuali difetti di inchiostrazione, refusi, elementi riconducibili ad errori di tipografia o ancora più tardi, da imputare magari a una perturbazione della fascicolatura per una nuova legatura non coeva al testo), considerando però in questo caso l'ammissibilità dell'attribuzione del livello di *stato*. Ciò detto, si è deciso di presentare i risultati del censimento *ex post* dando immediatamente notizia della distinzione in gruppi e sottogruppi delle diverse edizioni realizzata in base ai principi espressi, e fornendo via via, durante l'analisi della storia editoriale delle tavole, la prova delle conclusioni raggiunte.

Dallo studio di Hofer in poi è ampiamente riconosciuto dalla critica lo *status* particolare della copia di Harvard (Houghton Library, Typ. W. 525. 24. 162) e sono note le caratteristiche che permettono di distinguerla dalle altre, che si riassumono qui: la carta *Al benigno lettore* (A1r) non ha fratture nell'arco dell'iniziale *P*; la carta *Et accio ché nel scriver tuo* si presenta nella sua variante con capitello (C1r); la carta D4v che ospita il *colophon* ha sotto il cartiglio «CVM GRATIA ET PRIVILEGIO» il nome occultato dell'intagliatore Ugo da Carpi. Questi elementi sono riscontrabili in altri due esemplari reperiti durante il censimento, ascrivibili perciò alla *princeps* de *La operina*. La prima copia è l'esemplare segnato VOL. INC. 364 (1) della Biblioteca Casanatense: alla c. D4v l'inclinazione del cartiglio, intensamente inchiostrato, è leggermente diversa dalla Hofer, e risultano maggiormente nascoste, nell'angolo di sinistra, la voluta calligrafica della *U* del nome dell'intagliatore e la parte apicale dell'asta ascendente. Anche la filigrana, la piccola aquila coronata, corrisponde a quella della copia di Harvard. L'esemplare è perfettamente conservato, tanto da riportare anche le indentazioni del legno sulla carta, e non ha quasi alcun elemento d'uso. Ha una coperta pregiata originale, che si qualifica come un «tipico esempio di legatura romana di imitazione veneta, o eseguita da maestranze venete a Roma».²⁵¹ Presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, segnata St. Ross. 4278, si conserva un'altra copia de *La operina* con una particolare composizione: il fascicolo A, con pochissime tracce di inchiostro, presenta alla c. A1r la piccola frattura che permise a Hofer, a suo tempo, di determinare l'ordine cronologico delle varianti di *stato*, e appartiene perciò al gruppo della copia Benson, purtroppo oggi non ancora rintracciata. La filigrana, alle cc. [A]1 e A4, in posizione conforme al formato in quarto, è quella dell'ancora in un cerchio. Il

²⁵¹ L'esemplare è rilegato con l'incunabolo *Dyctis Cretensis, Historia Troiana Dictys Cretensis, Historia Troiana. Lucius Septimius* [Mondovì: Antonius Mathiae and Baltasar Corderius, 1472-73]. Per la descrizione della legatura si rimanda a *Legature antiche e di pregio: sec. XIV-XVIII: catalogo*, Biblioteca Casanatense, a cura di Piccarda Quilici, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1995, v. 1 p. 141, n° 156, v. 2, p. 62.

secondo fascicolo, mutilo della terza carta e di qualche millimetro più sfilato rispetto agli altri, è assai malconcio, sia a causa della sporcizia sedimentatasi sulle carte, sia per le prove di penna che ne testimoniano un uso intenso; la filigrana, alle cc. B1 e B4, è quella della piccola aquila coronata, del tutto identica a quella della copia della Casanatense. Il fascicolo C, altrettanto vissuto, condivide con B la filigrana, (cc. C1 e C4); e alla c. C1r riporta la variante che contiene il motivo ornamentale del capitello. Il fascicolo D è mutilo della prima carta ma fortunatamente completo della sua coerente, la carta D4v della sua copia de *La operina*, che rivela la stessa filigrana presente in B e C, di cui conserva la porzione inferiore; in questa carta, sotto il cartiglio fortemente inchiostroato, è leggibile in controluce «Ugo da Carpi Intagliatore». Difficile spiegare la presenza simultanea di fascicoli da diverse emissioni: la legatura attuale, settecentesca, fu allestita per la biblioteca di Giovanni Gherardo de Rossi (confluita nell'attuale Fondo Rossiano della Vaticana), ma non è certo se si debba ricondurre a quell'epoca storica la costruzione dell'esemplare, che a giudicare dalle condizioni d'uso e dalle diverse dimensioni dei fascicoli potrebbe celare l'intento di ricostruire un esemplare “perfetto”.²⁵² Si potrà quindi ritenere che i fascicoli B C e D appartengano alla prima impressione e che il fascicolo A sia stato parte di un'impressione successiva, di cui si tratterà.

Sebbene il rinvenimento non vada a modificare nella sostanza la ricostruzione cronologica proposta da Osley, né quella avanzata da Nicolas Barker, va a confutare la teoria della *proof-copy* di Thomson e l'ipotesi di Morison sulla distruzione della prima tiratura. Raggiunge tuttavia una maggiore plausibilità l'ipotesi della messa in commercio della prima edizione de *La operina*: il nome occultato dell'intagliatore è visibile solo in determinate condizioni di luce, e perciò non è individuabile da un occhio non avvertito, dunque nulla avrebbe vietato ad Arrighi di vendere le copie modificate. Anzi, nessun altro motivo l'avrebbe spinto a farlo se non lo scopo della vendita, considerando infine che difficilmente sarebbe stato disposto a perdere l'investimento economico distruggendo delle copie, o magari l'intera tiratura escludendo un solo esemplare. Le copie italiane dimostrano una sopravvivenza certo non abbondante, e la loro presenza attuale a Roma, sebbene non sia un dato di grande consistenza, porterebbe a confermare la loro diffusione nell'Urbe.

Da un'analisi puntuale delle copie e dalla loro collazione emergono inoltre alcuni piccoli dettagli interessanti relativi al progressivo logoramento delle tavole, o ancor meglio

²⁵² Purtroppo non è stato possibile identificare possessori precedenti. Cfr.. Giuseppe Caselli, *Alcuni codici della Libreria di S. Giacomo della Marca esistenti nella Biblioteca Vaticana (Fondo Rossiano), con appendice delle tre Tabulae librorum e indice dei codici rimasti nel Municipio di Monprandone*, Montalto Marche, Tip. Sisto V,1934, p. 7.

al loro stato al tempo della prima impressione: si segnala infatti che tutti e tre gli esemplari della *princeps* presentano nel frontespizio la variante «cancellercscha» in luogo di «cancellarescha» (c. A1r, linea 8) per la perdita dell'asta trasversale della *e*; lo stesso accade nella c. A4r (linea 10) dove si legge «havcre» in luogo di «havere», alla c. B4r (linea 13) dove troviamo «ncl» invece di «nel» e infine nella c. C1r, qui nella sua variante con capitello (linea 9) con «cssempi» invece di «essempi». La carta *Havemo ancora da dire* (B2v), presenta, nella prima linea, la variante «du dire», ma è difficile comprendere se l'assenza del tratto superiore della *a* sia dovuta a una microfrattura o ad una svista durante l'incisione. Si tratta, potremmo dire, di errori “originari” che pur alterando la leggibilità del testo si ripetono senza correzioni (tranne qualche rarissima eccezione, ben motivata) per tutta la storia editoriale delle tavole. Un minimo segno di logoramento si può invece rintracciare nella c. B4r (linea 11), dove appaiono intaccate l'asta obliqua discendente e l'astina sinistra della forcilla della *y*; nella sola copia della Casanatense si segnala una prima, ma leggerissima, scalfitura della linea superiore del cartiglio nella c. D4v.

Il guppo B è costituito da sole due copie: la prima si trovava a Parigi nel 1965 quando Hofer la segnalò, in possesso di Baptiste Galanti, ma non è stato purtroppo possibile recuperare altro tipo di informazione aggiuntiva; la seconda è attualmente conservata in British Library con segnatura C. 31. f. 8. (1), è ben nota e descritta in molti luoghi della bibliografia arrighiana (Strange, Graesse, Essling, Wardrop, Johnson, Hofer, Barker) oltre ad essere stata riprodotta in facsimile da Morison nel 1926. È l'unica finora reperita con la filigrana di un corno, assai simile alla Briquet 7855,²⁵³ e presenta caratteristiche intermedie tra la prima e la terza impressione: non presenta nessun segno di usura nella carta *Al benigno lettore*, è priva della tavola C1r con capitello e presenta la sua sostitutiva con linea orizzontale, ma mostra segni di logoramento nella parte superiore destra del cartiglio nella c. D4v, più evidenti rispetto alla copia della Casanatense. Una nuova rottura interviene nell'asta dell'iniziale di «dissi» della c. B2r (linea 12), che permarrà come le altre nel resto della tradizione, così come si accentua lievissimamente la frattura della *y* di c. B4r. Nell'esemplare londinese l'ordine delle carte del fascicolo A è modificato in A1, A4, A2, A3: questa inversione turba la logicità della trattazione posponendo, ad esempio, la *captatio Al benigno lettore* in terza posizione. In questo caso,

²⁵³ Le dimensioni della filigrana registrata da Briquet a Roma nel 1513 sono però maggiori di quelle riscontrate sulla filigrana dell'esemplare (ossia 36×39 mm). Si riscontra però nel catalogo WZIS, con identificativo IT-5235-PO-120560, una filigrana registrata a Firenze nel 1522 dal disegno leggermente diverso, con dimensioni conformi. L'area comunque resta quella dell'Italia centrale.

la presenza di variazioni a livello testuale ad accompagnare la differenza di filigrana costringerebbe a individuare una nuova emissione, ma se è vero che solo un raffronto con l'altra copia con la medesima filigrana potrebbe fugare anche l'ultimo dubbio rispetto alla ragione del cambiamento dell'ordine delle tavole, si può più ragionevolmente supporre che l'elemento sia invece imputabile a un errore di legatura, che si palesa inoltre come piuttosto invasiva data l'alta rifilatura di molte carte.²⁵⁴

Il gruppo C è individuato da due copie a Roma (Biblioteca Nazionale Centrale, 71. A. 22. 1; Biblioteca Angelica, RARI. I. 3. 3. /5) e da altri tre esemplari in Italia, rispettivamente a Genova (Biblioteca Universitaria, RARI/E/VI/15), a Venezia (Biblioteca Marciana, Misc. 2061. 2), a San Daniele del Friuli (Biblioteca Guarneriana, Ross. XVII. B. 1/1), e infine da una sola copia all'estero, conservata a Lipsia (Deutsche Nationalbibliothek, Bö I 509). Di questa impressione non si ha notizia nella bibliografia precedente: tutti gli esemplari hanno la filigrana di una testa coronata di profilo (Briquet 15717) e le tavole presentano le stesse caratteristiche del gruppo B, con minute ma importanti variazioni nella c. A2r: si ravvisa una frattura nell'arco della *P* iniziale (la stessa che Hofer segnalava per la copia appartenuta a Benson, che ricade infatti nel gruppo successivo) e si ha un sempre più marcato incrinarsi dell'elemento a forma di ondina a sinistra del titolo *Al benigno lettore*, che inizia ad assottigliarsi nella copia di San Daniele (dove appare ancora integra), mostra un'impressione a zig zag nelle copie romane, rivela la prima frattura nella copia di Genova e appare del tutto spezzata nella copia di Venezia. Questo permette di inserire questo gruppo di copie tra la variante B e D, appoggiandosi simultaneamente al dato della filigrana e del logoramento della tavola. Anche nel cartiglio di c. D4v si ravvisa, oltre al peggioramento della frattura superiore, la comparsa di nuova frattura nella parte inferiore, che coinvolge la linea retta di contorno con la perdita di parte del limite della cornice, il cui colpo sembra aver lasciato una linea “a sgraffio” che prosegue fino a intaccare la voluta inferiore a destra. La progressione della rottura, molto approssimata, sembrerebbe coinvolgere in ordine la copia di San Daniele, le copie di Venezia e della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, e infine la copia genovese e la copia conservata in Biblioteca Angelica.

Non stupirà la mancata coincidenza tra evoluzione delle fratture e presenza delle imperfezioni di stampa nelle copie: da un lato, è irragionevole supporre che le tavole si

²⁵⁴ La rilegatura è in mezza legatura in marocchino marrone con le punte dei piatti rivestiti con la stessa tela del dorso, in uno stile molto comune e diffuso a nel ventesimo secolo nella British Library. Ringrazio Philippa Marks per questa e molte altre informazioni sulle legature della biblioteca.

possano rompere sempre contemporaneamente, dall'altro la composizione dei fascicoli prevedeva facilmente un'inversione e una combinazione casuale dei fogli già pronti. Infine, si consideri che l'elemento è particolarmente delicato da definire data la difficoltà del distinguere tra eventuali rimasugli di inchiostro e l'effettiva presenza di frammenti lignei. Questo varrà anche per la progressione della rottura della *y* di *c.* B4r (linea 11): sembra infatti quasi identica alla copia del gruppo B negli esemplari di San Daniele e della Biblioteca Angelica, ma è sempre più rovinata nei due punti già interessati da logoramento nella copia veneziana, fino ad avere una spezzatura dell'asta discendente obliqua nelle copie della Nazionale Centrale di Roma a cui si aggiunge quella nella forcilla sinistra nell'esemplare di Genova. Il solo esemplare di Genova presenta un'ordine invertito nei fascicoli B (ossia B2 B1 B4 B3) e C (C4 C3 C2 C1), dovuto a un intervento sulla legatura, più volte restaurata. Infine, le copie romane sono entrambe rilegate con *Il modo* ma i due testi sono impressi su filigrane diverse.

Il gruppo D, a cui si ascrivono le impressioni la cui filigrana mostra un'ancora in un cerchio sormontata da una stella a sei punte, accompagnata da una contromarca con un segno simile a un "3b" (assimilata già da Hofer alla Briquet 539, seppure questa sia sormontata da una croce), comprende oltre alla copia appartenuta a John Howard Benson ad oggi non rintracciata²⁵⁵ le copie conservate a Bassano del Grappa (Biblioteca Civica, I. D. 19°), Napoli (Biblioteca Nazionale Centrale V. Emanuele III, S. Q. 30. B. 0045 (2)), Lipsia (Deutsche Nationalbibliothek, Bö B I 508), New York (Metropolitan Museum, 29. 46. 02), Oxford (Bodleian Library, Arch. B. e. 3), Stoccolma (Kunlinga Biblioteket, 109. N. RAR. Tagliente. G.A., Lo presente libro. 1524 (3)), Washington (Library of Congress, Z43. L83. 1522)²⁵⁶. A queste si aggiungono, con le dovute specifiche, il primo fascicolo della vaticana (Stamp. Ross. 4278), il primo fascicolo dell'esemplare di Copenaghen (I 3039 Billedsamlingen) e il quarto della copia della Newberry Library (Wing. ZW. 535. L611).

Nelle copie con medesima filigrana per tutti i fascicoli è assente la variante con capitello della tavola impressa sulla *c.* C1r e l'ordine delle tavole resta il medesimo della

²⁵⁵ Hofer dava notizie in merito al suo precedente possessore, ossia Carl J. Ulmann, dal quale Benson l'aveva acquistata nell'asta svoltasi nelle Park-Bernet Galleries di New York il 15 e 16 aprile del 1952. Cfr. Hofer, *Variant issues*, cit., p. 106, n. 2.

²⁵⁶ Si nota qui che la copia della Library of Congress, riprodotta in facsimile nel 2007, ha subito in quell'occasione delle correzioni, ma lo stato dell'esemplare è chiaramente riscontrabile nell'altra versione digitale rilasciata dalla medesima istituzione, disponibile anch'essa online al seguente indirizzo: <http://lcweb2.loc.gov/service/rbc/rbc0001/2010/2010rosen0807//2010rosen0807.pdf> è stata corretta graficamente nelle sue imperfezioni. Da un riscontro effettuato cortesemente da Marianne Stell (Rare Books and Special collections division) ho potuto confermare la natura delle filigrane.

prima impressione; tutte presentano i segni di logoramento già citati, con la costante frattura dell'elemento a ondina che precede il titolo *Al benigno lettore* (c. A2r); nel cartiglio abbiamo l'evidenziarsi ulteriore della frattura superiore e della frattura inferiore “a graffio” nella parte inferiore, il cui sviluppo progressivo è talmente minimo da non permettere di ricostruirne la progressione nelle copie censite,²⁵⁷ cui si aggiunge però la mancata inchiostatura dell'angolo in alto a destra del cartiglio: a un primo sguardo appare come una rottura, ma nelle copie impresse successivamente il punto appare nuovamente integro. Sebbene non si possa decidere con certezza tra una mancata inchiostatura e un intervento di riparazione, si propende per la prima ipotesi. Proprio grazie a questa particolarità è però possibile ascrivere a questo gruppo la copia conservata a Udine (Biblioteca Civica Vincenzo Joppi, Thes. II. 76. [3]), mutila del primo fascicolo e con legatura molto stretta che impedisce il rilevamento della filigrana.

Meritano una trattazione a parte le copie in cui si rintraccia un solo fascicolo con la carta con filigrana con l'ancora: si è già detto a proposito dell'esemplare della Biblioteca Apostolica Vaticana, dove lo stato di conservazione della copia fa propendere per l'individuazione di un esemplare ricostruito, per cui la presenza del fascicolo A appartenente a un'impressione successiva sarà da ricondurre a un intervento molto tardo sulle carte da parte di un possessore.²⁵⁸ Per ciò che riguarda la copia di Copenaghen, si è invece visto durante l'esposizione delle teorie cronologiche come questa sia stata innanzitutto riprodotta in facsimile con traduzione da Bent Rohde nel 1959²⁵⁹ e come in seguito Hofer l'abbia inserita nel gruppo delle copie Benson (tutte con filigrana dell'ancora) conseguentemente all'esame effettuato *in loco* da Svend Eriksen, riferito però quasi esclusivamente al controllo delle caratteristiche testuali delle cc. A2r, C1r, D4v.

In una fase successiva, nel 1967, Thomson aveva invece segnalato come la copia fosse da ascrivere a quelle pubblicate da Arrighi come «double edition», pubblicata insieme a *Il modo*, con una filigrana con cappello. La copia di Copenaghen presenta in realtà tutte queste caratteristiche insieme: nel fascicolo A, alle c. A2-A3 si ha infatti la filigrana dell'ancora, nel fascicolo B (cc. B2-B3), C (cc. C1-C4) e D (cc. D2-D3) si ha invece la filigrana del cappello, assimilabile alla Briquet 3412,²⁶⁰ che si riscontra, come si

²⁵⁷ Nella copia di Napoli la frattura è reintegrata a penna dal possessore, rendendo ancora più difficile la distinzione tra gli inchiostri.

²⁵⁸ Andrà da sé che, trattandosi del primo fascicolo, la copia presenta nella tavola della c. A2r le stesse microfratture di cui si è discusso.

²⁵⁹ *La operina: Faksimile-udgave af Ludovico Vicentino's lærebog i at skrive udgivet i Rom 1522*, Genskrevet paa dansk og med en indledning af Bent Rohde, cit.

²⁶⁰ Si dovrà anche notare che nel facsimile di Bent Rohde è del tutto invisibile la filigrana del primo fascicolo, ma in più punti compaiono parti della filigrana con cappello, anche ad apertura di pagina nelle

vedrà, anche in diverse copie de *Il modo* rilegate singolarmente.²⁶¹ Nel fascicolo A ritroviamo tutti gli errori d'intaglio “originari” e i segni di rottura avanzati nella c. A2r; ma nei fascicoli successivi se ne riscontrano altri, che si vedranno in seguito.

Che questa copia de *La operina* fosse davvero parte della «double edition» sarebbe quindi in parte confermato dalla presenza della medesima filigrana in alcune copie de *Il modo*, ma ancor più dalla copia della Newberry Library (Wing. ZW. 535. L611), che presenta sì la filigrana con l'ancora nel fascicolo D (cc. D1-D4) ma anche la filigrana del cappello (Briquet 3412) nei fascicoli A (cc. A1-A4), B (cc. B2-B3) e C (cc. C1-C4): quest'ultima copia è rilegata con *Il modo* che ha sempre la filigrana col cappello (Briquet 3412) in tutti i suoi fascicoli. La copia della Newberry, di cui si è a lungo sospeso la trattazione, è difatti stata descritta a più riprese con diversi errori, risolvibili solo dal contatto diretto con l'esemplare.²⁶² Nel 1907 Essling da un lato registrava correttamente come la copia fosse appartenuta a Fairfax Murray (come ancora testimoniato dall'ex libris dell'esemplare), ma dall'altro la descriveva di 30 carte, con formula collazionale A-B4 C6 per *La operina* seguita da a-d4 per *Il modo*; la descrizione era stata poi ripresa da Johnson che modificava la formula collazionale in «A-C4 a-d except c in 6» ma continuava a ritenerla di 30 carte. Infine si è visto come Hofer ritenesse che questa «pristine copy» potesse in effetti trattarsi di una «late printing which the owner bought and bound only when the second book is published» (ma la legatura cinquecentesca sarà piuttosto un ulteriore dato a conferma della sopravvivenza comune dei due testi, verosimilmente rilegati insieme al momento della loro messa in commercio), e citava però la descrizione di Essling dubbiosamente, immaginando persino che potesse trattarsi di un fantasma bibliografico. Se fu Barker a identificare la copia con un fascicolo di sei carte in quella descritta dal catalogo Breslauer n°100, arrivando a ritenere che sia Essling che il venditore avessero descritto delle copie imperfette, bisognerà purtroppo segnalare che durante il censimento non è (ancora?) emersa una copia che abbia sia la filigrana del cappello sia la contemporanea assenza della carta del *colophon* de *La operina* e del frontespizio de *Il modo* che possa confermare l'intenzione concreta di Arrighi di dare ai suoi testi un frontespizio comune e un unico *colophon*.

cc. D2-D3 dove la riproduzione permette persino la misurazione della filigrana stessa-

²⁶¹ Nello specifico, si anticipa adesso, le copie della Biblioteca Universitaria di Bologna (A. V. Tab. 1. N. 2. 237/1); della Society of Antiquaries of London (M. 38. b. (2)); della Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli (S. Q. 30. B. 0045 (2)); della Biblioteca Guarneriana di San Daniele del Friuli (Ross. XVII. B. ½), che hanno tutte la variante testuale «VIXI QUOD POTUI».

²⁶² Ringrazio per i numerosi controlli sulle copie e per le ottime riproduzioni fotografiche la Reference Librarian Ikumi Crocoll e il fotografo Emerson Hunt della Newberry Library.

Ma tornando alla copia della Newberry Library, dal confronto con l'esemplare si chiarifica che la copia ha la formula collazionale tipica dei manuali arrighiani, ossia A-D4 per *La operina* e a-d4 per *Il modo* e risulta perciò piuttosto inspiegabile, al momento, l'errore di Essling. Come si è detto, il fascicolo D di questo esemplare ha la filigrana di un'ancora: a conferma dell'importanza del controllo incrociato di dati filigranologici e testuali, coerentemente alle aspettative vi si trova la mancata inchiostatura dell'angolo destro del cartiglio di c. D4v. Sarebbe perciò a questa altezza, mancando il raffronto con la copia Breslauer, che gli esemplari della «double edition» avessero come caratteristica non l'essere state pubblicate interamente sulla stessa carta con stessa filigrana, quanto piuttosto, al contrario, su carte con filigrana mista. In questo senso, le copie di Copenaghen e della Newberry Library andranno perciò considerate separatamente rispetto alla seconda impressione de *La operina*, che sembra aver avuto una sua diffusione indipendente.²⁶³ Ma poiché nella copia di Chicago si trova la mancata inchiostatura del cartiglio in c. D4v, e poiché le varianti testuali del primo fascicolo della copia di Copenaghen coincidono con quelle già elencate si potrebbe ipotizzare che Arrighi avesse riutilizzato per le «double edition» delle carte già stampate. Oppure, al contrario, si potrebbe ritenere che tutta l'impressione che porta come filigrana l'ancora sia stata effettuata a Venezia, insieme a tutte le varianti de *Il modo* che condividono la filigrana del cappello (Briquet 3412) con le copie con filigrana mista e che si andranno adesso ad analizzare.

Sulle filigrane delle copie de *La operina* si tornerà più avanti, a fronte dei risultati dello studio della carta utilizzata da Arrighi nella sua tipografia: difatti è probabile che il Vicentino abbia pubblicato alcune impressioni del suo primo manuale dai suoi torchi.²⁶⁴

Le copie censite de *Il modo* sono quattordici, e si trovano distribuite equamente tra il territorio italiano e quello estero. Si possono individuare tre diversi gruppi di copie, tra i quali non è plausibile immaginare una relazione di anteriorità e posteriorità basata esclusivamente su dati materiali (che tuttavia per certi aspetti sono ancora dirimenti), senza valutare elementi intratestuali e di contenuto. Il problema delle filigrane è più complesso di quanto si è visto per *La operina*: tutte hanno per soggetto un cappello e più di un esemplare

²⁶³ Non vi si ravvisa però la presenza dei «two little angular marks beneath the signature A on A i v», che Thomson inserisce tra i «criteri» per l'individuazione degli esemplari de *La operina* con filigrana del cappello da ascrivere alle «double editions». Cfr. Thomson, *Arrighi's writing books*, 53, cit., p. 27.

²⁶⁴ Per l'uso della filigrana come prova bibliografica, di troppo vasta trattazione per questa sede, si rimanda alle pagine a cura di Neil Harris sul sito dell'Institut d'Histoire du Livre: <http://ihl.enssib.fr/paper-and-watermarks-as-bibliographical-evidence>.

presenta filigrane miste. Questo elemento ha creato non poca confusione nella letteratura arrighiana, che spesso ha fatto riferimento ad una “filigrana con cappello” senza fornire ulteriori specifiche, ma si rammenti anche che l'associazione della filigrana reperita a quelle censite dai più comuni repertori non è sempre soddisfacente.

Il gruppo A comprende la copia de *Il modo* conservata dal Danske Kunstindustrimuseum di Copenaghen (I 2661 Billedsamlingen), che rimasta forse all'ombra de *La operina* lì conservata che ricevette molte più attenzioni non è nota ai precedenti studi. L'esemplare è invece da considerarsi, plausibilmente, la prima impressione veneziana del secondo manuale arrighiano, se non addirittura testimone di una fase anteriore alla messa in commercio, tutta interna alla tipografia. La filigrana del cappello è molto simile alla Briquet 3404, ma in tutti i fascicoli si trova in posizione non consona al formato in quarto. Questa caratteristica è condivisa con gli esemplari conservati a Harvard (Houghton Library, Typ. W. 525. 26. 162), a Londra (British Library, C. 31. f. 8. (2)), a Parigi (Bibliothèque Nationale de France, RES P-V-316), a Roma (Biblioteca Nazionale Centrale, 71. 7. A. 22. 2) e infine a Stoccolma (Kungliga Biblioteket, 109. N. RAR. Tagliente. G. A. Lo presente libro, 1524), che pur avendo la stessa filigrana andranno a categorizzarsi, per le ragioni che si esporranno, come una nuova emissione e sono perciò facenti parte del gruppo B. La copia conservata a Udine (Biblioteca Civica Vincenzo Joppi, Thes. II. 76. [2]) non permette, come la sua corrispondente de *La operina*, il rilevamento della filigrana, ma per le ragioni che si spiegheranno più avanti è ascrivibile anch'essa a questa emissione.

Le copie del gruppo C, che corrisponde in sostanza al gruppo di copie del secondo tipo individuate da Thomson nel 1967, sono quelle dell'Universitaria di Bologna (A. V. Tab. 1. N. 2. 237/1), della Society of Antiquaries of London (M. 38. b. (2)), della Guarneriana di San Daniele del Friuli (Ross. XVIII. B. 1/2),²⁶⁵ e della Biblioteca Nazionale di Napoli (S. Q. 30. B. 0045. (2)). Le copie della Marciana di Venezia (Misc. 2061. 3) e della Library of Congress di Washington (Z43. A3. L83. 1522 (2)) hanno filigrane miste, con lo stesso soggetto (sempre il cappello) con variazioni, ma per le loro caratteristiche testuali appartengono a questa terza emissione.

Le differenze tra la copia di Copenaghen de *Il modo* e le altre sono moltissime: si procederà perciò ad un'analisi puntuale delle tavole che presentano elementi di rilievo, a cominciare dal frontespizio (c. alr, *Il modo de temperare le penne*) dove il tratto

²⁶⁵ La copia di San Daniele è mutila dell'ultimo fascicolo, ma presenta altri elementi che permettono di ascriverla al gruppo B.

dell'intreccio della *I* maiuscola, elaborata con degli accenni di *caedel* quasi gotici alternati a volute, è nella copia di Copenaghen continuo, sebbene in tutte le impressioni successive l'intarsio venga modificato e la linea venga a spezzarsi in più punti, forse per accentuare l'idea del traliccio vegetale che avvolge la lettera. In questo caso la modifica testuale non sarà da attribuirsi a una frattura casuale, ma piuttosto a un intervento volontario, molto visibile e sistematico, che interviene sui punti di intreccio delle linee alleggerendone il tracciato, inteso a modificare l'aspetto della capitale e del frontespizio.

Nella c. a1v il testo *Ludovico Vicentino al candido lettore felicita* è composto con tipi a piombo, che presentano in tutte le copie i normali segnali di oscillazione fisica, con conseguente imperfetta inchiostrazione, dovuti alla forza dell'impressione del torchio. Nella copia danese il testo è però centrato nel mezzo dello specchio della pagina ed è disposto su tre righe: l'effetto ottico è quello di un allineamento centrato per orizzontale, sebbene nelle copie del gruppo B e in tutte le copie del gruppo C lo stesso testo sia disposto su sei righe e dia perciò un effetto piuttosto marcato di verticalità.

Nella c. a2v, *Havendoti io descritto*, per la quale già Thomson notò il ribaltamento della capitale xilografica *H*, nella copia danese il contatto tra l'intreccio ornamentale e la cornice avviene in basso (elemento in comune con le copie del gruppo C). Per ciò che riguarda le varianti testuali, individuate ancora da Thomson ma nelle sole ultima e penultima linee di testo per le copie da lui analizzate (delle quali non forniva, purtroppo, la collocazione), si dovrà procedere a una collazione puntuale con una copia rappresentante del gruppo B per dare notizia delle numerose modifiche apportate nei tipi a piombo, e porla già a raffronto per praticità con le copie del gruppo C.²⁶⁶

linea	Copenaghen, DKM	Roma, BNCR	Venezia, Marciana
1	descritto	descritto	descritto
2	l'anno	l'anno	l'anno
4	la quale a mio iudicio / pareva	la quale, a mio iudicio, / parea	la quale, a mio iudicio, / parea
5	non ti di	non ti di-	non ti di-
12	penna, D	penna. D	penna. D
13	poi	poi,	poi,
15	ragioni saria / processo. Ma	ragioni, saria / processo; Ma	ragioni, saria / processo; Ma
17	exempieti, et sforcerati imitar quelli quanto po-	exempieti, et sforcerati imitarli quanto	exempieti, et sforcerati imitarli quanto pote-

²⁶⁶ Nelle tabelle di collazione si indica con una barra obliqua (/) la distinzione di due varianti testuali nella stessa linea, con una barra dritta (|) la presenza di un a capo. Si normalizza *u* per *v*. Non si notano qui, seppur presenti e d'interesse per la dinamica tipografica, le differenze di spaziatura che testimoniano una sostituzione di tipi in piombo forse durante la fase di stampa.

20	littera che / dilettara.	pote- littera, che / dilettarà.	littera, che / dilettara.
21	adunque / vuo	adunque / vuo	adunque / vo
22	consequire una virtu / glie	consequire una virtù / glie	consequire una virtu / glie

Tra le copie del gruppo B e del gruppo C si segnalano, difatti, solo delle minute variazioni alla penultima e ultima riga: oltre a quelle già segnalate da Thomson per la lezione «uuole» che si trova nelle copie rappresentate dall'esemplare della Biblioteca Nazionale centrale di Roma corretta in «uole» nelle copie rappresentate dall'esemplare della Marciana; e la lettera *g* ad alambicco a sostituire quella ad occhio inferiore a forma di goccia (alla quale aggiungere una *p* con grazia dritta, alla linea 20 nelle copie del gruppo C), alla linea 20 viene eliminato l'accento precedentemente messo a testo nel passaggio tra la copia di Copenaghen e quella di Roma, dove si trova il maggior numero di varianti. Esse sono di ordine sia fonetico-lessicale (geminazione della scempia alla linea 1, contrazione di «pareva» in «parea» alla linea 4) che, soprattutto, paragrafematico, diacritico e ortofonico (aggiunta di apostrofo alla linea 2; di accento alle linee 20 e 22; di virgola alle linee 13, 15, 18, 21; di punto e virgola alla linea 15; di punto fermo alla linea 12; di uno spazio tipografico tra «la» e «quale» alla linea 4), atte il più delle volte a migliorare la scorrevolezza della lettura e a rendere più razionale l'interpunzione che sembra però già perdersi (ad esempio, per la mancata attestazione degli accenti) nelle copie del secondo gruppo.²⁶⁷ In quasi tutti i casi, l'aggiunta o l'espunzione di elementi grafici si accompagna a una minuta ricomposizione del testo che porta talvolta a una diversa sillabazione e a una mutata distribuzione del testo fra le righe (è il caso delle linee 17 e 18). Si segnala inoltre che alla linea 19, nella sola copia danese, si trova un intervento a penna in «almeno», dove non fu stampata la *l* che viene reintegrata a mano.

Nella c. a2v, dedicata alla temperatura della penna, si nota l'uso di un espediente particolare: il testo procede verso la fine della pagina per triangoli rovesciati. Nel passaggio tra la copia di Copenaghen e quelle del gruppo B sembra di ravvisare un allontanamento lievissimo di Arrighi dalla pratica più calligrafica, ereditata dagli usi grafici del manoscritto, del perfetto declivio del testo: nelle copie del gruppo B viene infatti

²⁶⁷ Sebbene la possibilità della scelta consapevole in ambito diacritico sia argomento suggestivo, se ne trova qui, a ben vedere, una conferma solo parziale. Arrighi non sembra, per altro, seguito una coerente prassi interpuntiva (cfr. Romei, *La punteggiatura*, cit.). Meno stupore desta la persistenza delle maiuscole anche in caso di espunzione del punto fermo, con l'accortezza non solo di non applicare retroattivamente le nostre regole interpuntive, ma anche di considerare le numerose occorrenze di maiuscole nella cancelleresca con funzione ornamentale.

ampliato alla linea 10 lo spazio tipografico dopo un punto fermo per permettere la posticipazione di «buon» alla linea 11, posticipando così di un rigo l'inizio della riduzione del testo e spezzando la linea trasversale del lato del triangolo rovesciato; ma l'armonia della riduzione progressiva delle linee è recuperata con l'aggiunta di un punto decorativo in fine del testo. Quanto c'è da dire sulle varianti dei tipi a stampa per la carta precedente varrà anche per questa: nella trasmissione del testo si aggiungono virgole e apostrofi, e si alternano alcune varianti tipografiche.²⁶⁸

linea	Copenaghen, DKM	Roma, BNCR	Venezia, Marciana
4	scrivere	scrivere,	scrivere,
5	penne.	penne,	penne,
6	larte	l'arte	l'arte

Le difformità si fanno maggiori nella c. a3v, e anzi in tutta l'opera arrighiana non sembra esservi pagina più travagliata di questa, come si vedrà dalla tabella di collazione. Da un punto di vista grafico invece, il dato che salta all'occhio nel passaggio dal gruppo A ai gruppi B e C è la scelta di mettere in posizione centrata le parti di frase che completano il periodo senza terminare alla fine del rigo, in armonia con quanto già fatto nella carta precedente, passando cioè da un allineamento a destra del testo ad una sua centratura. Ciò varrà anche per la carta successiva, dove continua (ma non sistematicamente) l'epurazione da elementi grafici di gusto schiettamente cancelleresco, e aumentano gli “a capo” con trattino per la sillabazione; mentre nella copia danese Arrighi cerca di mantenere sempre coincidenti la fine della parola e la fine del rigo.²⁶⁹

Si vedrà subito dalla tabella come da un'iniziale intervento di correzione nel passaggio tra gruppo A e gruppo B, in linea con quanto accaduto alle precedenti pagine, si verifica una sorta di sospensione del controllo, molto lieve, nel passaggio tra gruppo B e gruppo C, dove pur entrando a testo le lezioni del gruppo B aumentano i refusi o rientrano a testo le varianti tipografiche precedentemente espunte.²⁷⁰

²⁶⁸ Ad esempio, la *e* con prolungamento dell'asta trasversale, tipico della cancelleresca, riduce la sua presenza, e alla linea 4 si sostituisce il nesso consonantico *sp* con la sua variante di *s lunga*.

²⁶⁹ Ciò è particolarmente evidente alle linee 9-13 della c. a3v, dove la sola inserzione di un a capo con maiuscola dopo il punto e virgola alla linea 8 produce un effetto a catena di spostamento di almeno una sillaba a capo per ciascuna linea.

²⁷⁰ È il caso della *s lunga* geminata di «essa» della linea 6, che forse per evitare una ridondanza grafica con l'altra occorrenza alla linea 7, immediatamente sottostante, era risolta con un gruppo *s / s lunga*. Lo stesso accade alla linea 15 con «assottiglierai», dove nel gruppo A e B troviamo alternanza *s / s lunga* che nel gruppo C diviene *s lunga / s lunga*.

linea	Copenaghen, DKM	Roma, BNCR	Venezia, Marciana
3	lanimale / va	l'animale / va,	l'animale / va,
5	opoco	o poco	o poco
6	ne la la	ne l'a- la	ne l'a- la
7	trarre	trarre	trarn
8	da la penna, e	da la penna; E	da la penna, E
9	cheltaglio / comunemente	che 'l taglio / comunemente	che 'l taglio / cammunemente
14	dte lindice	de l'indice	de l'indice
15	lun	l'un	l'un
16	laltro	l'altro	l'altro
18	rutta / sotto/ ta	Tutta / sotto / ta-	tutta / setto / ta-
19	de la	de la	da la
20	luna parte / l'altra / equalmente	l'una parte / l'altra / equalmente	l'una parte / l'altra / equalmete
21	tagliato	tagliato,	tagliato,

Si noti ancora che, nella copia di Copenaghen, troviamo corretti a mano alcuni refusi: alla linea 14 l'errato «dte lindice» diverrà «de l'indice» così come il «rutta» della linea 18 verrà modificato, con la medesima penna, in «tutta».

Nella c. a4v le varianti tornano a essere ridotte per quantità, e mantengono le caratteristiche che si sono già descritte, compreso l'allineamento a destra o centrato: si noti però che, a causa delle variazioni di spaziatura, il testo della pagina rientra per la copia danese su 20 righe, per le altre su 21.

linea	Copenaghen, DKM	Roma, BNCR	Venezia, Marciana
3	lungia	l'ungia	l'ungia
4	lingiu	l'in giu	l'ingiu
7	getti	geti	geti
9	lultima	l'ultima	l'ultima
10	temperata	temperata,	temperata
14	qualchu- no	qualch'u- no	qualch'u- no
15	leggiere, volesse, che	leggiere, volesse che	leggiere, volesse che

In questa carta la copia danese è interessata da un curioso fenomeno nelle ultime tre linee: come accadeva per l'«almeno» della c. a2r, anche nella c. a4r nelle linee 19 e 20, viene reintegrata a penna la lettera *l*,²⁷¹ mancante ma non reintegrata (verosimilmente per una svista) anche nell'articolo «la» della linea 18. Verrebbe da pensare che durante la composizione ci fosse penuria di questa lettera, alla quale si sopperisce con l'intervento a mano.

²⁷¹ Nella linea 19 è mancante in «quello» e «al temperare», per la linea 20 entrambe le occorrenze di «de quali».

Nella prima delle carte dedicate alla *mercantesca* (ovvero la b1r) le copie dei gruppi B e C hanno sempre, come intestazione, l'indicazione *Da merchanti*, che è però assente dalla copia di Copenaghen: questa si caratterizza sempre più come copia incompleta e di lavoro, oltre a certificare *in absentia* che le intestazioni furono aggiunte in ultima battuta. Inoltre, nella stessa copia e sulla stessa carta, la segnatura del fascicolo *b* è scritta a mano, così come avverrà per la segnatura del fascicolo *c*; il fascicolo *d* sarà invece mancante sia di segnatura a stampa che di segnatura a mano. Non solo, ancora nella copia danese, nella c. b2r manca il piccolo ornamento floreale in calce, che pure sopravvive nella tradizione: ciò farebbe pensare che non si trattasse di una xilografia a parte, ma che fosse stato intagliato proprio nello stesso legno, in un momento successivo alla prima impressione dell'esemplare di Copenaghen (ma difficilmente identificabile, nel quale si dovrà considerare la tempistica per l'intaglio e la preparazione dell'intestazione *Da merchanti*). Ancora, nella c. b3r dedicata alla *littera per notari*, manca nella copia danese l'intestazione che è però aggiunta a penna con inchiostro oggi rossiccio («Da Notari» tra due piccoli segni ad ondina). Si tratta di un caso più unico che raro nella tradizione testuale del testo arrighiano: tutte le altre copie hanno infatti un piccolo cartiglio rettangolare a due anse con la dicitura completa «LITTERA PER NOTARI». A ulteriore sostegno dell'ipotesi che vuole individuare nella copia danese una copia di prova, si noterà un elemento importante per ciò che riguarda l'inversione nell'ordine delle tavole: alla c. b4r si trova infatti la tavola relativa alla *Littera da bolle* (completa del suo cartiglio di titolazione), posposta alla carta *Quapropter* che nel resto della tradizione è sempre a seguire. Per ripristinarne l'ordine, viene apposta a penna una lettera *b* sulla prima e una lettera *a* sulla seconda stampata, a indicare la necessità di una loro successiva inversione, applicata difatti già nelle copie del gruppo B, così come in tutte le edizioni successive.

Nella c. b4v, per la sola copia di Copenaghen, la notazione del contenuto della tavola è data con un quasi laconico «DA BREVI.», in tipi a piombo, che rafforza l'impressione di un possibile appunto da parte dell'editore (forse in attesa di un cartiglio come negli altri casi?), mentre nelle copie dei gruppi B e C si ha l'esteso «LITTERA DA BREVI». In più punti si è poi ricordata la presenza in questa carta della dicitura «Dilecto filio Ludovico de Henricis laico | Vicentino familiari nostro», considerata già da Donati l'*inscriptio* di un breve di privilegio o di nomina, e rintracciata da Thomson in alcune copie de *Il modo*, così come da Brunet nelle riedizioni Zoppino del 1532 e ancora del 1533 (ma, in queste ultime, con la variante *Vicencio*). La parte aggiunta, che si rintraccia difatti solo nelle copie del gruppo C, è assente nella copia danese e in quelle del gruppo B.

Allo stesso modo, se la c. c1r *Giamai tarde non fur gratie divine* è sempre, nella tradizione del testo, composta con un *cartouche* a forma di *tabula ansata* che inquadra un alfabeto completo in capitale romana a lettere bianche su fondo nero seguita da uno *specimen* in *antiqua*, la sola copia danese conserva una variante a stampa precedente a quella normalmente nota nella tradizione, che farebbe pensare a una reincisione della parte inferiore della tavola. Sull'esemplare si rintracciano inoltre minutissime correzioni a mano, accolte successivamente nella costruzione del testo. L'impressione generale del tracciato a stampa è quella di una maggiore levità e una vicinanza più stretta con la variante manoscritta del testo, ovvero con il suo antigrafo: lo si apprezza soprattutto nel trattamento delle curve delle lettere, che imitano più fedelmente il percorso della penna e negli svolazzi ornamentali (ad esempio, in apertura del brano il tratto di uscita della prima *n* di «non» che poi sarà spostata più coerentemente nel tratto di uscita della seconda, e in chiusura di tavola a partire dalla curva discendente della *g*). Gli interventi manoscritti, sempre coerenti, in molte occasioni sono volti a incrementare lo spessore delle grazie superiori e inferiori delle lettere: per la prima riga, viene corretta la grazia della seconda *i* di «Giamai» e la curva inferiore della *t* di «tarde»; nella seconda riga vengono modificate a penna la linea superiore dell'occhiello della *a* e la curva inferiore della *t* di «gratie», è allungata la grazia inferiore della prima *i* di «divine» e sono ritoccate le grazie superiori della *u* della stessa parola. Nella terza riga sono coinvolte da modifiche entrambe le *e* di «quelle», ingrossate nella curva inferiore, ed è inspessita la curva della *s* ad asta lunga di «spero», così come la curva inferiore della *c* di «che», dove vengono per altro allungate tutte le grazie della *h*. Nella quarta riga subiscono un aumento di spessore le curve della *c* e della *o* di «ancor» e la *o* di «faranno». Nella penultima riga il tratto di penna pronuncia l'uscita della curva inferiore della *e* di «Alte» e della *e* di «operationi», nonché dell'ultima *e* del rigo, che è una congiunzione. Ma ancora più numerose sono le modifiche silenziose che si apprezzano solo facendo un confronto tra le tavole della copia di Copenaghen e le corrispondenti di una qualsiasi delle altre copie: per ciò che riguarda il testo a stampa, nella seconda impressione le linee di uscita delle lettere perdono la loro leggerezza e prendono un'impostazione più rigida, più tipografica; le curve alte delle *f* e delle *s* si pronunciano e allungano; i puntini delle *i* perdono la forma tonda per prenderne una più lineare (costruita però su di un legno che prevedeva una forma circolare). Nell'ultima parola della tavola, ossia «pellegrine» viene eliminata la fusione delle curve contrapposte in «pe», che sopravvive però in «spero» della terza riga. L'impossibilità di modificare senza

conseguenze l'impianto generale della tavola preesistente già stampata farebbe propendere nettamente per una reincisione completa della parte inferiore della tavola.

Nella c. d3v, composta da tipi a stampa romani e italici, limitatamente alle copie del gruppo B e C Arrighi cita due brevi passi da Omero e Ovidio.²⁷² Nell'esemplare danese il primo dei due testi è assente, ma la pagina è già impostata secondo lo stile del gruppo B: pare quasi che, per accogliere il testo virgiliano, siano stati spostati in basso (in un secondo momento?) i blocchi delle serie alfabetiche. A seguire, se nel gruppo B troviamo una semplice serie di tipi in piombo (forse con funzione riempitiva, a giudicare dall'impaginazione), nel gruppo C abbiamo il seguente testo, tutto in lettere capitali: «VIXIT QUOD POTVI, SEMPER BENE, PAVPER HONESTE. FRAVDAVI NULLUM, QUOD IU VAT OSSA MEA».²⁷³ Si noti che questa rivendicazione di onestà, qui posta forse non con semplice gusto citazionistico, andrebbe forse intesa come risposta al privilegio spostato da Clemente VII su Ugo da Carpi. Le linee alfabetiche minuscole utilizzate per la parte superiore sono certamente alfabeti di derivazione aldina, che denunciano una certa stanchezza (potrebbero esser stati recuperati da fondi di cassa). La copia di Udine, che è mutila del primo fascicolo, è ascritta al gruppo B proprio per l'assenza di quest'ultima variante testuale e la contemporanea presenza della dicitura «Dilecto filio» alla c. b2r.

Come si è già accennato, le copie del gruppo C (ad esclusione della copia veneziana e della Library of Congress) presentano la filigrana del cappello (Briquet 3412): questa caratteristica è in comune coi fascicoli con i fascicoli B C D della copia de *La operina* di Copenaghen (Danske Kunstindustrimuseum, I 3039 Billedsamlingen), e con tutti i fascicoli della copia della Newberry Library (Wing. ZW. 535. L9611) a eccezione del fascicolo D. Ma sulla scorta di quanto già detto, si potrà assegnare un altro esemplare alla cosiddetta «double edition», ossia quello conservato presso il Getty Research Institute di Los Angeles (Z43. A3. A77. 1522), che presenta in tutti i fascicoli la filigrana con cappello (Briquet 3142) e che non è noto alla tradizione di studi precedenti.²⁷⁴ La copia è purtroppo mutila

²⁷² Il primo passo è derivato da Virgilio (*Aen.*, I, vv. 607-609): «In freta dum fluvii current, dum montibus umbrae / lustrabunt convexa polus dum sydera pascet / semper honos nomenque tuum laudesque manebunt». Il brano è relativo alla risposta di Enea a Didone che ha appena accolto i Troiani, e la sua inserzione è un auspicio di fama. Il secondo brano è da Ovidio (*Ars*, II, 276-277), «Ipse licet venias musis comitatus Homere / Si nihil attuleris ibis homere foras.» L'individuazione dei testi è dovuta a Stefano Pagliaroli, *Ludovico degli Arrighi*, cit., p. 75.

²⁷³ Per l'interpretazione del passo cfr. il capitolo secondo, pp. **XX**.

²⁷⁴ Ringrazio la Dott.ssa Lois White (Getty Research Institute, Reference Department) per avermi fornito la riproduzione delle filigrane, che compaiono nelle cc. A2-A3; B2-B3; C2-C3; D2-D3; e a2-a3; b1-b4; c1-c4. Lois White, con l'aiuto del responsabile delle collezioni speciali, ha segnalato che la filigrana di c. c4 potrebbe essere «slightly different» dalle altre, ma anche che questa differenza potrebbe imputarsi al

delle cc. d2 e d3, perciò non è possibile verificare quale variante testuale accogliesse. Bisognerà perciò appellarsi ai piccoli elementi di logoramento e alle varianti testuali di altre carte: oltre a presentare tutti quelli già citati, si ravvisa nella c. D2 una frattura nel piccolo segno della cornucopia in testa alla tavola, che perde gli elementi interni (una serie di trattini che ne simulano il contenuto); nella c. D3r (linea 16) lo svolazzo dell'asta sinistra della prima *A* di «AUREA» presenta un'interruzione dell'inchiostatura, identico a quello ravvisabile nella copia de *La operina* di Copenaghen, ma coerentemente assente nella copia della Newberry, che in quel fascicolo presenta le stesse caratteristiche del gruppo degli esemplari con la filigrana dell'ancora. Non solo, si potrà anticipare che se lo “svuotamento” della cornucopia nella linea 1 è un elemento che permarrà nella tradizione, lo stesso non potrà dirsi del dettaglio riscontrato in linea 16: si tratta infatti di un accidente di inchiostatura, dato forse da un elemento estraneo frapposto tra la tavola e il foglio, di forma probabilmente lineare, giacché coinvolge anche, formando una linea ideale trasversale, la prima *s lunga* di «seipsum» della linea 14. Alle cc. a2r, a.2v, a3v, a4r la copia di Los Angeles presenta le medesime varianti testuali del gruppo C, così come in calce alla tavola dedicata alla *litera da brevi* si trova la dicitura «Dilecto filio», permettendo di ipotizzare un'impressione se non simultanea con le altre copie de *Il modo* con medesima filigrana, impossibile da decretare poiché manca l'accidente di inchiostatura della c. D3r [forse riscontrabile nella copia di Lipsia, Deutsche National Bibliothek, Bo B I 510, con filigrana con cappello, non ancora analizzata] perlomeno conforme a quella che potremmo definire l'ultima volontà dell'autore.

3. 3. L'edizione di Ugo da Carpi e le edizioni postume

Una storia editoriale in molti sensi parallela a quella delle tavole originali di Ludovico degli Arrighi si può tracciare per le tavole reincise da Ugo da Carpi per la pubblicazione dell'unica edizione de la sola *Operina* del 1525. L'edizione ha una sopravvivenza molto scarsa: durante il censimento sono state reperite solamente sette copie che presentano variazioni minime tra loro e che saranno messe a confronto con le tavole pubblicate dal Vicentino. Molte delle tavole del carpense saranno poi riutilizzate nelle edizioni Dorico, fino al 1557, ovvero in territorio romano; invece le tavole arrighiane avranno diverse edizioni sia a Venezia per Zoppino che a Roma, sempre presso i Dorico, che ad Anversa, pubblicate da Johannes Van der Loe.

background molto scuro della tavola La riproduzione è disponibile su Internet Archive: <https://archive.org/details/laoperinadiludou00arri>.

Data la sua posizione subalterna rispetto a *La operina*, l'edizione del carpense ha ricevuto attenzioni solo se posta in relazione al suo antigrafo: si è visto infatti come prima Apostolo Zeno e Padre Angiologabriello di Santamaria la citassero confondendola con l'edizione arrighiana, seguiti da Riccardi,²⁷⁵ e come sia dovuta invece a Manzoni, che ottenne una copia dal libraio Carlo Ramazzotti, l'individuazione del privilegio alla c.A2r. Il bibliofilo di Lugo non notò però la presenza alla c. C3r dello *specimen in antiqua* che concordemente Thomson e Osley, e con loro Barker, attribuiscono a Genesio de la Barrera,²⁷⁶ che avrebbe fornito gli esempi anche per le altre tavole e certamente per le poche righe aggiunte al frontespizio modificato de *La operina*.

Resta incerta, purtroppo, la paternità dell'incisione della *Ragione d'abbacho*, annunciata nel titolo ma non sempre presente negli esemplari superstiti (anche perché facilmente asportabile, trovandosi sull'ultimo fascicolo senza segnatura) e da Ugo da Carpi riutilizzata più volte nelle edizioni del suo *Thesaurus de scrittori*. Tra le copie reperite, è ancora presente negli esemplari di Chicago (Newberry Library, Wing. ZW. 535. L9613), e nei due conservati a Parigi (Bibliothèque Nationale de France, RES – P- V- 313; Bibliothèque Mazarine, 4° 10058 J-4 (Res)); assente invece nelle copie di Harvard (Houghton Library, Typ. W. 525. 25. 162), Londra (Society of Antiquaries of London, M. 38. b. (1) e nell'esemplare italiano della Casanatense (RARI 880/3). [Manca Lipsia, Bo B I 512] Tutti gli esemplari presentano la filigrana di un'aquila coronata, estremamente simile a quella riscontrata sulle copie della prima impressione de *La operina* arrighiana. A quanto mi è noto, questo dato non è mai emerso dalla letteratura precedente, e potrebbe, forse, essere significativo per l'identificazione del tipografo che fornì il torchio per la stampa sia dell'originale che della reincisione de *La operina*, sebbene questa ipotesi sia ancora piuttosto provvisoria, in mancanza di un riscontro e di un repertorio sulle filigrane romane del periodo 1522-1525 atta a verificare la diffusione di questo tipo di carta sul territorio.

Oltre alla sostituzione delle tavole impresse sulle cc. B4v e C1r, sono moltissime le differenze tra le tavole *dell'edizione* di Ugo da Carpi e quelle pubblicate a cura di Arrighi: i legni pubblicati autonomamente dal carpense presentano impercettibili differenze di dimensione e tracciato delle lettere, confermate da minute misurazioni sul testo che fanno emergere variazioni millimetriche. Questo conferma da un lato l'intenzione di riprodurre al dettaglio il lavoro del Vicentino, ma più di ogni altra cosa di rispettarne l'impatto visivo,

²⁷⁵ Cfr. il capitolo 1

²⁷⁶ Per genesio si cfr. la nota 218 a p. 76.

impresa resa certamente più facile, quasi scontata, dal fatto di essere stato egli stesso l'intagliatore delle tavole originali. Il suo proposito è senz'altro mantenuto, poiché la minore levità dell'intaglio e una generale maggiore spigolosità delle curve²⁷⁷ risaltano solo se poste a confronto con le tavole arrighiane: è però abbastanza frequente la sua scelta di non riprodurre i calligrafismi più arditi,²⁷⁸ tranne nei casi in cui questi si trovino nelle aree della tavola dedicate alla firma di Arrighi riprodotte con dovizia di particolari.

I molti refusi – o si dirà meglio, errori d'intaglio – sono invece disseminati con un'occorrenza altissima (quasi uno per tavola), e in molti casi a rivelarli è la semplice mancata intelligibilità del testo, come si vedrà dalla tabella di collazione. In alcuni casi, però, è il carpense a correggere il Vicentino, o meglio a reintegrare un errore già fatto da lui stesso durante l'intaglio delle tavole oppure sopravvenuto a causa di una rottura del legno: Ugo da Carpi trasforma il «cancellerscha» di c. A1r (linea 8) in «cancellerescha»; nella c. B2r (linea 1), dove si ha già a partire dalla prima impressione la dicitura «du dire» ritorna l'atteso «da dire», ma dal tracciato pare quasi che si tratti di una modifica successiva, derivata non dal primo intaglio ma da un ripensamento, poiché la linea superiore della *a*, che viene reintegrata, lo è solamente al costo di una linea non continua. Questo elemento porterebbe a ritenere che Ugo da Carpi si sia servito di una copia de *La operina* già pubblicata, non disponendo più degli *specimina* originali²⁷⁹: ma andrà detto che Ugo da Carpi non corregge altri errori già presenti nella prima impressione de *La operina*, ovvero la variante «hacere» invece di «haverè», alla linea 10 della c. A4r e la variante «ncl» di c. B4r (linea 13). In più punti è l'assenza di un dettaglio a rendere inintelligibile il lemma (è il caso delle varianti dove la *f* perdendo l'astina trasversale risulta essere una *s* lunga, o dove la *t* o la *e* perdendo il trattino trasversale si leggono come *c*), e a questo si uniscono le *I* maiuscole che perdono il trattino ornamentale centrale spesso utilizzato da Arrighi, ma risultano ovviamente ancora leggibili. Alla linea 7 di c. A3v invece troviamo un ripensamento di uno «screverai» corretto in «scriverrai» tramite la sola aggiunta del puntino della *i*. Nella tabella di collazione si indicano a destra le varianti a testo ne *La operina* arrighiana: l'esemplare di controllo è quello della Casanatense (VOL. INC. 364.

²⁷⁷ Che crea ad esempio difficoltà di lettura ogni qualvolta la legatura di penna unisca la lettera *i* alla lettera *m*, poiché l'ispessimento dello spigolo rende meno discreta la distinzione tra le lettere. Ciò si verifica, ad esempio, alla c. B1r, linea 3 («primo»); alla c. B2v, linea 2 («cominciano»); alla c. C3v, linea 7 («domini»).

²⁷⁸ Ad esempio, nella c. A3r e A3v riduce la curva della *&*, nella c. B1r e nella c. B2r elimina gli svolazzi rispettivamente della *P* e della *M* iniziali.

²⁷⁹ È possibile, come suggerito, tra gli altri, da Esther Potter (nell'introduzione a Ugo da Carpi, *Thesaurus de scrittori*, cit., p. VIII), che un'altra ragione potesse essere l'assenza delle tavole da Roma: «The block had to be copied because Arrighi had taken the originals to Venice whence they were later returned to Rome and used by the brothers Dorico in printing an edition of Arrighi in 1539».

1); nella colonna di sinistra le varianti de *La operina* di Ugo da Carpi, tratte dall'esemplare conservato a Chicago (Newberry Library, Wing. ZW. 535. L9613), dopo aver verificato la sua identità con le altre sei copie reperite.²⁸⁰

carta	linea	Roma, Casanatense	Chicago, Newberry Library
A1v	3	nel	nol
A2v	3	norma	nor
A3v	7	scriverai	screverai
A4r	10	havere	hacere
A4v	16	oblungo / formasti	obluugo / sormasti
B1v	6	equali	eauli
B2r	14	voltandolo	volcandolo
B3v	1	fanno	sanno
	6	è	e
	14	Alphabeto	Alphabcto
B4r	1	Saperai	Saperal
B4v	1	che	cho
D1v	5	dispensabuntur	dispensabuntut
D2r	2	seguì / speranze	segai / spenanze
	3	agliocchi chiaro	aglioechi / chiato
D4r	3	questo	quosto
	9	puo	pao

Per ciò che riguarda la *Ragione d'abbacho*, sono scarsissime le notizie su Angelo da Modena, o Angelus Mutinensis: oltre a quelle riportate da Manzoni,²⁸¹ abbiamo un breve accenno fatto da André Jammes,²⁸² che riprendendo da uno studio sul sacco di Roma di Leon Dorez,²⁸³ ritenne che Charles Grolier, autore di una delle più celebri cronache sul tragico accadimento,²⁸⁴ fosse stato suo allievo. Il riferimento di Dorez era però ad una

²⁸⁰ Alcune di queste varianti di testi erano già state notate nella letteratura precedente: si veda ad esempio Becker, *The practice of letters*, cit., p. 2.

²⁸¹ Manzoni, *Studii*, cit., pp. XXXVI, p. 112-113 (dove confuta l'attribuzione dell'intero *Thesauro* all'incisore modenese fatta da Girolamo Tiraboschi, *Biblioteca modenese o Notizie della vita e delle opere degli scrittori nati degli stati del serenissimo signor duca di Modena raccolte e ordinate dal cavaliere ab. Girolamo Tiraboschi*, tomo III, 1783. p. 212; e ancora confuta Riccardi,, che non vanno oltre all'attribuzione della *Ragione d'abbacho*).

²⁸² André Jammes, *Un chef-d'oeuvre méconnu d'Arrighi Vicentino*, in *Studia Bibliographica in honorem Herman de la Fontaine Verwey*, Amsterdam: Menno Hertzberger, 1966, pp. 297-316: 308.

²⁸³ Leon Dorez, allievo dell'Ecole des Chartres e studioso del Rinascimento italiano, francese e inglese, ricoprì la carica di bibliotecario principale alla Bibliothèque Nationale de France presso il dipartimento dei manoscritti. Fondò con Pierre de Nolhac, noto studioso di Petrarca, la collana *Bibliothèque littéraire de la Renaissance*. Il testo richiamato da Jammes è da *Le sac de rome (1527). Relation inédite de Jean Cave orléanais*, «Melanges d'archéologie et d'histoire», XVI, 1896, pp. 355-440: 379: «Quel est donc de ce jeune Français, qui suit avec tant de zèle les cours d'Angelo de Modène, le professeur renommé des diverses écritures employées dans les actes officiels de la Chancellerie pontificale?».

²⁸⁴ Il riferimento è all'*Historia expugnatae et direptae urbis Romae per exercitum Caroli V. Imp. Die VI maii M.D.XXXVII. Clemente VII Pontefice*, Cesare Grolierio Lugdunensi auctore, Paris: Sébastien Craimoisy, 1637, da cui più volte è stato citato, in molti manuali e articoli, il passo riferito alla distruzione delle *tabernae librariae* nel rione Parione e al saccheggio della Biblioteca Vaticana, da p. 85: «Patebant librariae tabernae, ex quibus non cuncta, sicut ex aliis, erant ablata. Sed libri, qui reliqui fuerant disiecti, et squallore, illuvie, coeno foedati iacebant [...] Illa nempe, illa me angunt et excruciant, quae manu exscripta et in Bibliotheca Vaticana caeterisque privatis recondita, magno universae rei literariae dispendio fuere deperdita, unica antiqui et disertis illius seculi vestigia»

cronaca di un anonimo, sulla quale pubblicò un suo studio Henri Omont basandosi sul manoscritto originale al quale venne apposto il titolo *Diarium eorum quae Romae contingerunt anno MDXXVII post captam urbem ab exercitu Caroli V imperatus a die VI decembris usque ad die XVIII aprilis MDXXVIII* (Bibliothèque Nationale de France, Département des manuscrits, Latin 5223). L'autore della cronaca, che è uno *scriptor* della Penitenzieria apostolica, fornisce scarse informazioni sulla sua vita privata, fornendoci indirettamente diverse notizie su Angelus Mutinensis:

Voici les seuls renseignements que l'auteur nous donne sur lui-même: 12 déc. «Eodem [die] coepi scripturae amanuensium operam dare sub Angelo Mutinensi». - 5 janv. «mei collegae in scribendis (ut aiunt) poenitentialibus» - 13 janv. «Die XIII coepi scripturae gallicae operam dare sub Angelo Mutinensi praeceptore». - 31 janv. «Dum peterem gymnasium Angeli Mutinensis, qui operas in scriptura mihi pro magistro dat»²⁸⁵

Alle parti citate da Omont, si aggiungeranno per ciò che concerne questa trattazione altri brevi passi tratti dalla medesima cronaca: «(19 dicembre) Item accepi a quondam Hispano, qui ludum Angeli Mutinensis, celeberrimi totius Urbis scribendi magistri frequentat, Caesarem ad Alorcum scripsisse»; «(8 gennaio) Accepi ad Hispano milite, qui gymnasium Angeli Mutinensis, qui operas in scriptura pro magistro dat, celebrat, Albericum, comitem Belgiosi, Romam Mediolano pervenisse».

Ciò che emerge è senz'altro la notorietà di Angelo da Modena, che pure non è ancora altrimenti noto agli studiosi di calligrafia: è probabile che avesse una vera e propria scuola a Roma, nel Rione Parione, frequentata anche da francesi e da spagnoli. Non solo: l'insegnamento da lui impartito doveva spaziare tra diversi generi di scrittura (a meno che non si debba restringere il campo alla sola *gallica*). Se questo non è ancora sufficiente per chiarificare il suo ruolo per la pubblicazione de *La operina* del 1525 e i termini della sua collaborazione con Ugo da Carpi, rende però più che plausibile che l'autorialità della *ragione d'abbacho*, perlomeno dello *specimen* per l'intaglio, sia da imputarsi a lui, piuttosto che a Genesisio, come era stato invece ipotizzato sia da Thomson sia, in prima battuta, da Osley, che nel progredire delle sue ricerche concordò invece con quanto affermato anche da Nicolas Barker.

Negli anni Trenta del Cinquecento Nicolò Zoppino²⁸⁶ pubblicò a Venezia il materiale

²⁸⁵ Henri Omont, *Les suites du Sac de Rome par les Impériaux et la campagne de Lautrec en Italie. Journal d'un «scrittore» de la Pénitencerie Apostolique*, «Melanges d'archéologie et d'histoire», XVI, pp. 13-61: 13, n. 2. Le brevi citazioni seguenti sono da p. 12 e 19.

²⁸⁶ Su Niccolò d'Aristotile de Rossi detto Zoppino, personaggio a tratti controverso che si divise tra l'attività di editore e cantastorie, si vedano almeno i più recenti Rospoche, *“In vituperium status veneti”*, cit., e e gli annali di Lorenzo Baldacchini, *Alle origini dell'editoria in volgare: Niccolò Zoppino da Ferrara a Venezia: annali (1503-1544)*, nota di A. Quondam, Manziana, Vecchiarelli, 2011.

dei manuali calligrafici di Arrighi cambiando il titolo e il frontespizio, selezionando alcune tavole e aggiungendovi una *recetta per far inchiostro fino*. Tutte le impressioni sono a mezzo foglio con segnatura A-AXV per un totale di 30 carte. Gli OPAC italiani registrano solo una copia dell'edizione del 1532, conservata alla Biblioteca degli Intronati di Siena, che manca però di frontespizio e *colophon* e non ha permesso una sicura attribuzione: all'estero si segnala invece la copia unica di Harvard (Typ. W. 525. 32. 162). La filigrana è per entrambi quella di una bilancia, identica alla Briquet 2519.

L'edizione del 1532 di Harvard è così composta: nella c. AIr troviamo il frontespizio, composto da una cornice in quattro parti con tematica astronomica e il titolo «REGOLA | DA IMPARARE SCRIVERE | VARI CARATTERI DE | LITTERE CON LI | SVOI COMPASSI | ET MISVRE. | ET IL MODO DI TEMPERA | re le penne secondo la sorte de littere che vorrai | scriuere, ordinato per Ludovico Vicentino | con una ricetta da far inchiostro | fino, nuovame(n)te stampato». Al titolo segue, a distanza molto ravvicinata (0,8 cm) una xilografia con cornice che rappresenta in uno scudo una mano destra che impugna una penna d'oca.²⁸⁷ Ai lati della xilografia la data di pubblicazione, divisa in due parti: a sinistra «M D» e a destra «XXXII». Questa carta sostituisce il frontespizio de *La operina*. Nella c. AIv troviamo *Il modo et regola de scriuere littera corsiva*, con l'iniziale xilografica A posta in calce al testo assente, probabilmente abrasa per l'occasione; la c. AIIr contiene la tavola *Al benigno lettore* nella variante con iniziale P e il piccolo segno a ondina dell'intestazione spezzata, con lo stesso grado di logoramento ravvisato nell'ultima impressione de *La operina*. Le cc. AIIv-AVIIIv corrispondono esattamente alle cc. A2v-B4v del manuale arrighiano, per il loro ordine e per gli stessi segni di logoramento. Si noti però che alla c. AIXr ricompare la variante della c. C1r con capitello. Ancora segue una lunga sezione di carte omologhe a quelle de *La operina* di Arrighi (le cc. AIXv-A[16]r che corrispondono alle cc. C1v-D4r), conclusa con il *colophon* a c. A[16]v, il cui cartiglio presenta segni di logoramento nella parte superiore destra e la rottura a sgraffio di cui si è già discusso nella parte inferiore destra. Si noti che alla c. AXV il piccolo segno della piccola cornucopia in testa alla tavola presenta le medesime caratteristiche già riscontrate nelle copie della «double edition» di Copenaghen e Los Angeles, ma non si riscontra nella c. AXV una frattura nella A di «AUREA» alla linea 16, quanto piuttosto una rottura della I

²⁸⁷ Donati riteneva che questa xilografia fosse opera del Celebrino, o meglio qualcosa di simile al suo marchio (Donati, *Una nuova bolla zilografica*, cit., p. 162: «Per ultimo è da notare nel frontespizio il bello stemma del Celebrino, uno scudo con una mano reggente una penna; la sua tecnica è tanto simile a quella della figura analoga della “lettera merchantesca” che non è dubbia la sua appartenenza alla stessa mano». Il riferimento è all'edizione del 1525 curata da Eustachio Celebrino, *Il modo d'imparare di scrivere lettera merchantesca*).

di «SENTENTIA», dove la lettera perde la metà sinistra dell'intaglio, mantenendo visibili solo parte dell'asta e le grazie. L'edizione Zoppino, che riunisce i due manuali arrighiani, prosegue a c. [17]r con il frontespizio de *Il modo*, seguito nella c. [17]v da «LVDOVICO | VICENTI | NO | AL CANDIDO | LETTORE | FELICITA» con la stessa sillabazione e verticalità riscontrata in tutte le impressioni de *Il modo* posteriori alla copia di Copenaghen, ma stampati con un carattere diverso e un'interlinea decisamente più ampia. Nella parte composta a tipi, il testo è soggetto a numerose varianti formali, in tutte le carte interessate, come da tabella.²⁸⁸ In generale, tranne alcune modifiche di ordine tipografico e poche varianti sostanziali, il testo si mantiene fedele all'ultima variazione delle copie de *Il modo*, correggendone anche alcuni difetti: l'idea che se ne ricava è che lo stampatore avesse a disposizione una copia dell'ultima emissione de *Il modo*, del quale mantiene anche l'alternanza tra *s* e *s lunga*, tranne che in un solo caso. L'aggiunta di un punto di domanda alla linea 15 di c. [18]r si connota come una consapevole miglioria: si trova infatti alla fine di un'interrogativa, rimasta sospesa con il punto e virgola nell'edizione originale arrighiana.

c.	linea	Venezia, Marciana	Harvard, Houghton Library
A2r=[18]r	1	Avendoti	Ave(n)doti
	2	uno libretto	un libretto
	3	cancellarescha	ca(n)cellaresha
	6	acconciarti	acco(n)ciarti
	10	et	&
	15	processo;	processo?
	17	et	&
	22	et / vo	& / vo-
A2v=[18]v	10	migliori	meglieri
	20	modo	modo.
A3v=[19]v	1	et	&
	7	trarn	trarni
	10	cammunemente	communemente
	16	affotiglierai / l'uu	affotigliarai / l'un
	19	setto	sotto
	20	equalmete	equalmente
A4r=20r	9	sguinzo	sguinzo

Per le carte relative alla *littera mercantescha* si realizza nelle edizioni zoppiniane un'inversione tra la carta *Pagareti* (b1v) che si trova in posizione A[21]v e la carta con l'intestazione *Da merchanti* (b1r) che si trova in posizione A[21]r, ma si mantiene per il resto l'impostazione originale, ossia una diretta corrispondenza tra le cc. a2r-d1v

²⁸⁸ Poiché il testo è composto con dei tipi diversi, non si segnalano le numerose variazioni nella sillabazione rispetto all'edizione arrighiana.

dell'edizione arrighiana con le cc. A[22]r-A[29]v. Non verranno più pubblicate le carte in tipi a piombo che concludevano il secondo manuale arrighiano, ivi compreso il *colophon* a doppia firma di Ludovico Vicentino scrittore e Eustachio Celebrino intagliatore. Troviamo ancora però in testa alla carta relativa alla *littera da brevi* l'intestazione in tipi a piombo in maiuscole, e in calce la dicitura «Dilecto filio Ludouico de Henricis laico | Vicentino familiari nostro». La copia senese, che si distingue per la variante «LITERA DA BREVI» in testa, con scempiatura della doppia, e la dicitura «Dilecto filio Ludouico de Henricis laico | Vicencio familiari nostro» è ascrivibile per questa ragione all'edizione successiva. Nella c. A[30]r dell'unica copia che rappresenta l'edizione zoppiniana del 1532 non si trova la *recetta per far inchiostro fino* annunciata nel frontespizio, che sarà invece presente nell'edizione successiva, bensì il solo *colophon* «Stampato in Vinegia per Nicolo d'A- | ristotile detto Zoppino. Nel anno | de nostra salute MDXXXII. | del mese d'Agosto», seguito dalla marca di San Nicola con fedele questuante classificata con il numero Z897 da EDIT16.²⁸⁹

Più numerosa la sopravvivenza delle copie del 1533, distinte in due differenti impressioni e con differenze di *stato* legate alle parti in tipo a piombo e non solo; ma poiché non è stato ancora possibile rilevare elementi inequivocabili che ne chiariscano la cronologia relativa, si intenda la loro distinzione in gruppi empirica e non cronologica. Al primo gruppo appartengono le copie dell'Archiginnasio di Bologna (10. x. III. 39), dell'Alessandrina di Roma (XIV. d. 35. 1), della Harvard Houghton Library (Typ. W. 525. 33. 162), della Beinecke Library di Yale (2007 856), e la copia 87.C.125 del Victoria & Albert Museum, che possiede entrambi le varianti. A questo gruppo appartiene, per filigrana omologa (cappello da cardinale, Mazzoldi 545)²⁹⁰, anche la copia della Biblioteca Civica Romolo Spezioli di Fermo (2 A6 11592) che si distingue per delle caratteristiche intermedie tra la prima e la seconda impressione, che comprende invece le copie già citate della Newberry Library di Chicago (Wing. ZW. 535. L9614 e la copia in parte contraffatta con collocazione Wing. ZW. 535. L9612) nonché gli esemplari della Biblioteca Vaticana Apostolica (Riserva. V. 96), della Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara (M. 376. 12), della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Palat. 12. B. A. 2. 3. 24), della British Library di Londra (788. b. 9), dell'Institut National d'Histoire de l'Art e della Bibliothèque Nationale de France di Parigi (rispettivamente 8. Res. 51. LAR e RES – P- V- 314), della

²⁸⁹ La descrizione della marca è «San Nicola seduto nella cattedra episcopale con la mitra, nella sinistra il pastorale nella destra tre palle d'oro su libro. Ai piedi una fedele inginocchiata.», il repertorio di riferimento è Giuseppina Zappella, *Le marche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento. Repertorio di figure, simboli e soggetti e dei relativi motti*, Milano: Editrice Bibliografica, 1986.

²⁹⁰ Leonardo Mazzoldi, *Filigrane di cartiere bresciane*, Brescia: Ateneo di scienze, lettere e arti, 1990.

Biblioteca Palatina di Parma (GG. II. 321), della Biblioteca Angelica di Roma (VII. 1. 9/2), della Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza (G. 011. 006. 040), e infine l'altro esemplare in possesso del Victoria & Albert Museum (87. C. 204). A questi si aggiunge l'esemplare senese (Biblioteca Comunale degli Intronati, B. L. XX. F. 0033. (2)).

Tutte le copie, di entrambi i gruppi, presentano il medesimo ordine delle tavole dell'edizione del 1532, ma è in questa fase che si realizza la rottura della coda della *Q* nella linea 2 della c. AXIIIr (corrispondente all'originale D1r). Inoltre, come si è già detto, tutte le copie appartenenti all'edizione del 1533 portano in calce alla carta dedicata alla *littera da breui* la dicitura «Dilecto filio Ludovico de Henricis laico | Vicencio familiari nostro».

Le copie del primo gruppo presentano un'impostazione del frontespizio diversa dall'edizione del 1532: la disposizione del testo ha un'interlinea più ravvicinata, che porta a una differente sillabazione del testo, ossia «REGOLA | DA IMPARARE SCRIVERE | VARI CARATTERI DE | LITTERE CON LI | SVOI COMPASSI | ET MISVRE. | ET IL MODO DI TEMPE | rare le penne secondo la sorte de littere che vorrai | scriuere, ordinato per Ludovico Vicentino | con una ricetta da far inchiostro | fino, nuovame(n)te stampato», e la distanza dalla xilografia con il disegno della mano reggente una penna nello scudo (circondata stavolta dalla data MD | XXIII) è perciò maggiore, di 1,9 cm. Ancora, nella c. A[17]v il testo «LVDOVICO | VICENTI | NO | AL CANDIDO | LETTORE | FELICITA» ha un'interlinea diversa da quella riscontrata nell'edizione del 1532, che prevede una suddivisione del testo che separa con una distanza di 2,5 cm il primo gruppo testuale con il nome del calligrafo dal saluto al lettore. Nelle pagine composte a tipi a piombo variano anche le iniziali tipografiche delle c. A[18]v e A[19]v, di dimensione maggiore e appartenenti ad una differente serie alfabetica.²⁹¹ Non solo, se alla c. A[30]v troviamo la *recetta* per l'inchiostro ma una differente marca, corrispondente alla Z896 secondo la classificazione di EDIT16.

Le copie del secondo gruppo hanno invece, nelle cc. A1r, A[17]v, A[18]r, A[18]v, A[19]r, A[19]v le stesse caratteristiche della copia di Harvard del 1532, ivi incluse le varianti testuali: l'unica differenza apprezzabile si presenta nella carta che ospita la *littera da breui*, dove la doppia T è scempiata, come già segnalato. Anche la marca tipografica è conforme, ossia la Z897. La copia di Fermo ha invece la medesima impostazione delle

²⁹¹ Le carte con tipi in piombo, pubblicate in questo caso con un tipo leggermente più grande che modifica in più punti la spaziatura, presentano alcune varianti a confronto con l'edizione precedente dello stesso stampatore: tralasciando per ovvie ragioni quelle imputabili a una diversa sillabazione (incluse le abbreviazioni), si segnala la presenza di due sole varianti testuali per la c. A[18]r (alla linea 19 «adiutaranno» per «adiuteranno»; alla linea 20 «auspicij» per «auspici»).

copie del primo gruppo, con le quali condivide la filigrana, fatto salvo per la variante «LEVTORE» invece di «LETTORE» alla c. A[17]v, ma condivide la marca con le copie del secondo gruppo e perciò anche con quella dell'edizione del 1532. Si noti inoltre che la copia presenta un'ordine invertito delle tavole, probabilmente ma affatto certamente da imputare a un errore di rilegatura, per il quale l'ordine delle cc. si presenta come A[19]r, A[19]v, A[18]r, A[18]v, A[17]r, A[17]v, A[20]r, A[20]v.

Una possibile ricostruzione cronologica, basata sull'identità di filigrana, potrebbe portare a ipotizzare questa sequenza di impressione: indubbiamente come prima la copia di Harvard, del 1532, seguita dalle copie del secondo gruppo, tutte con filigrana della bilancia, ipotizzando una rinfrescatura nella quale viene modificata la sillabazione del frontespizio pur mantenendone l'aspetto generale (dovuto alla spaziatura più ampia), e viene aggiunta nell'area del *colophon* la *recetta* dell'inchiostro; la copia di Fermo potrebbe invece presentare uno stato intermedio (pur non facendosi trarre in inganno dall'ordine invertito delle tavole, ma considerando il refuso della c. A[17]v) che portò poi alla costruzione delle copie del primo gruppo, al quale però Zoppino appone stavolta la marca Z896. Ovviamente, come si è già detto, la presente ricostruzione cronologica è del tutto ipotetica, e non è possibile stabilire in questo caso da dati incontrovertibili l'effettiva successione cronologica delle impressioni, ma se ne potrà solo stimare una possibile ricostruzione in termini di cronologia relativa.

Verso la fine degli anni Trenta del Cinquecento i fratelli Luigi e Valerio Dorico²⁹² ripubblicano i manuali arrighiani, inizialmente dalle tavole originali e poi, dagli anni Quaranta, recuperando anche le tavole reincise da Ugo da Carpi e parte del materiale del suo *Thesaurus*.²⁹³ Poche le copie sopravvissute: le diverse edizioni sono spesso rappresentate da un unico esemplare. Oltre a quelli che si analizzeranno bisogna ricordare

²⁹² I fratelli Valerio e Luigi Dorico (o D'Orico o Dorich) da Ghedi, in provincia di Brescia, furono stampatori a Roma, in Campo de' Fiori, per quasi tutto il periodo delle loro attività (ma Valerio stampò da solo fino al 1538, e di nuovo dopo la morte del fratello fino al 1565). Partecipano anche loro a quello che Francesco Barberi definì il «primato tipografico lombardo-veneto» per il primo Cinquecento romano (cfr. *I Dorico, tipografi romani nel Cinquecento (1526-1572)*, «La Bibliofilia», LXVII, (1965), pp. 221-261; confluito in ID. *Tipografi romani del Cinquecento: Guillery, Ginnasio Mediceo, Calvo, Dorico, Cartolari*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 99-146, da cui si cita p. 102). Per quel che riguarda i rapporti con Arrighi, Barberi nota che i bresciani rimisero in circolazione non solo il materiale dei manuali arrighiani, ma anche diverse sue edizioni, come si vedrà nel capitolo quarto, pp. XX-XX. Per notizie generali sulla loro attività si vedano la voce di Lorenzo Baldacchini del DBI (vol. XLI, 1992, pp. 483-485), e quella a loro dedicata da Fernanda Ascarelli- Marco Menato, *La tipografia del Cinquecento in Italia*, Firenze, Olschki, 1989, pp. 107-108.

²⁹³ Come già notato da Nicolas Barker, in Morison, *Early Italian writing books*, cit., pp. 173-174, i Dorico ereditarono molto del materiale arrighiano.

la descrizione dell'edizione del 1550 nel *Supplement* di Brunet, già discussa da Barberi, che non la rintracciò, e la copia veronese dell'edizione del 1557 citata da Hofer e da Bonacini, perduta durante i bombardamenti ma prima conservata alla Biblioteca Civica con collocazione 207. 3. [180.2].²⁹⁴

Nelle pubblicazioni Dorico si verifica un'interessante alternanza, e una scelta dei materiali peculiare: per le edizioni del 1538, 1539, 1540 e 1548 vengono reimpiegate le tavole originali di Arrighi, che secondo Barker arrivarono a Roma per il tramite di Luigi Dorico che nel 1538 raggiunse il fratello;²⁹⁵ per le edizioni del 1546 e del 1557 reimpiegano invece il materiale del carpense, misto ad altro di diversa provenienza, inserendo le tavole in cornici decorative. Per le edizioni del primo tipo, il titolo rimane sempre il medesimo, tratto dal frontespizio de *La operina* (che era stato invece eliminato nelle edizioni Zoppino), l'impostazione è a mezzo foglio e la formula collazionale è AXIII, per un totale di 28 carte.²⁹⁶ Abbiamo una sopravvivenza di otto esemplari per quattro edizioni, così suddivise: per l'edizione del 1538 la copia unica della Cambridge University Library (F. 153. d. 2. 3); per quella del 1539 abbiamo tre copie rispettivamente ad Harvard (Houghton Library, Typ. W. 525. 39. 162), a Londra (British Library, C. 31. h. 36) e a Parigi (Bibliothèque Nationale de France, RES-P-V-315); l'edizione del 1540 è rappresentata ancora da tre copie conservate a Firenze (Biblioteca Nazionale Centrale, RARI. 22. B. 6. 54), a Piacenza (Biblioteca comunale Passerini-Landi, M. V. 39) e a Williamstown (MA) nella Chapin Library del Williams College (Italian Arrighi); infine l'edizione del 1548 è testimoniata dalla copia unica conservata alla Newberry Library di Chicago (Wing. ZW. 535. L9616). In tutte le copie si riscontra, alla c. AIXr, la variante senza capitello della tavola *Et acciò che nel scriver tuo*, e un nuovo ordine per le carte iniziali de *Il modo* che occupano le cc. A[17]r-A[18]v disposte con questa sequenza: *Il coltellino per temperare le penne*, il frontespizio *Il modo de temperare le penne*, *Et acciò che nel scriver tuo* nella sua variante col capitello, e *Le cinque penne*. Recuperano il loro ordine originario, rispetto alle edizioni veneziane pubblicate da Zoppino le tavole *Da merchanti* e *Pagareti* (cc. A[19]r-A[19]v), ma mancano tuttavia le carte coi tipi a piombo presenti ne *Il modo* e nelle sue riedizioni zoppiniane. Più significativamente, manca anche la dicitura «Dilecto filio» nella carta della *littera da brevi*, il cui titolo, sempre in tipi a piombo, è adesso nella variante «LITERA DA BREVI.».

²⁹⁴ Cfr. qui p. 204.

²⁹⁵ Si veda più avanti a p. 286.

²⁹⁶ Questo dettaglio porterebbe a pensare che anche l'edizione del 1550, così descritta nel *Supplement*, potesse avere i medesimi contenuti, ma si tratta solamente di un'ipotesi.

Già dall'edizione del 1538 si segnala la rottura completa del piccolo segno a ondata nella tavola *Al benigno lettore*, e una seconda spaccatura della coda della *Q* nella linea 2 della c. AXIIIr (corrispondente all'originale D1r), che ne subirà una terza già nelle edizioni del 1540. Si riscontrano altresì nuovi segni di logoramento nello svolazzo dell'iniziale *H* della tavola *Havemo ancora da dire* (dove permane, non corretta, la variante «du dire») e ancora alla c. AXIV, alla linea 9 che presenta la serie alfabetica alternata a *m* ed *n* perde parte della prima spalla la terzultima *m* e infine una piccola rottura nella parte superiore del cartiglio che fa da intestazione alle tavole che presentano gli *specimina* della *littera da bolle*. In tutte le copie, la c. A[30]r ospita il *colophon*, con le normali variazioni di data.²⁹⁷ Ciò che traspare dall'osservazione di questi esemplari è una raggiunta stanchezza dei legni, che in più punti accentuano le spigolature delle lettere e subiscono spesso un'inchiostatura abbondante, forse nell'intento di far emergere i dettagli con maggiore chiarezza, e una maggiore pressione del torchio che costa però un'impressione meno netta e in più punti quasi tremolante, con allargamento dell'inchiostro, soprattutto nei margini dell'intaglio.

Una variante testuale importante si riscontra però nell'edizione del 1540, ma solamente nella copia americana: alla c. A[24]r, invece dell'attesa seconda tavola dell'alfabeto maiuscolo delle *littere lombarde decorative "a groppi"*, troviamo una sua reincisione (le differenze nell'intaglio sono minutissime, il legno è di poco più grande in altezza) che inserisce in luogo della firma in lettere gotiche «lud. Vicentinus Rome scribebat» il motto «In via virtuti nulla est via», che a sua volta riproduce la parte inferiore della c. A[22]r che corrisponde alla c. b4r de *Il modo* che ospita la seconda tavola relativa alla *littera da bolle*. Il dato riveste particolare interesse giacché il motto, che viene così ripetuto, è quello sempre presente nella marca editoriale dei fratelli Dorico, che rappresenta Pegaso che fa scaturire la fonte dell'Ippocrene: poiché Luigi era anche incisore, si sarebbe propensi a ritenerlo il responsabile della nuova tavola, mentre resta sospeso l'interrogativo sulla necessità della stessa. La tavola originale ricompare infatti nell'edizione del 1548, e questa sembra perciò essere, a quanto è noto finora, l'unica occorrenza della tavola reincisa. Ancora, nel verso della stessa carta, ossia la A[24]v, troviamo in luogo dell'attesa prima tavola delle *littere gotiche a cartocci* una pagina estranea al materiale arrighiano, che riporta *Le lettere francesche*, sebbene a seguire vi sia la seconda tavola delle *littere gotiche a groppi*. Una possibile provenienza di questo testo è dal *Thesaurus de scrittori* di Ugo da

²⁹⁷ I *colophones* sono i seguenti: (Stampata in Roma, in Campo di Fiore, per Valerio D'Orico, et Luigi fratelli brisciani, 1538); (Stampata in Roma, in Campo di Fiore, per Valerio D'Orico, et Luigi fratelli brisciani, 1539); (Stampata in Roma, in campo de Fiori, per Valerio Dorico, et Luigi fratelli, brisciani, alli spesi de m. Antonio Salamanca, 1540); (Stampata in Roma, in campo de Fiori, per Valerio et Louisi fratelli, ad instantia di A. Salamanca, 1548).

Carpi, di cui ho consultato l'edizione digitale resa disponibile su Internet Archive e ricavata dalla copia del Getty Research Institute di Los Angeles,²⁹⁸ dove la tavola si trova alla carta A17v. È difficile ipotizzare se nella copia della Chapin Library la carta sia stata inserita successivamente: un controllo sull'esemplare relativo alla costruzione dei fascicoli e alla loro filigrana, che non si è purtroppo potuto compiere, potrebbe chiarire meglio questo interrogativo, ma non si può neppure escludere che il materiale estraneo alla produzione arrighiana fosse stato inserito dai fratelli Dorico in un caso (probabilmente) producendolo nella loro tipografia, nell'altro recuperandolo dal materiale del carpense che dovevano avere, a quell'altezza, già a disposizione.

Infatti, nell'edizione dell'*Essempario* del 1546 e del 1557 si trova materiale proveniente anche dal *Thesauro*, (dal quale viene ripresa anche parte del titolo)²⁹⁹, oltre che tutte le tavole de *La operina* del 1525. L'edizione del 1546 è sopravvissuta in copia unica ed è conservata presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano (AB. 16. 0034), ed è purtroppo mutila delle cc. A[23]v-A[25]r.³⁰⁰ Nel frontespizio si trova il titolo *Essempario de scrittori, il quale insegna a scriuere diuerse sorti littere. Col modo di temprare le Penne secondo le littere, et conoscere la bonta di quelle, e carte, e fare inchiostro & verzino, cenaprio, e vernice, con molti altri secreti pertinenti alli Scrittori, come per te medesimo leggendo impararai. Con una ragione di Abbacho breue & utilissima*, che sarà leggermente modificato (ma si tratta di varianti formali) nell'edizione del 1557,³⁰¹ rappresentata dagli esemplari della Biblioteca Bertoliana di Vicenza (Gonz. 0010. 003. 017), della Newberry Library di Chicago (Wing. ZW. 535. L96), della British Library di Londra (52. d. 28). La formula collazionale dei due testi è A18 (in numeri romani per l'edizione del 1546) con impostazione è a mezzo foglio, per un totale di 34 carte. Nella prima delle due ogni tavola è circondata da cornici ornamentali, con tema di vario tipo (a

²⁹⁸ Disponibile al link: <https://archive.org/details/thesavrodescritt00carp>.

²⁹⁹ Nell'edizione del 1532 il titolo è il seguente: *Thesauro de scrittori opera artificiosa laquale[!] con grandissima arte si per pratica come per geometria insegna a scriuere diuerse sorte littere: cioe cancellarescha: merchantesca: formata: cursiua: antiqua: moderna: et bastarda, de piu' sorte: cum uarij e bellissimi exempli et altre sorte littere de varie lingue: cioe' grecha: hebraica: caldea et arabicha: tutte extratte da diuersi et probatissimi auttori: et massimamente dalo preclarissimo Sigismondo Fanto nobile ferrarese : mathematico: et architetto eruditissimo: dele misure e ragione de littere primo inuentore: intagliata per Vgo da Carpi. Prosegue poi nella parte inferiore del frontespizio «Ancora insegna de atemperare le penne secondo diverse sorte de littere, e cognoscere la bontade de quelle, e carte, e fare inchiostro et verzino, cenaprio et vernice: cum multi altri secreti pertinenti alo polito et eccellente scrittore: come per te medesimo legendo impararai».*

³⁰⁰ Si segnala che la copia non è registrata nel database EDIT16.

³⁰¹ Recita infatti: *Essempario de scrittori il quale insegna a scriuere diuerse sorti di lettere. Col modo di temprare le penne secondo le lettere, et conoscer la bontà di quelle, e carte, e far inchiostro, verzino, cenaprio, et vernice, con molti altri secreti pertinenti alli scrittori, come per te medesimo leggendo impararai. Con una ragione d'abbaco breue, et utilissima*.

onde, a greche, a piccole sfere) fino a stabilizzarsi con un'alternanza fissa di grechette e piccole sfere; nell'edizione più tarda le cornici sono più povere, e la tavola risulta essere «inquadrata da un filo».³⁰² Il loro contenuto, per le cc. A1r-A16v, è identico: se nella c. A1v troviamo però la tavola arrighiana *Al benigno lettore*, in tutte le successive si trovano invece le tavole dell'edizione di Ugo da Carpi, che presentano correzioni e modifiche, anche se non sistematiche. Nella tavola *A chiunque vole imparare*, alla linea 3, troviamo corretto il «nor» con *titulus* con l'aggiunta di una *a* fuori linea per dare il senso compiuto della parola attesa «norma»; e nella tavola *Farai dal primo tratto* troviamo invece un secondo ritocco sullo «screverai» già modificato con il puntino della *i* dallo stesso Ugo da Carpi, che interviene riempiendo l'occhiello della *e*. Una variazione importante si ravvisa invece nella c. AXVIIIr, che ospita il frontespizio con il cartiglio «SEPULCHRVM»: viene abraso il «No» prima di «per inventione», come a restituire la legittima paternità de *La operina* al Vicentino. Il testo prosegue con materiale tratto da *Il modo*, nell'ordine già descritto per le edizioni del primo tipo, ma i legni non sono tratti dall'edizione originale: a testo troviamo delle reincisioni con minute differenze, apprezzabili grazie a un raffronto molto ravvicinato soprattutto nelle tavole che contengono materiale figurativo: sia nella tavola *Il coltellino per temperare le penne* che ne *Le cinque penne* troviamo variazioni nel tratteggio delle ombreggiature, e nelle tavole successive, riguardanti soprattutto la *lettera mercantesca*, altrettante minute variazioni denunciano una diversa paternità del materiale inciso. Si tratta, difatti, delle tavole del secondo manuale arrighiano che ancora Ugo da Carpi incise nuovamente, una volta avutale a disposizione. Come già notava Nicolas Barker, che analizza le diverse edizioni del *Thesaurus* del carpense, in esso confluirono materiali della più diversa provenienza, già per l'edizione del 1525 ma anche in quelle successive (1532, 1535, 1545 con diverse emissioni). La corposa citazione a seguire servirà anche a dar di conto delle tavole escluse dai manuali arrighiani ma recuperate e confluite nelle pubblicazioni del carpense:

The pattern that emerge from a comparison of the contents in the four groups is an interesting one. There is no significant difference from the two copies dated 1525 [...] The blocks of Ugo da Carpi's *Operina* are used only once, page 13 *Te bisogna* re-appearing among the examples of Tagliente's *cancelleresca*. Two pages show a 'strapwork' gothic alphabet identical with pages 20-1 of Arrighi's *Il modo*, although here they are set on a *criblé* background. [...] The other two [*scil.* pages] are a gothic lower case alphabet which is a reverse copy in white and black of that of page 24 of *Il modo* and a page headed *lettera Cortigiana di Roma de Copiste per scriver supplicatione minuto et altre materie*. [...] It seems possible that the *lettera Cortigiana* page, as well as the three variant pages certainly derived from Arrighi, were based by Ugo da Carpi on specimen sheets left behind by Arrighi not all in

³⁰² Bonacini, *Bibliografia*, cit., p. 358.

finished form. [...] In the meantime, it is clear that Ugo da Carpi may have drawn on sources other than a printed copy of *Il modo* for the strapwork alphabet, although it is also possible that the first state of *Thesaurus* appeared long enough after 1525 or the publication of *Il modo* to allow imitation of the printed version. [...] The 1532 order comes half way between the 1525 and 1535 arrangements [...] Two more pages from *Il modo* are shown, the *littera per notari* and the gothic *a-y*, the reversed version of the latter being omitted. Perhaps by now Ugo da Carpi had access to a copy of *Il modo*, since many more blocks from it appear in the later printings. One more original piece of material is inserted, a half page block (again seemingly based on an incomplete original) headed *Lettera / da Bolle / Antiche* and 'signed' at the end *Lud. de Henricis Vicentinus*. This may well have been intended by Arrighi as a further page (following the two of the ordinary *littera da bolle*) illustrating the other hands required in the papal chancery, like the *littera cortigiana*. It seems, at any rate, to prove that Ugo da Carpi had retained, not Arrighi's blocks, but the copy for blocks unfinished or not yet begun when the quarrel took place. [...] In the next printing, the third group [...] ten new pages from *Il modo* are added, and the reversed gothic *a-y* is restored. Among the new pages from *Il modo* is the second half only of the two page set of the fine lombardic outline initials. This seems to have been added as a filler at the end, with the *criblé* background left unfinished [...] It is possible that this is one of the rejected blocks, although at this late stage it is more likely to have been copied from the printed version. The last fragment of Arrighi material appears in this printing (but not elsewhere) on page 70: it is a short specimen of *cancellaresca Dns adiutor / Lud. Vicentinus Rome* followed by two lines of alphabet.³⁰³

Lo studio di Barker non contemplava le edizioni doriciane successive al 1539, perciò la sua approfondita analisi sulle occorrenze delle tavole non segnala la presenza di quelle del carpense nelle edizioni del 1546 e del 1557, che compongono la seconda parte delle due edizioni dell'*Esemplario* (pur considerando che l'edizione del 1546, mutila delle cc. A[23]r-A[25]v, presenta delle inevitabili lacune). Nelle cc. A[25]v-A[29]v, composte in tipi a piombo, i fratelli bresciani recuperano anche la parte di testo del *Thesaurus*, che contiene le «ragioni per far verzino, cenaprio e verzino» e, per la sola copia del 1546, anche l'*Epistola alli lettori* pubblicata da Ugo da Carpi nel 1532: in più punti il testo è espunto rispetto all'originale, verosimilmente per motivi di spazio piuttosto che di contenuto, tanto che l'edizione del 1546, con un tipo di qualche punto inferiore, accoglie più testo. Le cc. A[32]v-A[36]v ospitano invece, nell'edizione del 1557 così come in quella del 1557 (mutila però delle ultime 2 carte) una reincisione della *ragione d'abbacho* di Angelo da Modena, di cui però la prima pagina è ridotta nel suo formato alla dimensione tabellare del resto del testo, e porta nell'ultima di queste la firma «LOVISE DORICO FECIT». Si potrà quindi ragionevolmente affermare che i fratelli Dorico acquisirono le tavole reincise di Ugo da Carpi, oltre che le tavole originali arrighiane, e decisero di pubblicarle in opere separate e di contenuto simile ma non identico. Le modalità di questa loro acquisizione restano purtroppo, allo stato degli studi, ignote.

³⁰³ Barker in Morison, *Early Italian writing-books*, cit., pp. 193-198.

Altrettanto oscuro è il passaggio delle tavole da Roma ad Anversa, dove nel 1543, 1545 e 1546 Jan Van der Loe³⁰⁴ ripubblica i manuali arrighiani. Le sei copie superstiti delle tre edizioni belga sono conservate a Parigi (Bibliothèque Nationale de France, rispettivamente RES-V-1461, RES-V-1472, RES-V-1472), Berlino (ed. 1543 Staatsbibliothek, Libri. Impr. Rari. qu. 17), Salamanca (ed. 1545, Biblioteca Universidad de Salamanca, BG/33645) e Londra (ed. 1546, British Library, C. 31. f. 9). La loro formula collazionale è A-G4, e conservano tutte, per l'ordine delle tavole, quello seguito dai Dorico nelle edizioni tratte dai legni originali.³⁰⁵ Ad oggi, è possibile ipotizzare che Loe abbia in qualche modo ereditato il materiale dai Dorico, ma incompleto e molto logorato dall'uso, oppure che abbia recuperato le matrici, oramai molto rovinate, o infine che sia stato fatto un decalco dalle tavole stesse. Quest'ultimo dato è propugnato dalla presenza nelle diverse tavole di tutti segni di logoramento di cui si è seguita l'evoluzione di edizione in edizione. Al materiale arrighiano, Loe aggiunge solo in calce al frontespizio la dicitura «EXCVDEBAT IOANNES LOE» e la data in numeri romani,³⁰⁶ e ovviamente l'avvertenza dell'editore nel *colophon*. Un'importante differenza risiede però nella mancanza di tutti i cartigli e delle intestazioni: non vi compaiono il cartiglio «CVM GRATIA ET PRIVILEGIO» della c. D4v de *La operina*, né quello presente nella c. a1r de *Il modo*; sono assenti le intestazioni della *littera per notari*, della *littera da bolle*. Sono invece presenti le intestazioni della tavola *Da merchanti* e «LITERA DA BREVI.», quest'ultima però aggiunta in tipi a piombo, come sempre. Da questo è possibile avanzare l'ipotesi che i cartigli mancanti non fossero incorporati nella tavola, bensì vi fossero accostati: o al contrario, che i fratelli Dorico avessero pensato di conservare la parte inferiore della pagina resecandola. O infine, che Loe non ritenesse utile riprodurre cartigli inerenti a privilegi italiani, ma questo non spiegherebbe l'assenza delle semplici intestazioni.

³⁰⁴ Jan van der Loe fu tipografo e libraio attivo ad Anversa fino al 1563. Si vedano Anne Rouzet, *Dictionnaire des imprimeurs, libraires et éditeurs des XV^e et XVI^e siècles dans les limites géographiques de la Belgique actuelle*. Nieuwkoop: B. De Graaf, 1975; Jean Dominique Mellot-Elisabeth Queval, *Répertoire d'imprimeurs/libraires XVI^e-XVIII^e siècle état en 1995*, Paris: Bibliothèque nationale de France, 1997.

³⁰⁵ La sola eccezione è costituita dalla copia di Salamanca, dove la c. F5, che porta la *littera a groppi*, è stampata al contrario, ma si tratta fin troppo banalmente di un errore, certo non intenzionale, forse dovuto anche alla difficoltà di interpretazione dell'orientamento delle lettere.

³⁰⁶ Solo nell'edizione L45 l'editore si firma «LOEVS».

3. 4. Proposte per una nuova cronologia dei manuali

La molteplicità di modifiche e variazioni intervenute nella tradizione dei manuali arrighiani, analizzate nei paragrafi precedenti, costituiranno le argomentazioni per affinare la cronologia tradizionale alla luce dei nuovi dati emersi dal censimento. Si è visto infatti come gran parte delle teorie esposte nel § 3.1. si appoggiassero a dati incompleti o a descrizioni degli esemplari spesso ricavate da informazioni non di prima mano o da cataloghi imperfetti (spesso derivati da repertori per la vendita di libri rari e di pregio). L'attuale possibilità di poter reperire una molteplicità di descrizioni e di voci di catalogo, e di poter contattare in tempi relativamente brevi le biblioteche i cui OPAC sono raggiungibili online ha permesso un controllo molto più esteso e preciso, che ha portato a censire circa ottanta esemplari: non ultimo, si consideri l'agio di poter confrontare i testi a schermo con strumenti di ingrandimento e modifica delle immagini che erano lungi dall'essere anche solo concepiti nel pieno fermento degli studi arrighiani degli anni Sessanta. Ovviamente, questo avanzamento della tecnologia non esime dal controllo diretto dell'esemplare per verificare sul campo i dati materiali, spesso dirimenti per ascrivere l'esemplare a un'edizione, a un'impressione o a un'emissione. Ciò nonostante, moltissime delle teorie citate hanno raggiunto dei risultati molto vicini alla realtà dei fatti testimoniata dagli esemplari.

Il periodo della concezione del progetto dei manuali sarà infatti molto verosimilmente da ricondurre al periodo di «slack time» dei lavori di Segreteria già indicato da Osley, ossia dalla morte di Leone X (1° dicembre del 1521) all'arrivo di Adriano VI a Roma. Un dato interessante, che potrebbe essere più di una semplice coincidenza, è la presenza della data del 7 agosto nella c. D1r de *La operina*, che coincide con quella della partenza del papa Adriano VI da Tarragona, a segnalare l'imminente arrivo del pontefice che avrebbe significato la ripartenza dei lavori di segreteria. È più difficile esprimersi sulla veridicità della dichiarazione di Arrighi in merito agli «esempi», da parificarsi secondo Balsamo e Thomson agli «esemplari» che eventualmente il calligrafo potrebbe aver fornito agli amici (e forse ai colleghi della curia). In ogni caso, ammesso che qualche copia manoscritta de *La operina* circolasse tra gli *scriptores* di Curia e ne avesse riscosso l'apprezzamento, la scelta della stampa era quasi obbligata per garantire il

successo a un prodotto che, in una fase di evoluzione delle pratiche scritte e di moltiplicazione degli ambienti di scrittura, interpretava le esigenze di un mercato specializzato e colto (che Arrighi conosceva bene) illustrando le proposte con un metodo didattico semplice ed efficace, ancora valido ai giorni nostri; e la scelta della stampa xilografica risolveva il problema di rendere in piombo i virtuosismi calligrafici.

Proprio per questa ragione Arrighi assolderà Ugo da Carpi, che secondo le più recenti ricostruzioni della sua biografia si trovava senza dubbio a Roma dal 1518, ma forse già dal 1516,³⁰⁷ ma dove negli anni dal 1523 al 1524 collabora con Parmigianino dando alla luce il celebre intaglio in chiaroscuro del *Diogene*, con una breve interruzione del soggiorno romano per recarsi nella sua terra natale nel novembre del 1523. Vi sono però dubbi sui termini della loro collaborazione (poco chiari forse anche tra i due contraenti) e sul fatto che questa sia stata intesa come una vera e propria collaborazione *inter pares* o se invece fosse impostata prevedendo la subordinazione dell'intagliatore; dovette però perdurare forse già dalla fine del 1521 o dagli inizi del 1522 e certamente per tutta la seconda metà di quell'anno, a giudicare dalla data del 7 agosto, con un'interruzione dei lavori facilmente sospettabile durante il periodo della peste, che imperversò nell'Urbe dall'estate del 1522, lasciando la città quasi deserta fin quasi al marzo del 1523. In questo periodo, Arrighi doveva essere a lavoro come *scriptor* nella Segreteria dei brevi, fino a rassegnare le sue dimissioni il 10 ottobre del 1523.

Risulta altresì significativo che le notazioni di luogo ne *La operina* non si discostino mai dall'Urbe, e anzi arrivino a citare il Rione Parione (c. C4v), a indicare un profondo legame del calligrafo con il territorio e con la curia: non a torto, Morison descrisse il suo primo manuale come un «by-product of the ecclesiastical bureaucracy in Rome».³⁰⁸ L'ipotesi di Barker, che considera le tavole di provenienza e influenza romana de *Il modo* (cc. a1r, b3r, b4v, c1v-2r) come di paternità del carpense è in parte confutata dallo stato ancora provvisorio del frontespizio del secondo manuale, testimoniato dalle modifiche dell'intaglio della *I* maiuscola iniziale nella copia di Copenaghe: ma non si potrà escludere che il legno fosse considerato già pronto, e che fosse sottoposto a una modifica stilistica solo al momento della sua stampa, o poco a ridosso. Lo stesso potrà dirsi della tavola della *littera per notari*: si è visto infatti come la copia danese sia priva del cartiglio dell'intestazione, ma anch'essa presenta una data significativa per la storia del papato;

³⁰⁷ Santini, *Ugo da Carpi, note per una biografia*, cit.,

³⁰⁸ Morison, *Early Italian writing-books*, cit., p. 51.

solamente quattro giorni prima moriva infatti Adriano VI, lasciando così nuovamente vacante il soglio pontificio e mettendo nuovamente a repentaglio la carriera degli *scriptores*. Alla data del 10 ottobre, difatti, il conclave che avrebbe infine eletto Clemente VII si prospettava lungo e difficoltoso, ed è plausibile che Arrighi volgesse altrove lo sguardo in cerca di un nuovo impiego, tanto più che probabilmente doveva aver già avviato la collaborazione con Lautizio Perugino per il conio dei tipi da usare nella sua tipografia, che sarebbe stata attiva dall'estate del 1524. Che a quest'altezza sia da inserirsi il suo soggiorno veneziano, come proposto da Wardrop e sostenuto con riserve da Donati, è ipotesi da considerare ma non dirimente per la storia dei manuali: che Arrighi fosse spinto dalla corsa alla pubblicazione a causa dell'eco giunta da Venezia riguardo i progetti di pubblicazione di Tagliente, come suggerito da Osley, è infatti verosimile ma non certo, e anzi si potrebbe ribattere che, date le sue origini, avrebbe potuto lui stesso orecchiare la notizia recandosi nuovamente nel territorio della Repubblica di Venezia, senza che fosse a quest'altezza necessaria l'intercessione di Celebrino. Si dovrà però, almeno in parte, convenire con Barker per ciò che riguarda la data della *princeps* de *La operina*: poiché se al settembre del 1523 Ugo da Carpi risulta essere ancora impegnato nell'intaglio, è inverosimile che il primo manuale fosse stato stampato. Ma, forse complice l'assenza del carpense dall'Urbe a novembre, diventa sempre più probabile che il Vicentino ne abbia approfittato per darlo alle stampe, intorno a quella data o poco più avanti, all'inizio del 1524. Di questa prima impressione sopravvivono, si è detto, due sole copie integre ed una ricostruita (Harvard, Houghton Library, Typ. W. 525. 24. 162; Biblioteca Casanatense, VOL. INC. 364. 1; Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp. Ross. 4278) che presentano tutte la filigrana di un'aquila coronata in un cerchio (Briquet 93), straordinariamente simile, peraltro, a quella riscontrata in tutte le copie della reincisione di Ugo da Carpi del 1525. Che Arrighi avesse stampato la *princeps* «perhaps by himself, or certainly by someone closer to him than to Ugo da Carpi», come sostenuto da Morison e in seguito, implicitamente, anche da Barker, è quindi possibile, ma ancora non confermato, (anzi, il dato parrebbe confutare quest'ultima posizione) perché manca un riscontro con le filigrane adoperate in quegli anni dai tipografi attivi a Roma, utile a dare un'identità al prestatore d'opera.

Non si potrà però ammettere che Arrighi abbia pubblicato la *princeps* dai suoi torchi: nessuna delle edizioni della sua tipografia presenta infatti questo tipo di filigrana. Sono invece piuttosto frequenti nella sua produzione carte che presentano la filigrana del corno

(Briquet 7855) e della testa coronata di profilo (Briquet 15717) che si rilevano rispettivamente nella sola copia censita della British Library (C. 31. f. 8 (1)), in numerose copie italiane (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale 71. A. 22. 1; Biblioteca Angelica, RARI. I. 3. 3. /5; Genova, Biblioteca Universitaria, RARI/E/VI/15; Venezia, Biblioteca Marciana, Misc. 2061. 2; San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarneriana, Ross. XVII. B. 1/1), e infine nella lipsiense (Deutsche Nationalbibliothek, Bö I 509). La filigrana del corno è attestata in un'edizione della tipografia del 1524, non datata al mese,³⁰⁹ e in altre della fine del 1524 o dell'inizio del 1525;³¹⁰ ma sarà riutilizzata dal Vicentino anche alla riapertura dei lavori nel 1526.³¹¹ La datazione resta perciò ancora incerta: il rilevamento delle filigrane delle edizioni arrighiane è stato infatti compiuto solamente su una campionatura di 200 esemplari, che a loro volta presentano una datazione oscillante, come si vedrà nel quarto capitolo. La precedenza dell'impressione della copia londinese è data soprattutto dai dati interni relativi ai segni di logoramento delle tavole (*in absentia* nella c. A2r e per il «dissi» della c. B2r), ma non dovrebbe essere di molto posteriore all'estate del 1524, perché per gli esemplari dell'impressione con filigrana della testa coronata si andrà invece all'autunno/inverno del 1524, grazie alla datazione al mese delle opere di Trissino e di Fiorenzuola,³¹² sebbene la stessa carta sia poi riutilizzata anche in edizioni più tarde,³¹³ che si testimonia però di un approvvigionamento costante di quel tipo di carta, sebbene l'argomento non sia conclusivo per la datazione della seconda impressione.

La teoria della pubblicazione autonoma del manuale era già stata avanzata da Wardrop, Donati e Osley, che la consideravano plausibile per la *princeps*: bisognerà ribattere che molti dei presupposti erano basati su una cognizione limitata delle impressioni subite dal manuale, che prevede quindi una diffusione piuttosto consistente del

³⁰⁹ Georgius Sauromanus, *G. Sauromanus Proc. Caes. Ad Principes christianos de religione ac communi concordia*. (Romae, an. Chris. Sal. MDXXIII. Clemente VII. Pont. Opt. Max. fluctuantis Reipu. Christianae gubernacula aequabiliter moderante)

³¹⁰ Adriano Franci [Claudio Tolomei], *De le lettere nuouamente aggiunte libro di Adriano Franci da Siena. Intitolato Il Polito*. (Stampata in Roma per Lodouico Vicentino, et Lautitio Perugino, Con Priuilegio et Gratia che da altri non si possa istampare questa Opera, ne altra istampata in questa nuoua Littera insino al decennio) [1525?]

³¹¹ Pandolfo Collenuccio, *Specchio di Esopo*, (Stampata in Roma per Ludouico Vicentino con gratia e Priuilegio come ne laltre. Nel Anno .MDXXVI.; ID., *Pandulphi Collenucii Pisauensis Apologi IIII* (Impressum Romae Per Ludouicum Henricum Vicentinum Anno Christianae Salutis MDXXVI)

³¹² Giangiorgio Trissino, *Oratione del Trissino Al Serenissimo Principe di Venetia*, (Stampata in Roma per Lodouico de gli Arrighi Vicentino, e Lautitio. Nel MDXXIII di Ottobre); ID. *I ritratti del Trissino*. [col.: Stampata in Roma per Lodouico de gli Arrighi Vicentino, e Lautitio Perugino. Nel MDXXIII di Ottobre); Agnolo Firenzuola, *Discacciamento de le nuoue lettere inutilmente aggiunte ne la lingua toscana*, (Stampata in Roma, per Lodouico Vincentino et Lautitio Perugino, nel MDXXIII di Dicembre).

³¹³ Francesco Cattani da Diacceto, *Panegirico di Francesco da Diacceto*, (Stampata in Roma per Ludouico Vicentino con gratia e priuilegio come ne l'altre Nel Anno .MDXXVI.).

prodotto editoriale. L'ipotesi di una cronologia avanzata alla fine del 1524 collimerebbe con l'accesa reazione dell'intagliatore dell'inizio del 1525: il termine fissato dal privilegio ottenuto dal carpense da Clemente VII in data 5 maggio 1525 risulta così più ravvicinato, ma non abbiamo la certezza che questa coincida anche con la pubblicazione de *La operina* del 1525. Si potrebbe infatti immaginare uno scarto temporale tra la richiesta del privilegio e l'effettiva immissione nel mercato librario dell'edizione composta dall'ex-socio del Vicentino, che prevede anche la collaborazione di Genesio de la Barrera, ex-allievo di Arrighi che aveva, fino al 1523 avanzato, collaborato a fianco del maestro per la realizzazione del manoscritto Vat. Lat. 5795.³¹⁴ A ragione infatti Osley datava la pubblicazione tra il maggio e il settembre del 1525, ritenendo inoltre che Ugo da Carpi avesse lavorato molto velocemente recuperando il testo dagli *specimina* di cui poteva essere ancora in possesso: ma anche la questione dell'antigrafo resta purtroppo insoluta, a fronte dell'avvenuta correzione di alcuni difetti testuali (ci si riferisce al «du dire» di c.B2v, corretto in seconda battuta), e della mancata correzione di altri durante il reintaglio, che conserva però una somiglianza ottimale con l'originale, fatte salve le carte in cui intenzionalmente l'intagliatore apporta delle modifiche con una *vis* polemica più volte ricordata dalla critica. Ugo da Carpi era infatti spinto dalla doppia necessità di fornire al pubblico un testo conforme a quello già più volte pubblicato e dal dover rivendicare il proprio ruolo nella sua realizzazione: l'effettivo successo commerciale de *La operina* è in questo senso meglio testimoniato dal susseguirsi delle impressioni a breve distanza di tempo (seppur difficilmente quantificabile) piuttosto che dall'azione del carpense, che desiderava innanzitutto recuperare i diritti sull'opera.

Sicuramente però Ugo da Carpi non ebbe a disposizione le tavole originali, di cui è possibile tracciare il destino fino a oltre la metà del secolo XVI: furono infatti trasportate a Venezia, ben prima di essere ristampate da Zoppino negli anni Trenta. Si può infatti datare con Osley e Barker il soggiorno veneziano di Arrighi (forse il secondo, se si accoglie l'ipotesi già espressa) dopo il 12 aprile del 1525,³¹⁵ o addirittura dopo il 17 luglio del 1525, quando Tommaso da Lonigo trasmette informazioni a Trissino, riguardanti verosimilmente le ultime novità di Roma, da cui mancava dal novembre del 1524.³¹⁶ Il tono della risposta

³¹⁴ Cfr. qui il capitolo 1.

³¹⁵ È del 12 aprile l'ultima opera datata al 1525, ovvero Cristoforo Marcello, *Chris. March. ad Corcy. In psalmum usque quo Domine obliuisceris mei*, (Rome: apud Ludouicum Vicentinum et Lautitium Perusinum, anno Christianae Salutis M. D. XXV die XII Aprilis).

³¹⁶ Da un riscontro sui lessici del Cinquecento non è purtroppo emerso un riferimento diretto all'«inzaccatura» come espressione metaforica per intendere una difficoltà economica. Si rintraccia però

di Trissino, sembra essere, oltre che di sollievo, anche di sincero rammarico piuttosto che di rancore, e fa trasparire una certa familiarità e affettuosità non solo con lui ma anche con lo stesso Tommaso. Si potrebbe perciò far cadere il sospetto, adombrato da Osley, che il cavaliere dal Vello d'Oro avesse voluto ritirare i finanziamenti (anch'essi supposti) all'impresa editoriale arrighiana guidato dal risentimento provocatogli dalla pubblicazione del *Discacciamento* del Fiorenzuola o del *Polito* del Tolomei, schierati apertamente contro la sua riforma ortografica.³¹⁷

Non si vuole con questo affermare che Trissino non abbia in alcun senso influito nello sviluppo dell'attività tipografica del Vicentino, come si vedrà nel capitolo 4: il passo allude chiaramente a un prestito fatto a un Ludovico «molto inzaccarato», ossia gravemente indebitato,³¹⁸ ma anche a una certa premura dell'Arrighi (se l'identificazione è corretta) nel recuperarli per poter restituire la somma dovuta «più cautamente che si può», in una forma di mutuo rispetto e interesse. Per quel che è adesso noto, Trissino potrebbe anche aver prestato del danaro al suo conterraneo per aiutarlo nella pubblicazione dei manuali, oltre che per favorire i suoi propri interessi di divulgazione della riforma ortografica.

Dalla primavera o dall'estate del 1525 Arrighi è a Venezia: come ben rilevato da Barker, ha con sé certamente le tavole complete de *La operina* comprensive del cartiglio della c. D4v e delle due varianti della c. C1r: per convalidare l'attribuzione del cartiglio de *La operina* a Celebrino bisognerà ipotizzare, come già fatto da Thomson, che Arrighi ne abbia richiesto i servizi in un incontro a Roma, avvenuto però non all'inizio del 1523, bensì forse verso la fine di quell'anno. La natura girovaga dell'intagliatore e cantastorie permette questa ipotesi elastica, certo suffragata anche da ragioni stilistiche, ma non è neppure necessario immaginare il coinvolgimento di Celebrino a quell'altezza, e perciò non si potrà

in Jacques Du Bois de Gomincourt, *Nuova gramatica francese spiegata in italiano nella quale s'insegna con facilità à leggere i libri antichi, e moderni & à scriuere secondo l'vso c'oggià*, In Roma: appresso Gio. Croizier libraro vicino l'orologio della Chiesa Nuova, 1682, p. 305: «*Il est bien crotté* egli è ben inzaccarato, ò infangato; *Il est fort endetté*, egli ha molti debiti, ò egli è molto inzaccarato».

³¹⁷ Dello stesso parere, espresso in forma ipotetica, era anche Nicolas Barker nell'introduzione a P. Breman, *Catalogue five*, cit. p. [2]: «Ugo da Carpi made very slow progress with engraving *La Operina* and *Il Modo*, and that in the middle of april, with *Il Modo* much still incomplete, Arrighi levanted to Venice, perhaps driven to this course by the withdrawal of Trissino's support.»

³¹⁸ Cfr. Carla Mazzoleni, *L'ultimo manoscritto delle Rime di Giovan Giorgio Trissino*, in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, ed. S. Albonico, A. Comboni, G. Panizza, C. Vela, Milano: Fondazione Mondadori, 1996, pp. 309–344:338, a proposito del ms. delle *Rime* (Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek, G. Bo4): «Sempre prevedendo la collaborazione dell'Arrighi, che operò prevalentemente a Roma, il codice potrebbe essere collocato all'interno dei soggiorni romani del Trissino di quegli anni: il primo è di poco successivo all'elezione di Clemente VII e arriva alla fine di novembre 1524, e il secondo è compreso tra l'inizio di novembre 1525 e la fine del settembre 1526».

escludere che Arrighi si sia procurato il cartiglio in altra maniera a Roma, considerando che il Rione Parione non era affatto privo di professionisti dell'intaglio. Per le varianti della C1r varrà lo stesso: anzi, è possibile che ne sia autore lo stesso Ugo da Carpi, che in tempi alieni ai diverbi tra i due potrebbe aver prodotto degli legni alternativi che non rientrarono nella pubblicazione, come testimoniato dalle tavole con firma arrighiana confluite poi nel *Thesaurus* e analizzate da Barker.

Sempre discutendo di paternità dei legni, dà molto da riflettere lo *status* in cui li dobbiamo immaginare prima del passaggio tra la copia di Copenaghen e le copie del gruppo B, che fu verosimilmente quello in cui arrivarono a Venezia: il frontespizio con la *I* ad intaglio continuo, la *Littera per notari* senza cartiglio d'intestazione datata a Roma a martedì (ma 18 settembre 1523, la tavola della *littera da brevi* senza cartiglio e destinata a rimanere in questo stato) con indicazione topica Roma e la data del 1523, la prima versione della tavola *Giamai tarde*, le due tavole delle *Littere gotiche o lombarde decorative a groppi* su fondo *criblé* che presentano l'indicazione Roma. A queste si potranno forse aggiungere le due tavole complete della *littera da bolle* (se seguendo Donati bisogna intendere che «le scritture sono consone all'ambiente in cui furono eseguite») e le tavole a fondo nero delle capitali romane, che presentano una spaccatura nella parte inferiore della seconda, da poter interpretare – ma con riserva – come segnale di una vita più lunga della mostra. Si aggiunga a questo che, come già notato da Barker, nelle edizioni del *Thesaurus* di Ugo da Carpi «significantly the first block copied from *Il modo* does not appear till 1530» ma anche che nella sua edizione del 1525 compaiono le due tavole delle *littere gotiche a cartocci* con lo sfondo *criblé* e la tavola dell'alfabeto minuscolo gotico a fondo nero. L'ipotesi di Barker era che tutte derivassero da Arrighi, e che Ugo le avesse incise basandosi su «specimen sheets» in forma incompleta che il Vicentino aveva lasciato dietro di sé; ma se Ugo da Carpi le fa confluire nel *Thesaurus*, ricco di materiale di recupero, è anche possibile che lui disponesse delle tavole già pronte, e che non le avesse consegnate ad Arrighi, che avrebbe in seguito optato per una loro reincisione veneziana (ad opera di Celebrino o di un terzo intagliatore) con delle variazioni stilistiche, prediligendo per entrambi i tipi di lettera il fondo bianco.

Unanimente la critica attribuisce invece a Celebrino la paternità delle tavole della *mercantescha*, sia per la qualità dell'intaglio sia per la perizia dimostrata dall'udinese durante la collaborazione con Tagliente, oltre che nel suo manuale dedicato alla medesima *littera*. La copia di Copenaghen (Danske Kunstindustrimuseum, I 2661 Billedsamlingen) ci permette di valutare al dettaglio lo stadio della loro lavorazione: la rapidità di esecuzione

della copia è testimoniata dall'impressione in ottavo riscontrabile dalla posizione non conforme al quarto dei fascicoli della copia di Copenaghen e di quelle del gruppo B, e anche dall'orientamento di filoni e vergelle, che farebbe pensare a un'impressione sbrigativa e rapida della copia di lavoro e delle altre del medesimo gruppo, in unione alla presenza delle segnature a penna sui fascicoli *b* e *c* (e la sua assenza nel fascicolo *d*). Non solo, nel passaggio tra la copia di Copenaghen e quelle del gruppo B bisogna ipotizzare un lasso di tempo difficilmente quantificabile, ma forse piuttosto breve, per l'aggiunta dei cartigli, dell'elemento floreale in calce alla c. b2r e la reincisione della parte inferiore della tavola *Giamai tarde*. Dalle molte e puntuali correzioni a penna depositate sulla copia di Copenaghen (c. a2r, a3v, a4v, c.1r) è possibile ipotizzare la presenza dello stesso Arrighi in tipografia, essenziale per la cura delle minute modifiche della carta *Giamai tarde* ma anche per la decisione del giusto ordine delle tavole relative alla *littera da bolle*. Infine, la penuria della lettera *l* dà motivo di credere che Arrighi fosse in attesa del completamento del tipo a piombo che doveva aver commissionato a un punzonista veneziano (forse, come ipotizzato da Barker, lo stesso che si dedicò ai manuali di Tagliente), mentre doveva già disporre della variante precedente.

Non si è ancor detto delle iniziali xilografiche presenti nelle cc. a2r (la già citata *H* iniziale che subisce due ribaltamenti), a2v (una *S* con cadel molto simile a quella rappresentata nella tavola d3v), a3v (una *E* con corpo semicircolare su fondo nero con intrecci ornamentali che coinvolgono la cravatta e l'arco superiore, simile per stile a quella rappresentata nella tavola d3v), d2v (una *D* di forma onciale, anch'essa rappresentata nella tavola d3v). Di queste, sicuramente due restarono in possesso di Ludovico degli Arrighi, che le ripubblica a Roma nelle c. 13v (la *S*) e 16v e 18v (la *D*) dell'unico volume *in folio* della sua produzione, ossia il *Simulachrum*,³¹⁹ la *E* è rintracciata da Barker in un'edizione di Blado del 1532, che ereditò, come si vedrà, parte del materiale tipografico arrighiano.³²⁰ Ancora nella d2v, dedicata alla *littera formata* e composta quasi interamente in tipi a piombo, troviamo un'iniziale tipografica *A*, nello stile delle *gotiche lombarde*, di dimensione 9×6 mm, rintracciata in alcune edizioni zoppiniane conservate presso la British Library.³²¹ Per quanto riguarda invece le filigrane dell'ancora (Briquet 539), e le due del

³¹⁹ Marco Fabio Calvo, *Antiquae urbis Romae cum regionibus simulachrum*. (Romae: Ludovicus Vicentinus impressit, aprile 1527).

³²⁰ Cfr. Barker, in Morison, *Early Italian writing-books*, cit., p. 172.

³²¹ *Triumph sonetti canzone stantie et laude de Dio et de la gloriosa Vergine Maria: composta de diversi autori*, (Stampata nella indita città di Venetia: per Nicolo Zopino et Vicentio compagno nel 1524 a di 30 de agosto), collocazione C. 193. a. 4., nelle cc. C7r e C8v; Antonio Cornazano, *Opera nova de Miser A. Cornazano in terza rima: la qual tratta de modo regendi, de modto fortune, de integritate rei militaris et qui in re militari imperatores excelluerint. Novamente impressa et istoriata*, (Venetia, Zorzi di Rusconi,

cappello da cardinale (Briquet 3404 e 3412), si riscontrano in edizioni zoppiniane che vanno dal 1518 al 1524.³²² Si noti che il controllo sulle copie di Zoppino ha coinvolto circa una quarantina di edizioni conservate a Londra, dove in molti casi non è stato possibile identificare la filigrana a causa di una legatura troppo stretta, e altre cinquanta di varia provenienza rintracciate in rete sui principali database (Gallica, Internet Archive, Google Books), e che Zoppino non raramente utilizzava materiale tipografico della più varia provenienza. Ma una conferma ulteriore del vasto utilizzo da parte del tipografo ferrarese di questo tipo di filigrane giunge da uno studio di Leonardi, che le considera connotative della sua produzione.³²³ Oltre a questi elementi, è possibile associare la pubblicazione di tutte le copie del gruppo A, B e C de *Il modo*, includendovi anche le copie della «double edition» con le specifiche caratteristiche che si sono già espone, a un interessamento di Zoppino (forse per mediazione di Celebrino) per una ragione contenutistica: si è visto infatti che, se nel passaggio dal gruppo A al gruppo B si inseriscono a testo tutte le varianti

ad instantia de Nicolo dicto Zopino & Vincentio compagni, 1517, collocazione G. 106. 40., nelle cc. C4v e E7v.

³²² Per la filigrana dell'ancora le copie Francesco Petrarca, *Triomphi di Messer Francescho Petrarca Istoriati. Con le postile et con la sua vita in prosa vulgare novamente stampati*, (Venetia: Nicolo ditto Zopino et Vincenzo compagno, 1521), collocazione G.106. 86; Antonio Tebaldeo, *Stantie nove de Antonio Thibaldeo Ferrarese: in Facetia duno vecchio il quale non amando in gioventu fu costretto amare in vecchiaia et una fabula de Marciso*, (Venetia: 1522), collocazione 111429.aaa.1. Per la filigrana Briquet 3404 le copie Antonio Cornazano, *Opera nova de Miser A. Cornazano in terza rima: la qual tratta de modo regendi, de modo fortune, de integritate rei militaris et qui in re militari imperatores excelluerint. Novamente impressa et istoriata*, (Venetia, Zorzi di Rusconi, ad instantia de Nicolo dicto Zopino & Vincentio compagni, 1517, collocazione G. 106. 40.; Publius Rutilius et Aquila Romanus. *Antiquissimi auctores*, (Venetia: impressum per Nicolaum Zoppino Ferrariensem et Vincentium socios, 1519, collocazione 833. a. 12; Marco Rosiglia, *La conversione de Sancta Maria Magdalena e la vita de Lazaro e de Martha, in octava rima hystoriata composta ... per Marcho Basilia da Foligno*, (Venetia: Nicolo Zopino et Vincentio compagno, 1518), collocazione 11426. b. 57.. Con filigrana mista dell'ancora e del cappello (Briquet 3404): Girolamo Benivieni, *Amore di Hieronimo Beniueni...allo Illustris. S. Nicolo da Correggio et una caccia de amore bellissim & cinque capituli sopra el timore, zelosia, speranza, amore et uno trionpho del mondo composti per il conte Matteo Maria Boiardo et altre cose diuerse*, (Venetia: N. Zopino & Vincentio compagno, 1523), collocazione 11427. a. 11. Con filigrana del cappello (Briquet 3412): *Triomphi sonetti canzone stantie et laude de Dio et de la gloriosa Vergine Maria: composta de diversi autori*, (Stampata nella indita città di Venetia: per Nicolo Zopino et Vincentio compagno nel 1524 a di 30 de agosto), collocazione C. 193. a. 4.; Galeotto dal Carretto, *Tempio de amore*, (Venetia, N- Zopino et Vincentio compagno, 1524, collocazione 11715.a.17.

³²³ Timoty Leonardi, *Carte filigranate in edizioni di Nicolò d'Aristotele de' Rossi detto lo Zoppino*, Univerdità degli studi di Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia in Arezzo, Elaborato finale Master II livello in Studi sul libro antico, A.A. 2004/2005, Relatore Prof. Lorenzo Baldacchini, p. 126: «L'analisi svolta porta a concludere che principalmente le edizioni dello Zoppino presentano carta contrassegnata da due tipologie di filigrane: l'ancora inscritta nel cerchio e il cappello cardinalizio; le altre marche, troppo poco presenti per essere considerate caratterizzanti la produzione tipografica, sono attribuibili ad un utilizzo saltuario. Le schede e le analisi espone hanno dimostrato che solamente in certi casi si può parlare di edizioni formate da assortimenti di carta omogenei, e quindi di acquisti di partite di carta fatti appositamente per determinate stampe. Lo stato attuale della ricerca non è in grado di stabilire in modo globale con certezza chi fosse l'acquirente della carta, dal momento che manca l'analisi in dettaglio delle edizioni dei tipografi che hanno stampato per lo Zoppino [...] Tuttavia questo approfondimento non può prescindere dalla documentazione d'archivio, non ancora studiata, riguardante gli acquisti di carta di Nicolò Zoppino». Ringrazio l'autore che mi ha gentilmente permesso di consultare il suo lavoro.

che si sono citate, queste vengono mantenute, con minime variazioni, anche nel gruppo C. Non solo, la variante testuale «VIXI» e la dicitura «Dilecto filio» permarranno solo nelle edizioni zoppiniane, con perfetta aderenza per la copia unica del 1532 e con qualche piccola modifica per tutte le emissioni del 1533, pur verificandosi una progressiva sospensione del controllo ortografico plausibile qualora ci si allontani temporalmente dalla *princeps*. Arrighi perciò non portò con sé delle copie già stampate de *La operina*, come suggerito da Barker, ma pubblicò a Venezia la loro quarta impressione, in una data senz'altro posteriore al 14 febbraio del 1526 (leggendo *more veneto* l'iscrizione alla c. b3v).³²⁴

Arrighi sarebbe poi tornato a Roma verso la fine di quell'anno: le edizioni della fine del 1526 sono infatti scarsissime, e nessuna porta una data certa tranne l'edizione del *Perpetuatio officiorum urbis Romae*,³²⁵ pubblicata post 26 novembre del 1526.

In accordo con Barker, si ritiene che il passaggio delle tavole da Venezia a Roma sia stato possibile grazie all'intervento di Luigi Dorico, che nel 1538 si trasferisce nell'Urbe per associarsi con il fratello: subito infatti vengono stampate, inserendo anche la variante con capitello che Arrighi non mise mai a stampa, ma che viene recuperata solo nelle postume. Alcuni anni dopo la morte di Ugo da Carpi³²⁶ dal quale i fratelli bresciani hanno probabilmente acquisito sia le tavole de *La operina* che quelle da lui reincise de *Il modo*, pubblicate nelle edizioni dell'*Essempario*, i Dorico possono procedere con l'abrasione del «No» aggiunto dal carpense nel *colophon*, dimostrando forse così la loro maggiore complicità con il Vicentino. Come si è visto, le tavole raggiunsero Anversa grazie alla ripubblicazione che ne fece Loe negli anni 1543, 1545, 1546: di un certo interesse è la mancanza dei cartigli nelle edizioni belga, che pure ritornano nell'edizione Dorico del 1548, che ci testimonia come i legni non fossero stati resecati, né si fossero spostati.

In conclusione, si possono datare la *princeps* de *La operina* tra la fine del 1523 all'inizio del 1524, pubblicate da tipografo ancora ignoto; le copie del gruppo B si datano all'estate del 1524, quelle del gruppo C all'autunno/inverno dello stesso anno e risultano

³²⁴ L'intagliatore e autore udinese si trovava certamente a Venezia, come dimostra la pubblicazione di Eustachio Celebrino, *Opera noua piaceuole la quale insegna di far varie compositioni odorifere per far bella ciascuna dona et etiam agiontoui molti secreti necessarij alla salute humana* (Stampata nella inclita citta di Vinegia : apresso santo moyse nelle case noue Iustiniane, per Francesco di Alessandro Bindoni, et Mapheo Pasini compagni, nel 1526 di marzo), stampata a un solo mese di distanza dall'intaglio della tavola (il capodanno veneziano cadeva infatti al 1° di marzo).

³²⁵ Clemente VII, *Perpetuatio officiorum etiam Romanae Curiae* (Impressum Romae in Aedibus Ludouici Vicentini cum priuilegio (1526?), databile post 26 novembre 1526 (cfr. capitolo quarto p. 652).

³²⁶ Dalle carte dell'archivio di Carpi emerge una forbice cronologica che va dall'11 gennaio al 29 ottobre del 1532. Cfr. Santini, *Ugo da Carpi, note per una biografia*, cit., p. 25 e i rimandi alla bibliografia precedente.

essere state verosimilmente stampate autonomamente dal Vicentino. Il soggiorno veneziano avrà avuto inizio nella primavera o nell'estate del 1525 (*post* 12 aprile o *post* 8 luglio): nella Serenissima Arrighi, con l'aiuto di Zoppino e forse nella sua tipografia, dà alla luce le copie del gruppo D de *La operina*, le tre emissioni de *Il modo* (tra le quali intercorre un lasso di tempo difficilmente quantificabile) e tutte le copie della «double edition», complete di tutte le tavole (incise in parte da Celebrino e in parte, forse, da altro intagliatore) e integrate da pagine con tipi a piombo forniti dal tipografo ferrarese. Durante questo periodo, durato almeno fino a poco prima del 26 novembre del 1526 (o del 18 ottobre, se si accetta la proposta di Barker e si ammette tra le edizioni del Vicentino il *Montis fidei* del 1526), Arrighi si procura le capitali xilografiche e la nuova serie alfabetica in tipi a piombo, per proseguire la sua attività tipografica, che sarà analizzata dai suoi inizi nel capitolo successivo.

CAPITOLO 4: LUDOVICO DEGLI ARRIGHI TIPOGRAFO NELLA ROMA DEI MEDICI

Arrighi produced the finest italic of his days and, at any rate at Rome, was unrivalled as a printer¹

La produzione editoriale del Vicentino comprende circa quaranta edizioni, stampate tra l'estate del 1524 e la prima metà del 1527 (con un'interruzione che, si è detto, va dal 12 aprile del 1525 all'autunno del 1526), che contengono, in grande maggioranza, opere di autori a lui contemporanei che orbitavano intorno al papato. Il catalogo comprende un solo *in folio*, per il resto abbiamo edizioni in quarto, molto spesso di poche carte, senza decorazioni, «austere, di un'elegante semplicità, che rilevano orientamenti decisi e aristocratici». ² La sua tipografia è stata analizzata sotto diversi punti di vista, con attenzione alle sperimentazioni di serie di tipi a piombo prodotte durante l'attività della stamperia, alla natura delle pubblicazioni, alla causa ultima della fine della stamperia, normalmente associata al sacco di Roma. Non mancano lavori di critica più puntuali su alcune peculiarità delle edizioni, oltre che studi approfonditi sui testi letterari che hanno fin previsto il censimento delle copie; ma ciò nonostante non è ancora stabilito con certezza il loro ordine di pubblicazione. L'unico catalogo di cui si dispone è quello redatto da Danilo Romei, ³ che propone la ricostruzione della cronologia sulla scorta di ragioni interne ai testi e appoggiandosi a elementi desunti dalla tradizione degli studi. Nel primo paragrafo si tratterà della natura precipua della tipografia arrighiana, che differisce da quelle che gli furono contemporanee sia per lo stile delle edizioni sia per le pubblicazioni proposte; nel secondo ci si dedicherà alle varianti dei tipi e alla struttura delle edizioni, con una breve analisi dell'evoluzione dei frontespizi (o meglio, degli occhietti) e dei *colophones*; nel terzo paragrafo si presenta un esperimento di annali tipografici commentati – che molto devono agli studi di Romei – nell'auspicio di consolidare i dati raggiunti dalla tradizione e aggiungere qualche nuovo dato desunto dallo studio delle filigrane.

¹ Johnson-Morison, *The chancery types of Italy and France*, cit., p. 27

² Romei, *Ludovico degli Arrighi tipografo*, cit., p. 135.

³ Romei, *Catalogo abbreviato delle edizioni tipografiche*, cit. Il catalogo è introdotto da Id., *Ludovico degli Arrighi tipografo*, cit., p. 135: «Si tratta di un catalogo provvisorio e quindi aperto. Un fattore di rischio dell'inventariazione è determinato dalla frequente mancanza delle note tipografiche, che possono rendere problematica l'identificazione. Un altro fattore di rischio è costituito dalle ristampe, che non sempre sono identificate dai repertori bibliografici e dai cataloghi delle biblioteche [...] Si dà per scontata la possibilità che di qualche edizione possa non essere sopravvissuto fino a noi neanche un esemplare, anche se in media l'indice di sopravvivenza degli esemplari arrighiani è abbastanza alto».

4. 1. La nascita della tipografia arrighiana: ipotesi e collaborazioni

Se per i manoscritti e i manuali calligrafici era possibile tracciare un profilo più o meno netto dei collaboratori di Arrighi, è assai più difficile (ovvero, allo stato degli studi, impossibile) identificare coloro che, certamente, si unirono a lui per operare in un'officina tipografica che pubblicò a pieno ritmo durante la sua attività.⁴ Dal censimento dell'Urbe sappiamo infatti che nell'abitazione di Maestro Ludovico abitavano cinque persone,⁵ e pur immaginando che potesse avere moglie o dei figli, è possibile che tra questi si trovassero anche altri mestieranti del libro (torcoliere, battitore e compositore), dando per assunto che il Vicentino stesso potesse ricoprire il ruolo di correttore di bozze, e magari anche di compositore. Il punzonista (e probabilmente, anche fonditore) dei caratteri è invece identificato, come si è già detto, con Lautizio Perugino (o Lautizio Meo o Lautizio di Bartolomeo de Rotelli), orafo al servizio di numerosi cardinali,⁶ la cui perizia era invidiata

⁴ Nicolas Barker, in P. Breman, *Catalogue five*, cit., p. [2 e 4]: «Throughout the first year, Arrighi maintained a surprisingly high output: the first *Sophonisba* in July, another one in September, four books in October, four in December and six others pieces dated 1524 without a month. Between January and April 1525, the same rate is maintained, up to the publication of Marcellus *In Psalmum usque Domine* on April 12. After this, the production seems to have come to a sudden end, not to be resumed till 1526. [...] The output is more diverse during the second period. There were four books of the same humanistic scholarship that distinguished the earlier books that came from Trissino and his circle. All are dated 1526, without a month. These were printed in the same spacious style as in 1524-1525 [...] another five books of widely different kinds are also recorded between late November 1526 and June 1527, in a different fount of the same type».

⁵ I testi dei censimenti sono trattati da Mariano Armellini, *Un censimento della città di Roma sotto il Pontificato di Leone X tratto da un codice inedito dell'archivio vaticano*, «Gli Studi d'Italia», 5, 2, 1882, pp. 180-184 per il censimento che fu voluto da Leone X e che copre il periodo dal primo luglio 1517 al 26 novembre 1518; e da Domenico Gnoli, *Descriptio Urbis: un censimento della popolazione di Roma avanti il sacco borbonico*. Roma: Società romana di storia patria, 1894, che cura il censimento databile dal novembre 1526 al gennaio 1527 circa. Oggi i due lavori sono stati adeguatamente indicizzati e arricchiti da altre fonti, nonché da dei molto pratici indici, da Egmont Lee, *Habitatores in Urbe: the population of Renaissance Rome = la popolazione di Roma nel Rinascimento*, edited by / a cura di E. Lee, Roma: Università La Sapienza, 2006, p. 214: nel 1527 è registrato come «Maestro Ludovico Vicentino» abitante nel rione Ponte, con a carico cinque persone; ma precedentemente risultava residente in Parione, vicino al Palazzo della Cancelleria.

⁶ Non sappiamo molto della vita di Lautizio de' Rotelli (o Rutelli) o Lautizio Meo o Lautizio di Bartolomeo de' Rotelli, ma solo che fu attivo a Roma dal 1511 al 1525 circa (è citato nel censimento studiato da D. Gnoli, *Descriptio Urbis*, cit., p. 460, come abitante del rione di S. Eustachio), dopo essere stato associato alla Zecca di Perugia e iscritto nel novero degli orafi della città (cfr. Angelo Angelucci, *Dell'oreficeria perugina dal XIII alla prima metà del XVI secolo. Discorso letto nell'Accademia di Belle Arti di Perugia*, «L'Urbe», 1853, p. 20, n. 76). È oggetto però di numerosi studi di sfragistica: si vedano Luigi Passerini, *Sigillo del cardinale Andrea della Valle di Lautizio Rutelli*, «Periodico di numismatica e sfragistica per la storia d'Italia», 5, 1873; il breve opuscolo pubblicato per i *nuptialia* Bellucci-Ragnotti di Luigi Manzoni, *Lautizio di Bartolomeo dei Rotelli da Perugia, orefice, incisore e intagliatore di caratteri da stampa*, Perugia, s. n., 1902 (molto raro e non ancora consultato); Michael A. Jacobsen, *Lautizio da Perugia and the seal of Cardinal Giulio de' Medici*, «Apollo», 108, 1978, pp. 120-121, contestato in gran parte da Matthew Sillence, «...in quella era unico al mondo...»: a reassessment of Cinquecento seal engraving and the seal matrices of Lautizio da Perugia, in *Good impressions: image and authority in Medieval seals*, edited by N. Adams, J. Cherry and J. Robinson, Londra: British Museum, 2008, pp. 100-105. Erano già

anche da Benvenuto Cellini.⁷ La tradizione gli assegna numerosi sigilli cardinalizi, tra i quali anche quello di Andrea della Valle, ma le attribuzioni, come contesta Sillence, sono prevalentemente supportate dalla fama dell'orafo più che dall'effettivo riconoscimento della sua mano.⁸ Nel suo testamento, stilato il 20 novembre 1523, risulta essere in credito con il cardinale Giulio de' Medici (da lì a poco, Clemente VII) di «ducatos centum quintaginta de auro [...] pro factura vnius calicis auri et argenti et sigilli at aliarum operarum sui exercitij», ma non è stato identificato il materiale a cui il documento si riferisce.⁹ È però certo che Lautizio percepì un compenso per alcuni sigilli dal camerlengo Francesco Armellini Medici, anch'egli perugino di nascita, il 7 marzo del 1522, e che, in termini più generali, fosse al servizio della Curia.¹⁰ È probabile che il contatto tra lui e Ludovico sia avvenuto durante il periodo dell'impiego come *scriptor* del Vicentino, ma data la loro familiarità con la corte dei papi medicei, non si può escludere che sia avvenuto in un momento precedente, per noi impossibile da ricostruire, e che la perizia del calligrafo unita alle abilità incisorie dell'orafo abbia fatto forse sorgere l'idea di una possibile collaborazione¹¹ favorita anche da altre personalità eminenti, con un interessamento di Clemente VII e del datario Giberti.

noti agli studi arrighiani, grazie a Wardrop, *Arrighi revived*, cit., p. 36, n. 2 e 3 i contributi di Giovan Battista Vermiglioli, *Trattato della Zecca e delle monete perugine*, Perugia, 1816, p. 98; Giovan Battista Rossi Scotti, *Manico del sigillo di Pietro Bembo e testamento inedito del Mo. Lautizio*, «Giornale di erudizione artistica», 1, 1873, pp. 358-365.

⁷ Cfr. Benvenuto Cellini, *La vita scritta per lui medesimo*, con introduzione e commento di E. Carrara, nuova edizione a cura di G. G. Ferrero, Torino, UTET, 2007, pp. 110-111: «Era in questo tempo a Roma un valentissimo uomo perugino per nome Lautizio, il quale lavorava solo di una professione, e in quella era unico al mondo. Avenga che a Roma ogni cardinale tiene un suggello, innel quale è impresso il suo titolo, questi suggelli si fanno grandi quanti è tutta una mana di un piccol putto di dodici anni incirca: [...] in essa si intaglia quel titolo del cardinale, nel quale s'interviene moltissime figure: pagasi l'uno di questi suggelli ben fatti cento e più di cento scudi. Ancora a questo valente uomo io portavo una onesta invidia; se bene questa arte è molto appartata da l'altre arti che si intervengono nella oreficeria; perché questo Lautizio, facendo questa arte de' suggelli, non sapeva fare altro».

⁸ Sillence, «...in quella era unico al mondo», cit., pp. 100-102: «I contend that Cellini's writings have misinterpreted the nature of seal production in his own day. Moreover, they have impeded art-historical enquiries through the fabrication of a distinctly Renaissance image of artistic authority in the figure of Lautizio da Perugia [...] These matrices are all been considered as works by Lautizio, but their stylistic features have not been adequately addressed».

⁹ *Ivi*, p. 104, n. 8; e p. 101: «It is by no means certain that he was the engraver of the matrix that survives in the Museo del Bargello, Florence, as it is not stipulated what type of seals these were [...] so the use of surviving matrix as evidence of Lautizio's hand is less secure than current scholarship suggests».

¹⁰ *Ivi*, p. 101: «Lautizio was clearly responsible for several seals of Giulio de' Medici [...] the only other payment to Lautizio which can be confidently connected to Giulio is that for a 'sigillo dal piombo doro' cited by Sheryl Reiss from the registers of S.ta Maria Novella, dated 29 february 1524. However, given the description and the date, that is more likely to have been the papal seal [...] of his pontificate». Il riferimento è Sheryl Reiss, *Cardinal Giulio de' Medici as a patron of art (1513-1523)*, PhD Thesis, Princeton University, 1992.

¹¹ Come ricorda anche Sillence, «...in quella era unico al mondo», cit., p. 100: «Between 1524 and 1525 a 'Lautizio Perugino' operated in Rome as a partner to Ludovico Arrighi, a printer working for the papacy. It is probable that this is the same person, because we know [...] that steel punches were used to imprint specific details on the seal matrix, such as hands and faces of the figures and characters for the seal legend. Punches of this sort were also employed in the creation of printing glyphs for early presses».

Poiché si devono considerare le tempistiche necessarie per il conio dei tipi, che poteva durare anche diversi mesi, si potrà supporre che il progetto sia stato intrapreso verso la fine del 1523 (forse, intorno o dopo il 10 ottobre, quando Arrighi rassegna le dimissioni) o, al più tardi, all'inizio del 1524.¹² Un nodo interpretativo importante, ancora non sciolto, è quello relativo ai finanziamenti che Arrighi poté ricevere per l'acquisto del torchio e dei materiali tipografici per l'avvio della sua officina: gran parte della critica ne attribuisce la responsabilità a Gian Giorgio Trissino, giunto a Roma poco dopo l'elezione al soglio papale di Clemente VII (19 novembre 1523), ma si è già detto che questa ipotesi, per quanto suggestiva e anche plausibile, non è comprovata.¹³ Romei ritiene invece che un'importante spinta (anche economica) potesse provenire dal successo dei manuali calligrafici, che però sappiamo adesso essere stati pubblicati anche dopo l'inizio dell'attività tipografica:¹⁴ si dovrebbe perciò ritenere che dalla sola vendita della prima impressione de *La operina* il Vicentino si fosse procurato il denaro necessario alla sua impresa, ma sembra implausibile che gli introiti potessero sostenere le molte voci del bilancio della tipografia. Bisognerà però considerare da quali edizioni la stamperia prese l'abbrivio: tra i prodotti tipografici del primo anno troviamo infatti ben sei edizioni di Trissino, per il quale la maestria congiunta del calligrafo suo conterraneo e dell'incisore perugino crearono un tipo idoneo all'applicazione della sua riforma linguistica inserendo tra i caratteri anche le lettere greche, ma ancora di più crearono il terreno ideale a che Trissino potesse «giocare la sua carta decisiva di scrittore italiano sotto l'egida del nuovo papa italiano e mediceo».¹⁵ Allo stesso periodo si ascrive la stampa della *Coryciana*, a cura di Blosio Palladio, *secretarius* di Clemente VII insieme al Sadoletto – tornato in auge dopo esser stato licenziato da Adriano VI – entrambi parte del circolo umanistico riunito intorno al cardinale Hans Goritz. È significativo che di tale gruppo di umanisti facessero parte anche Marco Girolamo Vida e Silvano Germanico: entrambi, così come Giano Vitale, stamparono nel 1524 per i tipi di Ludovico e Lautizio.

¹² Così anche Barker P. Breman, *Catalogue five*, cit., p. [1]: «It was probably in the beginning of 1524 that Arrighi went into partnership with Lautizio Perugino».

¹³ Cfr. qui pp. XX-XX.

¹⁴ Romei, *Ludovico degli Arrighi tipografo*, cit., p. 133: «La sua conversione dal manoscritto alla stampa è stata probabilmente influenzata dal successo dei suoi due libri xilografici, che anticipano di pochissimo l'apertura della tipografia e che devono avergli aperto orizzonti nuovi di fama e di fortuna».

¹⁵ Carlo Dionisotti, *L'Italia del Trissino*, in *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, cit., p. 20. A proposito del sodalizio tra Trissino e Arrighi cfr. Romei, *Ludovico degli Arrighi tipografo*, cit., p. 144: «L'ipotesi del Trissino “pigmalione” dell'Arrighi tipografo è lontana dall'essere provata e forse troppo riduttiva rispetto al nobilissimo profilo della personalità dell'editore. Forse si è semplicemente verificata una convergenza di talenti e di volontà in un momento particolarmente propizio. Quello che è certo è che la riforma ortografica trissiniana poteva nascere soltanto dalla complicità tra un intellettuale di astrusa dottrina e un ardito protagonista della scrittura e della comunicazione quale era l'Arrighi».

Infine, non si dimentichi che dai torchi di Arrighi videro la luce alcuni tra i testi più importanti del dibattito sulla «questione della lingua», che era approdata nella curia romana, se così si può estremamente semplificare, con il dono del manoscritto delle *Prose della volgar lingua* di Bembo a Clemente VII proprio alla fine del 1524.¹⁶ È perciò possibile, ma da comprovare con le dovute ricerche di archivio, che la tipografia arrighiana sia nata sotto gli auspici (e per favorire gli interessi) di Trissino e di un gruppo di umanisti legato alla curia, che potrebbero, grazie anche alla munificenza di Clemente VII,¹⁷ aver contribuito pure economicamente allo sviluppo della tipografia. Di più, Arrighi potrebbe aver traslato nella sua professione di tipografo la pratica di accogliere committenze che gli era propria durante la sua carriera di calligrafo: seguendo questa lettura, si potrebbe ritenere che il suo ruolo nella curia, conquistato in virtù dell'eleganza della sua scrittura, sia proseguito in soluzione di continuità, modificando solo il *medium*. In questo senso è plausibile la posizione di Romei, che già fu di Casamassima,¹⁸ sull'intera questione della

¹⁶ Di diverso parere Ballarin, *La operina di Ludovico degli Arrighi*, cit., p. 103: «L'Arrighi servì due padroni, cioè chi era per la riforma (Trissino) e chi era contro (Fiorenzuola). Il che denota oltre a tutto un buon istinto commerciale in quanto al tipografo importava (come sempre importa) più lo stampare bene le sue carte che i concetti che le sue carte contengono». Si avverte fin d'ora che non sarà questa la sede idonea per approfondire le tematiche di storia della lingua che vengono toccate dagli autori, alle quali si faranno solo rapidi riferimenti negli annali tipografici. Basti ricordare che il manoscritto fu donato al papa da Bembo alla fine del 1524, tra novembre e dicembre, e che era noto in Curia (Fiorenzuola mostra ad esempio, nel *Discacciamento*, di esserne a conoscenza). Per Bembo, si rimanda a Claudio Vela, *Notizie delle "Prose" prima della stampa*, in Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua: l'editio princeps del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, edizione critica a cura di C. Vela, Bologna: CLUEB, 2001, pp. XVIII-XXI, e al recentissimo Fabio Massimo Bertolo, Marco Cursi, Carlo Pulsoni, *Bembo ritrovato: il postillato autografo delle Prose*, Roma: Viella, 2018, pubblicato a maggio e non ancora consultato.

¹⁷ Per la grande attività di mecenatismo delle arti del pontefice si vedano, anche per la copiosa bibliografia precedente, ai dettagliati lavori di Sheryl E. Reiss, in particolare "*Per avere tutte le opere ... da monsignor reverendissimo*": *artists seeking the favor of Cardinal Giulio de' Medici*, in *The possession of a Cardinal. Politics, piety and art 1450-1700*, ed. by M. Hollingsworth e C. M. Richardson, University Park: The Pennsylvania University Press, 2009, pp. 113-131, Id. *Adrian VI, Clement VII, and art*, in *The pontificate of Clement VII: history, politics, culture*, ed. by K. Gouwens and S. E. Reiss, Vermont: Ashgate, 2005, pp. 341-364.

¹⁸ Casamassima, *Ancora su Ludovico degli Arrighi*, cit., p. 42: «La produzione tipografica ed editoriale di Ludovico degli Arrighi appare cospicua, specie se ricordiamo che l'attività della stamperia non durò più di tre anni. Per la qualità letteraria delle opere, oltre che per il valore artistico delle edizioni il catalogo Vicentiniano si presenta senza dubbio in un risalto particolare, nella tipografia della prima metà del Cinquecento. Se si eccettuano poche stampe di carattere ufficiale, nessuna delle edizioni dell'officina di Ponte è stata intrapresa con spirito commerciale: sono opere di umanisti e letterati contemporanei, creazioni di una cultura raffinata, riservata a pochi. Come molti tipografi della sua epoca, come un artista del Rinascimento, il Vicentino ha lavorato per lo più, forse quasi sempre, su commissione; sarebbe anacronistico parlare di una sua attività editoriale nel senso moderno dell'espressione. La presenza nel catalogo, tuttavia, di taluni nomi di autori, di editori, di mecenati, di dedicatari, il ripetersi di alcuni di questi, non sarà un fatto puramente casuale, dobbiamo interpretarlo come il risultato di una scelta, come un preciso orientamento del gusto. Nell'opera del calligrafo fattosi disegnatore di caratteri e stampatore si riflette di scorcio, in più di un aspetto, una ben definita temperie della cultura e dell'arte della piena Rinascenza, che era stata propria della Roma di Leone X ed è ancora vitale nel primo periodo del pontificato di Clemente VII: l'umanesimo paganeggiante e antiquario, il rinnovarsi della latinità della Chiesa, la nuova cultura che da "volgare" diviene, ora, compiutamente italiana; e, strettamente legata a questa, la "questione della lingua"».

nascita e dello sviluppo della sua stamperia:

L'Arrighi tipografo non può in alcun modo essere considerato un editore nel senso moderno della parola. [...] In primo luogo l'officina dell'Arrighi lavora per lo stato pontificio, del quale pubblica leggi, bolle, decreti, documenti di varia natura. Questo è normale: lo stesso avviene per tutti gli editori romani del tempo. È meno normale che nel catalogo dell'Arrighi compaiano così pochi titoli che si possono considerare commerciabili. Al contrario largheggiano i titoli che si possono ricondurre all'interesse di una parte politica, di un gruppo di potere, della chiesa medesima, di un mecenate, di uno scrittore che si fa mecenate di se stesso: di un possibile committente, insomma. [...] Allora il meccanismo economico che regola l'attività tipografica dell'Arrighi non è molto diverso da quello che governa la sua attività di copista. L'impulso viene in entrambi i casi da una commissione, e il committente è anche il vero acquirente del prodotto. [...] Nel catalogo tipografico, insieme ai testi legislativi e giuridici che dipendevano direttamente o indirettamente dallo stato, hanno un peso decisivo le stampe di natura politica (in senso lato) ed ecclesiale, riconducibili all'iniziativa del governo pontificio o di partiti che agivano all'interno della corte.¹⁹

A conferma di un'ampia – o comunque non troppo limitata – disponibilità economica di cui Arrighi avrebbe goduto concorrerebbe la peculiare struttura delle sue edizioni, dove il rapporto tra neri e bianchi è decisamente a favore dei secondi,²⁰ nonché la presenza nel catalogo di ristampe pubblicate in intere tirature a pochissima distanza per introdurre modifiche di natura spesso più grafica che testuale, in controtendenza con la necessità di risparmiare carta.²¹

Resta tuttavia arduo tracciare una linea netta tra la lettura di questi fenomeni in chiave economica o, piuttosto, stilistica: è possibile infatti che, pur con risorse ristrette, Arrighi preferisse rimanere fedele alla cifra estetica già applicata ai suoi manoscritti, che prevedevano uno specchio di scrittura ristretto e margini molto larghi, per traslarla nelle edizioni, quasi a porre la sua firma anche nelle scelte di impaginazione, oltre che nella calligrafia.²² Sfolgiando le pagine delle edizioni, la somiglianza con il manoscritto

¹⁹ Romei, *Ludovico degli Arrighi tipografo*, cit., pp. 133-146.

²⁰ Cfr. anche Johnson-Morison, *The chancery types of Italy and France*, cit., p. 27: «The aim which Aldus set before himself of producing cheap editions of the classics was not shared by Arrighi. His object was the fine book, and he certainly achieved his end. Most of his works were editions of contemporary Latin and Italian poems, where he was under no necessity to restrict himself as to space» e anche Romei, *Ludovico degli Arrighi tipografo*, cit., pp. 141-143: «Le stampe dell'Arrighi sono normalmente più ariose della norma: concedono al bianco più di quanto si permettano la maggior parte degli editori del suo tempo».

²¹ È il caso soprattutto delle edizioni trissiniane, sulle quali si veda Romei, *Ludovico degli Arrighi tipografo*, cit., p. 145: «Se l'impulso della stampa viene almeno in prevalenza da una commissione, allora il committente detiene una notevole potere di progettazione e di controllo sul prodotto, anche in presenza di una professionalità eminente com'era quella dell'Arrighi». Sul ruolo di Trissino editore-autore, fino alla della diffusione delle opere e della creazione di tirature *ad personam*, e la ricerca di un secondo calligrafo per la cura delle sue edizioni cfr. Giordano Castellani, *Da Tolomeo Ianiculo a Bartolomeo Zanetti via Giovangiorgio Trissino*, «La Bibliofilia», XCIV, 1992, 2, pp. 171-185 (sul quale vedi qui la nota **XX**).

²² Romei, *Ludovico degli Arrighi tipografo*, cit., p. 133: «È stato più volte osservato che aspetti fondamentali del manoscritto di Arrighi (a cominciare dal disegno dei caratteri, è ovvio), si riflettono nel modello del suo libro a stampa. Del resto erano i contemporanei stessi che per primi apprezzavano il travaso di qualità che il Vicentino era riuscito a compiere nel passaggio dal manoscritto alla stampa».

arrighiano è lampante: la funzione del frontespizio è demandata ad un occhietto iniziale di poche righe in quelle che, nel primo capitolo, abbiamo definito *maiuscole antiquarie* (nelle primissime stampe, per altro, si trova talvolta sul verso della prima carta); vengono sempre lasciate le letterine di richiamo che attendono il minio e mancano, almeno fino al tardo 1526, le iniziali xilografiche;²³ persino nei primi *colophones* pare di poter ravvisare una leggera riluttanza ad annettere le abitudini tipografiche.²⁴ Tuttavia, è possibile distinguere nel catalogo una virata verso le forme più canoniche del libro tipografico a partire dalla seconda metà del 1526, ossia dopo che il Vicentino aveva trascorso parte della sua vita a Venezia, dove potrebbe aver conosciuto e osservato l'avanguardia della tecnica dell'*ars artificialiter scribendi*, trovandosi per altro fuori dall'ambiente romano a cui era avvezzo e dove l'eredità della sua fama di calligrafo, forse unita a una non strettissima necessità di competere sul mercato, poteva aver influito anche sulle sue scelte. Inoltre, poiché l'allontanamento da Roma non era stato del tutto neutro o indolore, come si è cercato di dimostrare nei capitoli precedenti, non si può escludere che il Vicentino si potesse trovare, una volta tornato nell'Urbe, nella condizione di dover riscattare la sua impresa reinventandosi, forte della lezione appresa nella Serenissima. Non si tornerà sulle ragioni dell'interruzione dei lavori della stamperia, già ampiamente discusse,²⁵ ma è importante ricordare che durante il suo soggiorno veneziano (dall'estate del 1525 all'autunno del 1526) Arrighi portò a compimento il progetto editoriale dei manuali, e si procurò una serie di capitali xilografiche che si trovano stampate, oltre che nelle emissioni veneziane de *Il modo*, anche in due edizioni del 1526-1527: il loro impiego fu probabilmente interrotto dal sacco di Roma del 1527,²⁶ e ciò spiega la loro occorrenza ridotta nelle stampe.

²³ È comunque una pratica comune nel primo Cinquecento. Cfr. Johnson-Morison, *The chancery types of Italy and France*, cit., p. 37: «The practice of leaving the blank persisted for many years, as, for example, in the books from the Aldine press. For the most part Arrighi's books are severely undecorated, and so good was his typography that he could well dispense with other decoration. It is difficult indeed to understand why this rearkable printer should not be better known and why his earlier italic should have been unable to copete with the Aldine cursive types and with types derived from France. An increased interest in Arrighi will probably bring to light many ore books than the twenty-one here enumerated».

²⁴ Casamassima, *Trattati di scrittura*, cit., p. 40: «Nel disegno e nell'impiego delle lettere capitali, nella composizione di queste nei titoli, nelle dediche, nei colofoni, al gusto sottile del calligrafo si associa la sensibilità dell'artista, che ricerca l'elegante misura, la sobria bellezza, l'equilibrio architettonico delle antiche epigrafi. La rinascita della lettera romana, la quale ha ormai, come sappiamo, una tradizione stilistica e designativa che conta più di un secolo, tocca nei nudi titoli delle edizioni arrighiane uno dei risultati più felici».

²⁵ Per le quali si rimanda al capitolo terzo.

²⁶ Johnson-Morison, *The chancery types of Italy and France*, cit., p. 35: «According to Brunet, Arrighi was printing until 1528, but he does not say what books he printed in that year. We know of only one book printed in 1527, in may, and nothing later. The mercenary aries who sacked Rome so thoroughly in 1527 entered the city on the 6th of May, and it seems likely that Arrighi was one of the many who either perished or was ruined in that catastrophe». Sull'edizione del 1528 citata da Brunet cfr. qui il primo capitolo, p. XX, n. X.

Come rileva Romei, non si dovrà comunque intendere, come è capitato spesso nella tradizione degli studi, che il catalogo di Arrighi sia del tutto omogeneo o coerente: proprio la diversa provenienza delle committenze fece sì che i titoli usciti dai suoi torchi fossero di tipologie molto differenti, spesso contraddittorie.²⁷ Rientrano infatti a catalogo testi letterari o liturgici in latino (i *Coryciana*, gli *Hymni novi ecclesiastici* di Ferreri, il *Poema de Civitate Castellana* di Corsi, il *De arte poetica* di Vida) e in volgare (tutti i testi trissiniani e del suo estimatore Fuscano da un lato, e dei suoi detrattori dall'altro, oltre che i componimenti di Aretino); di diretta emanazione del papato (la *Bulla* del 1524, il *Monitorium* della fine dello stesso anno, la *Perpetuatio* del 1526, il breve *Cum nuper exercitus* del giugno del 1527); celebrativi (il *Panegirico* e la *Sylva* di Silvano Germanico, l'*Hymnus* di Giano Vitale); e infine politici, in «coabitazione armata di pamphlet filofrancesi e filoimperiale» (*l'Esortatione per la pace* di Aretino, la *Oratio de pace* del futuro Giulio III, l'*Elegia* di Melezio, l'opuscolo a Massimiliano I a firma di Cristoforo Marcello). Si tratta quasi sempre di testi contemporanei (fatta eccezione per Cattani e Collenuccio), che rispecchiano «l'attualità e la corte».

Si è anche visto però che a metà del 1525, se è corretta l'identificazione del «M. Ludovico» con Arrighi, l'editore dové essere in corso in gravi difficoltà economiche, che lo spinsero probabilmente a lasciare la città di Roma per tentare la fortuna a Venezia: se i finanziamenti gli provenivano non direttamente dagli introiti della tipografia, bisognerà ipotizzare che gli interessati avessero deciso di discostarsi dal Vicentino, forse colpito da qualcosa di simile a uno “scandalo” editoriale, lasciandogli come ultima scelta una strategica fuga dall'Urbe nell'attesa che si calmassero le acque. Ma in questo, ci si avvicina al campo della congettura, e si rimanda a successive ricerche di archivio che potrebbero restituire elementi utili a ricostruire più nel dettaglio le vicende.

Un'ultima parentesi prima di procedere con l'analisi dei tipi e delle edizioni: si è in parte già tentato di chiarire quali potessero essere i rapporti di Arrighi con Zoppino e Celebrino a Venezia, seguendo le tracce dei materiali tipografici negli esemplari dei manuali calligrafici sopravvissuti:²⁸ in mancanza di fonti d'archivio bisognerà procedere nello stesso modo per dar luce ai rapporti tra il Vicentino e gli altri editori del Rione Parione e Ponte. Proprio grazie alla presenza delle poche iniziali xilografiche, cui si è

²⁷ Cfr. Romei, *Ludovico degli Arrighi tipografo*, cit., pp. 144-146 (le brevi citazioni successive da p. 145) in contrasto con quanto affermato, ad esempio, da Paola Farenga Caprioglio, *Aretino e l'editoria romana*, «FM: annali dell'istituto di filologia moderna dell'Università di Roma», 1, 1979, pp. 57-64.

²⁸ Cfr. il capitolo terzo.

accennato, nelle edizioni di Blado,²⁹ veniamo a conoscenza di un passaggio di materiali (inclusi i tipi, di cui si tratterà nel paragrafo successivo), individuato da Barker:

Among a number of fine decorative initials in *Il modo* is a fine 'lettera a groppi' E in white on black within the rule border. This also appears in *De sacrificio missae adversus luteranus* by Thomas de Vio (better know as Caetan), printed by Gherardo Blado and dated 3 May 1531. Some of Blado's other books in the Arrighi italic also contain two fine outline decorated initials C and H just over an inch deep. These were evidently considered appropriate with italic.³⁰

Dallo studio delle edizioni degli anni Trenta dei fratelli Dorico, che ripubblicarono a più riprese i manuali calligrafici di Arrighi, e tentarono di riscattarne la memoria eliminando pure dalle tavole del carpense i riferimenti più velenosi alla sua persona,³¹ si evince la loro partecipazione alla spartizione del materiale arrighiano: nel 1532 rilasciarono infatti la seconda edizione del *Simulachrum* (e in quella fecero uso delle iniziali xilografiche *E* ed *S* che si ritrovano ne *Il modo*, e non solo); nel 1549 ripresero dal suo catalogo gli *Hymni* di Zaccaria Ferreri, riproducendo persino il *colophon* dell'edizione del Vicentino, come già rilevato da Barbieri.³²

4. 2. Le edizioni: varianti di tipi, frontespizi e *colophones*

Il Vicentino si ispirò alla sua calligrafia per creare le serie alfabetiche tipografiche e si è già visto che l'alternanza delle varianti costituisce una costante nella sua produzione, facilmente connessa al suo estro creativo,³³ ma anche, più prosaicamente, alle esigenze e

²⁹ Moltissimi gli studi su Antonio Blado, stampatore lombardo in attività a Roma dal 1516, che divenne nel 1535 Stampatore Camerale, e fu in rapporti con i più importanti editori dell'epoca. Si rimanda alla voce curata dalla Dott.ssa Valentina Sestini, che ringrazio per i preziosi consigli elargitimi nel corso di questa ricerca, nel *Dizionario degli editori, tipografi, librai itineranti in Italia tra Quattrocento e Seicento*, coordinato da M. Santoro, a cura di R. M. Borraccini, G. Lipari, C. Reale, M. Santoro, G. Volpato, vol. 1, Pisa-Roma: Serra, 2013, pp. 147-152; e a Id. *Le stampe dei Blado nel contesto dell'editoria cinquecentesca*, Tesi di dottorato di ricerca, Relatore: M. Santoro, Università degli studi di Udine, AA. 2007/2008 per la bibliografia precedente, ma è d'obbligo citare il catalogo di Giuseppe Fumagalli, Giacomo Belli, Emerenziana Vaccaro Sofia, *Catalogo delle edizioni romane di Antonio Blado ed eredi possedute dalla biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele di Roma*, Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, 1891-1961. Sui rapporti tra Arrighi e Blado si vedano invece Morison, *The italic types of Antonio Blado and Ludovico Arrighi*, cit.

³⁰ Nicolas Barker in Morison, *Early Italian writing-books*, cit., p. 172. L'edizione citata è [Tommaso de Vio Caetani], *Reuerendissimi domini domini Thomae de Vio Caietani cardinalis S. Xisti. De sacrificio missae aduersus Luteranos iuxta Scripturam tractatus*. [1531?] (Romae :per Gerardum Bladum Asulanum).

³¹ Cfr. il capitolo terzo.

³² Barbieri, *I Dorico*, cit., p. 110: «I fratelli Dorico [...] poco scrupolosamente vi applicarono un nuovo frontespizio con la propria marca tipografica e aggiunsero cinque pagine d'indice, conservando peraltro in fine del volume la sottoscrizione».

³³ Balsamo, *Il carattere corsivo e Ludovico degli Arrighi Vicentino*, cit., p. 11: «La formazione della sua cancelleresca, quale ci appare nell'*Operina*, è dunque opera di molti anni di esercizio ed impegno durante i quali Ludovico perfeziona il suo tratteggio ritmico e rapido, la sua scrittura chiara e bella. Già qui, nelle pagine intagliate dei modelli ci colpisce l'impaginazione, la disposizione delle linee e la ricerca di un rapporto nuovo fra lo specchio dello scritto e margine, che naturalmente troverà modi più regolari e tradizionali nelle pagine tipografiche – come del resto avveniva nei suoi codici manoscritti – ma che è

alle richieste della committenza, adesso per altro più vicina al concetto di clientela della tipografia. La classificazione dei disegni di tipi a piombo del Vicentino è stata a lungo dibattuta dalla critica, ed anche in questo caso le conclusioni sono in più punti viziate, ma inevitabilmente, dall'incerta cronologia dei manuali e delle edizioni stesse, che in molti casi non sono datate. I primi a teorizzarne una suddivisione furono Morison e Johnson, che basano le loro conclusioni sulle ventuno edizioni note all'inizio del XX secolo:³⁴ a loro parere, Arrighi avrebbe coniato (o meglio, fatto coniare a Lautizio Perugino e poi ad altri punzonisti) due diverse serie, di cui una più direttamente ispirata alla sua esperienza di calligrafo, con le grazie delle minuscole ascendenti incurvate verso destra e l'inclusione delle *maiuscole corsive* (ovvero le «swash capitals» tipografiche) in compresenza con le «upright capitals», ossia le *maiuscole antiquarie*, adottata tra il 1524 e il 1525;³⁵ la seconda invece, di modulo più largo e insieme di impostazione più rigida, con le aste discendenti tutte coronate da grazie orizzontali e la sola varietà di maiuscole antiquarie, sarebbe quella adottata nel 1526-1527, accompagnata inoltre da un tipo accessorio, di corpo tipografico inferiore, usato nei *marginalia*.³⁶ Accennano anche a una possibile suddivisione del primo tipo: riscontrano infatti una differenza sostanziale tra le edizioni del 1524-1525, qualora esse prevedano o no l'autorialità del Trissino, che inserì nell'alfabeto italiano (e di conseguenza nei tipi arrighiani) le lettere greche ϵ e ω e la distinzione tra *u* e *v*. Non solo,

chiaro indice di una fantasia vivace, del desiderio di innovare, di libertà creativa».

³⁴ Johnson-Morison, *The chancery types of Italy and France*, cit. pp. 27-37; Morison, *The calligraphic models of Ludovico degli Arrighi surnamed Vicentino*, cit., pp. xiii-xiv, Johnson, *Type designs*, cit., pp. 100-101, che fornisce anche l'elenco delle edizioni note alle pp. 130-131 (ma si noti che l'elenco di trenta edizioni è aggiornato al 1966, mentre la prima edizione di *Type designs*, del 1934, ne riportava solo ventuno).

³⁵ Johnson-Morison, *The chancery types of Italy and France*, p. 27: «His first fount is interesting because of its similarity to the writing books and the chancery hand, and also because in addition to the upright capitals, we find for the first time what are known to the printer as 'swash' capitals»; Johnson, *Type designs*, cit., p. 100: «The cursive which he designed was a formal letter based on the hand which himself practised; the letters are narrow, but separately formed and with a slight inclination. The ascenders are given rounded terminals in the place of serifs. The capitals are upright, but are varied by the introduction of swash letters. Twenty-one small books printed in this cursive in the years 1524-1525 are known».

³⁶ Johnson-Morison, *The chancery types of Italy and France*, cit., p. 31-33: «New and larger fount: less exuberant, more sober than the earlier one, the swash capitals and exaggerated ascenders and descenders have gone. While the first italic was eminently suitable for a volume of lyrics, perhaps the new type is better adapted for everyday printing»; Morison, *The calligraphic manuals of Ludovico degli Arrighi*, p. XV-XVI: «In 1526 Arrighi produced under his own name and without the support of Lautizio of Perugia, four books composed in a new larger fount, heavier in cut and of somewhat harder line. This third type is by no means as graceful as either his first or second letters. In addition, he now uses for marginal notes a not very pleasing small letter cut in the Aldine manner, possessing very serious differences from the Venetian model» si noti che i quattro libri a cui si riferisce Morison sono gli *Apologi* e lo *Specchio* di Collenuccio, il *Panegirico* di Cattani, la *Oratio de pace* di Giovanni; Johnson, *Type designs*, cit., p. 100: «This is still a formal chancery, but with serifs in place of the rounded terminals, and without the swashes. It is of about the same size as the earlier type (about 16 pt.) but of a larger face. It is noteworthy that almost all the italics of the Vicentino group have generous ascenders and descenders, and seldom measure less than about 16 pt. Economy of space was not considered in their design».

Morison e Johnson individuano nelle pagine in tipi a piombo de *Il modo*, che considerano ancora datato al 1523, il primo esperimento tipografico di Arrighi, che non avrebbe più avuto un utilizzo nella produzione successiva.³⁷ I loro risultati sono ripresi da Wardrop nel 1939, che per l'appunto considera i tipi de *Il modo* come i primi in ordine cronologico, e ritiene quindi che la serie alfabetica delle edizioni del 1524 sia una «sharper, more lyrical version of its predecessor»³⁸ che Trissino avrebbe poi acquistato per pubblicare a Vicenza le sue opere con Tolomeo Ianiculo, ossia Bartolomeo Zanetti.³⁹ e che la terza e nuova serie del 1526 sia una varietà «severer in line than Arrighi's earlier italics, with clearly marked serifs (the others two are kerned), and of altogheter heavier and more compact appearance».⁴⁰

Alcuni anni dopo, Casamassima intraprende un'approfondita ricerca basata sull'esame diretto delle edizioni del Vicentino sopravvissute al fine di porre «le necessarie premesse per la recensione dei tipi arrighiani».⁴¹ Si dirà però fin d'ora che nel 1963 lo studioso incorse in un errore di metodo, ossia considerare come «seconda edizione

³⁷ Morison, *The calligraphic manuals of Ludovico degli Arrighi*, cit., pp. XIII-XIV: «The earliest use of a calligraphic italic is to be found in the preface of Arrighi's "Il Modo de temperare". It is a singularly fine and graceful letter, [...] I do not know the later history of this type. Arrighi did not use it again. If it remained in Venice, I have yet to discover its use by another printer of that city. It would seem that almost immediately after the publication of "il Modo" Arrighi returned to Rome, sufficiently flattered by his first experiment, to undertake full seriousness the work as a printer».

³⁸ Wardrop, *Arrighi revived*, cit., p. 35.

³⁹ L'identificazione con il tipografo bresciano si deve a Giordano Castellani, *Da Tolomeo Ianiculo a Bartolomeo Zanetti via Giovangiorgio Trissino*, cit.; Id., *Il tipografo bresciano Bartolomeo Zanetti ritratto dal Doni: la Diceria del Vecchio*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia», 1993, pp. 113-135, Id., *Da Bartolomeo Zanetti a Tolomeo Ianiculo via Guillaume Pellicier*, «La Bibliofilia», XCVI, 1994, 1, pp. 1-13; Id. *Identikit del tipografo bresciano Bartolomeo Zanetti*, in *Il libro fra autore e lettore. Libri e lettori a Brescia tra Medioevo ed età moderna*, Atti della terza giornata di studi (Brescia, Università Cattolica del Sacro Cuore, 21 novembre 2006), a cura di V. Grohovaz, Roccafranca: La compagnia della stampa, 2008, pp. 193-202: 195: «Il suo nome è impresso nel colophon di due edizioni greche di Filippo Giunti (1515). Poi era stato ingaggiato per tutt'altro lavoro, stampare a Camaldoli, in gotico, la lettera benedettina (1520). A questi impegni di maggior prestigio lo Zanetti aveva alternato tirature più di *routine* per questo e quel committente [...] Avevo [...] azzardato l'ipotesi che Tolomeo Ianiculo fosse un *nom de plume*, appunto del nostro Zanetti, elaborato dal Trissino con una sorta di restauro etimologico (Bar/Tolomeo, Zan/etto > Ian-iculus > Ianiculo) per vestire con toga romana chi doveva collaborare con lui e sostenerlo in un'impresa che non solo appariva difficile, ma rischiava coi suoi "omeghi e omicronni" persino il ridicolo. L'ipotesi, poi confermata grazie a un'edizione che appaia lo stemma trissiniano del vello d'oro col nome anagrafico di Bartolomeo Zanetti serviva a romper il vuoto degli anni seguiti al primo soggiorno fiorentino». Per la sua attività di copista cfr. Annaclara Cataldi Palau, *Bartolomeo Zanetti stampatore e copista di manoscritti greci*, in *The Greek script in the 15th and 16th centuries*, texts by I. Touratsoglou, Athens: National Hellenic Research Foundation-institute for Byzantine Research, 2001, pp. 83-144 e Chiara F. Faraggiana di Sarzana, *Vicende di due manoscritti emiliano-romagnoli prodotti dall'atelier di Bartolomeo Zanetti*, «Codices manuscripti & impressi: Zietschrift fur Bucheschichte», 105, 2016, pp. 13-33; sullo stesso si veda anche la voce a cura di A. Ricca, nel *Dizionario degli editori, tipografi, librai itineranti in Italia tra Quattro e Seicento*, cit., vol III, pp. 1075-1078.

⁴⁰ Wardrop, *Arrighi revived*, cit., p. 36.

⁴¹ Casamassima, *I disegni di caratteri*, cit., p. 25, Id., *Ancora su Ludovico degli Arrighi Vicentino*, cit.

originale» de *Il modo* l'esemplare riprodotto nell'edizione facsimilare di Ogg nel 1953 che, come si è visto nel terzo capitolo, è in realtà una contraffazione di un'edizione Zoppino del 1533,⁴² e che dopo aver inserito anche i tipi de *Il modo* nella sua *recognitio* decise poi di concentrarsi, nel 1965, solamente sui disegni per la produzione editoriale. Si riporta qui, per praticità, lo schema riassuntivo dei suoi ultimi risultati, che individuano per le edizioni tre diverse serie alfabetiche in tipi a piombo, di cui la prima con due diverse varietà:

I. Carattere corsivo delle edizioni del 1524 e del 1525: punti 16 circa, 20 linee = mm. 128-129; aste di b, d, h, l, ricurve verso destra, con “testoline”. Il carattere, la cui incisione è stata attribuita all'orafo Perugino [...] è leggero di tratto, stretto di occhio, di una elegante, forse minuta, corsività. (a) Varietà della *Sophonisba*: gambe di p e di q ricurve a sinistra, con ingrossamento, g di forma corsiva, maiuscole di forma capitale. (b) Varietà della *Coryciana*: gambe di p e di q dritte, concluse da trattini; con il g di forma antica, compaiono nel testo anche maiuscole della forma corsiva.

II. Carattere corsivo delle edizioni del 1526: punti 16 circa, 20 linee = mm. 142-143, aste di b, d, h, l dritte e concluse da trattini, gambe di p, q, f e s dritte e concluse da trattini, g di forma antica. Il carattere ha un aspetto più “acuto” del precedente; il contrasto chiaroscurale dei tratti è assai intenso, netto; pance e occhielli sono stretti, risentito è il disegno delle lettere.

III. Carattere del Motu proprio (*Perpetuatio officiorum etiam Romanae curiae* (novembre/dicembre del 1526) e delle edizioni del 1527: circa punti 16, 20 linee = mm. 129/130; un carattere di corpo minore (circa 11 punti) è impiegato nei richiami a margine e nei colofoni di alcune edizioni (ad esempio nel Motu proprio (*Perpetuatio officiorum etiam Romanae curiae*, e prima negli *Apologi IIII* del Collenuccio); aste di b, d, g, l diritte e concluse da trattini, gambe di p e di q diritte e concluse da trattini. Il tipo, affine nelle forme delle lettere (ad eccezione naturalmente di f e s) e nell'intensità del chiaroscuro al disegno del 1526 appare tuttavia meno stilizzato, più fluente, più largo di occhio.⁴³

I risultati della sua analisi furono ripresi prima da Osley, che rifiuta la sua suddivisione ritenendo che nel 1524-1525 «one basic type was designed, but that variants of some individual letters were cut and are often used unsystematically», dandone per altro una descrizione più minuta che coglie nuovi dettagli del tipo I di Casamassima;⁴⁴ e inoltre

⁴² L'immagine inserita da Casamassima in *I disegni dei caratteri*, cit., a p. 35 è infatti ricavata da *Three classics of Italian calligraphy*, dove è pubblicato per la prima volta nel 1953 il facsimile di un esemplare della Newberry Library (Wing ZW 535 L912) che come si è visto è una contraffazione di un'edizione Zoppino del 1533 che vuole apparire come un'edizione pubblicata in vita di Arrighi. L'errore, di cui Casamassima ebbe comunque sospetto, poiché in *Ancora su Ludovico degli Arrighi*, cit., p. 38 affermò «per quanto concerne il secondo dei due corsivi, non è forse del tutto ingiustificato un ripensamento circa la legittimità dell'attribuzione a Ludovico degli Arrighi», è facilmente riscontrabile solamente qualora si abbiano a disposizione delle riproduzioni fotografiche degli esemplari reali, era già stato rilevato da Nicolas Barker, in P. Breman, *Catalogue five*, cit., p. [6].

⁴³ Casamassima, *Ancora su Ludovico degli Arrighi*, cit., pp. 38-42.

⁴⁴ Osley, *The origins of Italic type*, p. 113: «The terminals of the ascenders curve delicately to the right, as in a formal hand. The letters *p* and *q* either have terminal curving to the left or are straight and serifed. In the combinations *ff* and *sp* the final *f* and *p* end in a serif. The letter *d* sometimes curves slightly back at the top and sometimes sweeps right back. The letter *g* may go straight down to end in a calligraphic flourish or its spine may be bent. The letter *v* is either symmetrical or has a flourish on the left arm. The capitals are formal Roman, varied with cursive (swash) alternatives. The general effect of this graceful type,

ritiene che anche per il 1526-1527 si possa parlare di una sola serie di tipi «of which there were two slightly different versions».⁴⁵ Il principale argomento a sostegno della sua posizione è l'estrema irregolarità delle occorrenze delle diverse varianti, che in effetti non permette una divisione così netta, ma piuttosto spinge a credere che le due serie della *Sophonisba* e della *Coryciana* siano coesistite nelle casse della stamperia arrighiana e che l'utilizzo di alcune varianti rispetto ad altre sia dipeso dalla natura del testo o da cause pratiche (quali, ad esempio, la possibile compresenza di diversi compositori per la stampa di una stessa opera). Successivamente, Luigi Balsamo accoglie integralmente le conclusioni di Casamassima e, insieme a Alberto Tinto, tratta ampiamente dell'eredità dell'ultimo dei tipi di Arrighi nella tipografia romana e francese del Cinquecento nel fondamentale *Origini del corsivo italiano*.⁴⁶ Ritengono inoltre, insieme a Casamassima, che il corsivo Ia equivalga stilisticamente al frontespizio de *La operina* e il corsivo Ib alla *littera da brevi* de *Il modo* e nella tavole introduttiva *Al benigno lettore* del primo manuale (basandosi sull'alternanza delle aste discendenti incurvate o terminanti con grazie orizzontali).⁴⁷

which Lautizio Perugino cut, is of lightness and ease» [...] The main features [...] are the small sharp eyes of the open letters; the closed loop of the 'antique' g; the use of the same character for v and u; and the wide use of serifed ascenders and descenders, even in y, f, and long s. The letter f and long s are also found with a calligraphic manual. The usage of variants is sometimes highly irregular

⁴⁵ *Ivi*, pp. 114-115: «Another type, which we may designate 'Arrighi's second italic', makes its bow in 1526. It is a larger face than the first italic, heavier, more virile and more stylized. [...] Casamassima is on firmer ground here in detecting two separate types. But it seem preferable to think of a single design, of which there were two slightly different versions. The main features of the first are the small sharp eyes of the open letters; the closed loop of the 'antique' g; the use of the same character for u and v; and the wide use of serifed ascenders and descenders, even in y, f and long s are also found with a calligraphic terminal. The usage of variants is sometimes highly irregular. In the second version of the design, the bases of y, f and longs are curved and subtle modifications in others letters have the effect of letting in more light. A small italic of about 11 point, related to this design, is occasionally seen for example in the margins of Collenuccio's *Apologi III* and the *Itinerarium Philippi Bellucii* and in the colophon of the *Specchio di Esopo*. The *Oratio de pace* of Julius III has an introductory page in Aldine Italic».

⁴⁶ Cfr. Balsamo, *Il carattere corsivo e Ludovico degli Arrighi Vicentino*, cit., Balsamo-Tinto, *Origini del corsivo italiano*, cit. in particolare le pp. 127-147 (*Ludovico degli Arrighi detto Vicentino*, con alle pp. 129-130 un utile riassunto delle diverse opinioni di Morison, Johnson, Wardrop e Casamassima), e 149-164 (*I corsivi d'ispirazione vicentiniana*). L'indagine sull'eredità e la fortuna della proposta di Arrighi è condotta prevalentemente sull'ultimo tipo del 1527 e, purtroppo (su di un assunto erroneo) come si è detto in nota 82) su quello utilizzato nella cosiddetta "seconda edizione" de *Il modo*, ossia ancora l'edizione Zoppino 1533 di cui fu data una diversa interpretazione, non essendo ancor stata riconosciuta la contraffazione della copia della Newberry Library.

⁴⁷ Segue la distinzione di Casamassima anche Romei, *Ludovico degli Arrighi tipografo*, cit., pp. 134-135, che la assume tra i possibili elementi da considerare a sostegno dell'ipotesi del ricco supporto economico di cui il Vicentino si sarebbe giovato: «L'Arrighi può permettersi di sperimentare in tre anni tre set di caratteri interamente ridisegnati (uno dei quali in due varianti), per non dire di altri due set che compaiono nel *Modo de temperare le penne*. Operazione oltremodo antieconomica in un'epoca in cui il tipografo doveva prodursi da solo i suoi caratteri e in cui i punzoni tipografici dovevano essere realizzati a mano uno per uno. Certo, era necessario sostenere il prestigio di una stamperia che faceva della qualità il suo marchio distintivo; però, se non ci fosse stata una notevole sicurezza economica, forse un ragionevole calcolo avrebbe indotto a una maggiore cautela».

Barker ritornò in più occasioni sulla divisione dei tipi di Arrighi. Innanzitutto, riteneva che l'evoluzione dei disegni si potesse imputare alla «initial inexperience and later increasing competence» di Lautizio Perugino;⁴⁸ ma anche che i tipi de *Il modo* fossero da attribuire a un ignoto punzonista veneziano, che aveva fornito la stessa serie a Tagliente.⁴⁹ La sua teoria, che si appoggia su di un'analisi minuziosa di tutte le varianti di lettera delle edizioni, ritorna, ma con l'aggiunta di numerose intuizioni e prove concrete, sulla posizione già presa da Osley. Partendo da dei solidi assunti derivati dalla sua lunga esperienza di bibliofilo e bibliografo,⁵⁰ rivede completamente la storia delle serie alfabetiche arrighiane, riducendole a due e cambiandone la datazione. Accetta però la distinzione in due varianti del I tipo di Casamassima, sottolineando come il tipo Ia sia sì databile al luglio-dicembre del 1524, ma anche impiegato in testi in volgare; e come il tipo Ib sia invece dedicato a edizioni prevalentemente in latino. Considera che del secondo siano poi stati cambiati, seguendo un preciso intento di Arrighi, la *d*, la *b* e la *l*, e come si possa percepire che la mano di Lautizio sia, in realtà, «instructed by a calligrapher».⁵¹ In generale riscontra nel tipo I alcuni difetti: un angolo di inclinazione irregolare (*b* e *d* verticali; *i*, *t* e *s* troppo inclinate), una testolina troppo preminente di *a*, la testa schiacciata di *f*, il piede di *l* non bene allineato alla riga di scrittura. Ciò nonostante, questa serie alfabetica sarebbe comunque stata la prediletta da Trissino, che l'avrebbe portata con sé insieme alle matrici e ai punzoni a Vicenza dopo il 17 settembre 1526 per usarli nel 1529 dai torchi di Ianiculo: il

⁴⁸ Nicolas Barker, in P. Breman, *Catalogue five*, cit., p. [2].

⁴⁹ *Ivi*, p. [3]: «While in Venice, Arrighi also continued his experiments with type, and commissioned a fount from the same punch-cutter who had produced a calligraphic type for Tagliente. The resemblance of this and the type and the type of the text of *Il Modo* is marked. Further, the *Il Modo* type contains some letters that appear in Arrighi's last type, which he was to use in the last months of his life back in Rome. There are resemblances between the illustrations (particularly the type-set examples) in Tagliente's manual and *Il Modo*: either could have imitated the other, but the evidence suggests that it was Arrighi who imitated Tagliente».

⁵⁰ Morison, *Early Italian writing-books*, cit., p. 164: «There are a number of different ways in which types fundamentally the same can differ from one another. The same type in two different places may appear differently according to the degree of inking and impression given to it. Two different types cast from the same matrix may differ if the heat of the metal and the condition of the matrix differ. Two different matrices from the same punch may differ since no punch can be struck with the same impact twice. Finally, a punch may be modified by engraving or rubbing down between one strike and the next. These processes are here listed in ascending order of priority and of difficulty. Two types from the same casting can be taken out of the case simultaneously. Casting new type was a regular part of the business of any printing house. Striking matrices was a task requiring a steady hand and experience; it was not part of the ordinary printer's task, but (more probably) at this time, of the punch cutter's. Cutting punches was (and is) an immensely skilled form of engraving on metal, requiring skill, patient and experience: to engrave an homogenous set of punches is a long task for a skilled craftsman of a kind never common at any period of printing history. Any estimant of the number of different 'types' held by a printer, in the sense of a complete sets of upper and lower case letters derived from different punches, should be made in the knowledge that a complete set of punches can take months, even years, to engrave. Another reason for caution in distinguish independent 'types' is the fact that the alteration of only a few characters can radically alter the general appearance of a type in mass».

⁵¹ *Ivi*, p. 166.

tipografo avrebbe però avuto a disposizione un carattere con le lettere *g*, *k* e *p* modificate, e in parte derivate da quelle de *Il modo*.⁵² Da ciò desume che Arrighi avrebbe lasciato dietro di sé il tipo I, con le aste incurvate, e che Trissino avrebbe poi avuto accesso al materiale quando arrivò a Murano il 10 ottobre.⁵³

Difatti, inserendo correttamente nell'ordine cronologico delle serie alfabetiche le pagine preliminari de *Il modo* (che abbiamo visto essere databile al 1525 *post* febbraio del 1526) bisognerà immaginare – come si è già accennato – che durante il suo soggiorno veneziano Arrighi si sia ingegnato a rivolgersi ad un altro punzonista, stavolta professionista, per correggere gli errori del suo tipo I. Secondo Barker, infatti, si tratterebbe del «first attempt of a new punch cutter to follow the same, or similar, model as that given to Lautizio»,⁵⁴ che avrebbe perciò più somiglianze con gli ultimi (Casamassima II e III): l'incremento del chiaroscuro, l'introduzione di un “bottoncino” al termine delle aste incurvate, che darebbero un aspetto completamente differente alla serie alfabetica, più del successivo cambiamento delle grazie in piedi orizzontali:

If [...] comparision is made between the type of *Il modo* and Arrighi's last types, a startling number of similarities appear that belie the incidental characteristics – the curved ascenders and descenders and tailed *g* – which seems to connect it more closely with the earliest type. In one place only, line 10 of page 3 of *Il modo*, is there a seriffed ascender. It confirms at a glance the resemblance to the other types. In fact, only five sorts in *Il modo* – *g*, *h*, *r*, *u*, and long *ss* – differ in form from those of the later types. Of these, *r* and long *ss* can be seen to be an intermediate stage between the earlier and later types; *h* is a poor sort, which might well have been rejected later; *u* with its pointed curve and exaggerated up-stroke may well have been rejected also since it fits so badly with *m* and *n* [...] only *g* is a satisfactory design with no obvious connection with either the earlier or later types, although parallels could be found in other contemporary Venetian italics. In every other respect – the incidental seriffing apart – the type of *Il modo* resembles the later types, and *a*, *c*, *e*, *f*, *i*, *m*, *n*, *s*, long *s* and *t* in *Il modo* are unchanged in later types – a substantial proportion.

Inoltre, per Barker, il tipo II e III di Casamassima, caratterizzati dall'assenza delle aste curvate, sono in realtà assimilabili ad uno solo,⁵⁵ con il contrasto modificato, la cui

⁵² *Ivi*, p. 175: «The *g* differs from the normal type I *g* in same way as that in *Il modo*: that is, the down stroke is straight, not concave, and the tail ends straight, without the reverse curve into the outer edge of the bowl. [...] The *k* and *p*, however, are more obviously part of the fount of *Il modo*; the *k* quite not certainly (it only appears once in *Il modo*, in a blurred line), but the *p* [...] is unmistakable». Sul passaggio dei tipi da Arrighi a Ianiculo si vedano anche si veda anche Alberto Tinto, *I corsivi dell'Arrighi e del Tagliente*, in *Origini del corsivo*, cit., p. 130 e 143, n. 28.

⁵³ Per la biografia di Trissino Barker si appoggia a Morsolin, *Giangiorgio Trissino*, cit., pp. 132-133.

⁵⁴ Morison, *Early Italian writing-books*, p. 168.

⁵⁵ *Ivi*, p. 169-170: «They last two are treated as separate designs. But apart from the foot serifs of *f* and long *s*, the similarities are far too close for it to be possibile to treat the types as independent designs – that is, derived from separate sets of punches. The main difference – characterized by Dr Casamassima as 'less stylised, more fluent and open in appaerance' – is largely a question of contrast of thick and thin strokes, rather than the actual shape of the individual letters. Only one letter – *a* – is different in this respect, that of type II having and almost vertical counter while that of type III is angled – as is the *a* of *Il modo*».

cronologia andrà però, a suo parere corretta: poiché annovera la *Bulla erectionis Montis Fidei* tra le edizioni del 1526 (datata 18 ottobre)⁵⁶ e in questa si trovano già le varianti del tipo III, ritiene in conclusione che «there is no reason to exclude the possibility that the two versions were used simultaneously, as were the variants of tipe I», richiamando in nota la compresenza di varianti del tipo II e III già segnalata da Osley per il *colophon* degli *Apologi* di Pandolfo Collenuccio.

Veniamo adesso all'analisi della struttura delle edizioni: se Arrighi, si è detto, è fedele al formato del quarto con la sola eccezione dell'*Antiqua Urbis Romae*, dimostra di esserlo anche alla fascicolazione a «bini» o «duerni», come segnala lui stesso nei pochi registri, presenti solo nelle copie con un numero di carte più sostanzioso.⁵⁷ Non mancano però rare eccezioni: l'ultimo fascicolo de l'*Oratione* di Trissino e del *Discacciamento* di Firenzuola è di sei carte, negli *Hymni*, (c. S4v), apprendiamo che «Omnes sunt quaterni praeter A B C S qui sunt duerni», nel *De poetica* di Vida «Omnes sunt quaderniones praeter F ternionem et L quinternionem». La segnatura è normalmente data con lettera maiuscola e con il tipo «ij», che presenta anche la variante con *j* con grazia orizzontale solamente per il paratesto della *Coryciana*, che è anche l'unica ad avere la segnatura in minuscola, così come il *Panegirico e Sylva* di Germanicus è l'unica ad avere la segnatura A nella pagina del frontespizio.

Si è già detto che i titoli delle stampe sono più simili a degli occhietti, spesso disposti su poche righe, sul recto della prima carta dell'opera, sempre in *maiuscole antiquarie*. Normalmente, la carta è seguita da un verso in bianco, e nella c. Aiiir inizia il testo dell'opera, talvolta preceduto, come si vedrà, da lettere di dedica e altri paratesti: fanno eccezione la *Bulla* di Clemente VII del 1524, l'*Epistola al datario Giberti* di Trissino e le due edizioni di Fuscano, dove il titolo campeggia all'inizio del testo. Alcuni testi prevedono invece una sorta di sottotitolo, in cancelleresca, che può anche contenere il nome dell'autore: è il caso di alcune opere di Trissino (*Oratione*, *Epistola de le lettere*, *Epistola de la vita che dee tenere una donna vedova*) e di tutte le opere di Aretino nel catalogo (*Esortatione*, *Canzone in laude del datario*, *Laude di Clemente VII*). Altrimenti, il titolo delle opere, che nelle formulazioni latine comprende spesso anche il nome dell'autore (ma è così anche per le opere di Trissino, e per il *Polito*) è disposto su diverse righe, con interlinea ravvicinata, che vanno da 1 fino a 21 (negli *Hymni*), inserendo «EIUSDEM»

⁵⁶ Cfr. qui il capitolo 3, p. X.

⁵⁷ Ovvero la *Coryciana*, dove compare in fine del paratesto a c. Bij: «Omnes sunt bini»; la *Sophonisba A e B*, in fine del testo a c. n4v: «Tutti sono duerni».

qualora il testo vada a contenere più opere dello stesso autore. Nelle edizioni successive al soggiorno veneziano, però, l'interlinea tende ad aumentare, raddoppiandosi, e disponendo quindi il testo dell'occhietto in verticale: sembra di poter qui ravvisare lo stesso mutamento che si è già notato nel passaggio tra le copie del gruppo A de *Il modo*, rappresentato dalla sola copia di Copenaghen, che aveva il testo «LUDOVICO AL CANDIDO LETTORE FELICITA» centrato per orizzontale, quando le copie del gruppo B e C lo disponevano in verticale. Potremmo perciò ammettere che fu a Venezia, e forse proprio durante le prove di stampa de *Il modo*, che Arrighi apprese un nuovo metodo per la presentazione dei suoi occhietti, che subito applicò al suo ritorno, dimostrandosi perciò sensibile ai consigli e alle sollecitazioni, se non di Zoppino stesso (che però, nelle sue edizioni, predilige dei frontespizi con cornici xilografiche), perlomeno dell'ambiente veneziano.

Anche nello strutturare i suoi *colophones* il Vicentino sembra aver appreso mano a mano delle nuove tecniche, o meglio delle nuove abitudini rispetto alle sottoscrizioni dei manoscritti (per altro, si è visto, molto rare), per l'inserzione delle note tipografiche. Poiché le variazioni sono in questo caso maggiori di quelle già viste nei frontespizi, bisognerà con più cautela valutare il numero di edizioni *sine notis* o *sine data* o che, pur riportando l'anno della pubblicazione, non ne danno il mese (né il giorno, come pure accade in alcuni fortunati casi). Salta subito all'occhio che le edizioni *sine notis* sono la *Bulla*, il *Monitorium* e la *Perpetuatio* di Clemente, testi però di emanazione diretta del papato che trovano nel *datum* la loro collocazione cronologica; ma anche quattro edizioni trissiniane, nello specifico le due varianti della *Canzone a Clemente* e quelle dell'*Epistola de le lettere nuovamente aggiunte*. Si sarebbe davvero indotti a pensare che il sodalizio tra il letterato e lo stampatore fosse in qualche modo implicito, qualora i testi fossero rivolti direttamente al pontefice, tanto più che la stessa sorte è condivisa dalla *Laude* di Aretino a Clemente VII. Troviamo invece le note tipografiche complete per le due *Sophonisba*, l'*Oratione* e i *Ritratti* trissiniani, che pure sono della stessa tornata di mesi (siamo tra l'estate e il primo autunno del 1524), ma che idealmente si rivolgevano ad un pubblico estremamente più ampio, ossia quello dei potenziali acquirenti dei testi letterari.

È più difficile capire quale sia l'edizione che ha aperto il catalogo: Romei, che seguiremo, inserisce come prima edizione la *Bulla* a Clemente, nonostante il *datum* rimandi al 20 di agosto (ma a c. Air abbiamo l'indicazione del 12 giugno, che ha convinto anche Barker),⁵⁸ e imponga perciò di posporla almeno alla *Coryciana*, datata al luglio del

⁵⁸ Barker in P. Breman, *Catalogue five*, cit., pp. [1-2]: «In the late spring or early summer produced their first book, which may well have been Trissino's *Canzone* to Clemente VII on his election at the end of 1523. The bull *Contra homicidas* must have been printed close to the day of issue, 12 June, and the first

1524 e considerata a lungo il primo titolo pubblicato.⁵⁹ Tuttavia, lo stesso Romei ritiene che sia proprio la *Canzone* trissiniana a dare il via alla produzione del Vicentino,⁶⁰ la cui precedenza è desunta dalla lettera di dedica *dell'Epistola de le lettere* (c. Aijv), che recita: «la prima volta, che queste lettere si sono usate, sono state poste nel la Canzone». Come già rilevato ancora da Romei, la *Canzone A* presenta delle particolarità che in effetti sembrano denunciare una scarsa confidenza col mezzo tipografico, soprattutto se posta a confronto con la seconda variante.⁶¹ La *Coryciana* invece è completa delle note tipografiche e della menzione del privilegio, citato nelle opere successive, con la formula «con prohibitione, che nessuno possa stampare questa opera per anni diece, come appare nel breve concesso al prefato Lodovico dal Santissimo nostro signore Papa Clemente VII per tutte le opere nuove che'l stampa» nei *colophones* della *Sophonisba*, che si mantiene con qualche modifica formale o testuale, con una variazione in calce «come ne l'altre» nell'*Oratione* e nei *Ritratti* del Trissino di ottobre del 1524; ma ne è assente ogni riferimento nelle opere del Fuscano dello stesso mese. Per tutte le edizioni del 1524 Arrighi e Lautizio adottano una formula standard, seguita dai nomi dei due editori – che subiscono minime variazioni, come si vedrà nel prototipo degli annali – «Stampata in Roma per» per tutte le edizioni in volgare, e «Impressum apud» per il solo testo in latino, la *Coryciana*.

L'indicazione del privilegio accoglie però una modifica significativa ma in sole quattro edizioni,⁶² dove si aggiunge nel testo una protezione estesa anche a «questa littera»: è possibile che fosse stato emesso un secondo privilegio a tutela dell'alfabeto coniato, ma certamente l'aleatorietà di questa affermazione andrebbe confermata con ricerche di archivio.⁶³ Per le opere in latino cambierà poi la formula con «Romę in aedibus» e per l'indicazione dell'anno, introdurrà il richiamo all'«Annis Salutis Christi», «Anno Christianae Salutis», «Anno a Christi natali» o «a partu Virginis», specialmente con

full-length books, the *Coryciana* and Trissino's *Sophonisba* are dated July 1524».

⁵⁹ Cfr. Johnson-Morison, *The chancery types of Italy and France*, p. 27: «The earliest book in that year bearing the date of a month is the *Coryciana*, a collection of latin poems in honour of Janus Corycius», ma anche Pratesi, *Ludovico degli Arrighi*, cit., p. 313.

⁶⁰ Romei, *Ludovico degli Arrighi tipografo*, cit., pp. 143-144: «A me piace pensare che la *Canzone A* sia la prima stampa dell'Arrighi, che mantiene ancora un'evidente dipendenza dall'impostazione del manoscritto (subito corretta nei suoi aspetti più antieconomici) e mi piace pensare che l'attività tipografica dell'Arrighi nasca nel segno di una stretta collaborazione con il Trissino».

⁶¹ Si rimanda alla scheda di descrizione delle due edizioni della *Canzone*.

⁶² Il *colophon* di questo tipo è presente nell'*Esortatione* e nella *Laude* di Aretino, nel *Panegirico et Sylva* di Germanico, e nel *Polito* di Tolomei. Di questi, solo l'*Esortatione* è datata al dicembre del 1524. Si segnala però che la struttura dei *colophones* di queste opere è differente dalle altre, poiché Arrighi dispone il testo a triangolo, piuttosto che in orizzontale su più righe. Per le opere non datate, questo potrebbe forse essere un indizio, seppur labile, di una pubblicazione forse più ravvicinata.

⁶³ Già Maria Grazia Blasio, *Cum gratia et privilegio: programmi editoriali e politica pontificia, Roma 1487-1527*, Roma: Roma nel Rinascimento, 1988, pp. 96-98 si è occupata dei privilegi arrighiani.

l'avvicinarsi della celebrazione dell'Anno Santo del 1525. Più vaghi, in quell'anno, i richiami ai privilegi, poiché compare solo negli *Hymni* di Ferreri, che fu per altro un'opera voluta e richiesta dal papa, la dicitura «non sine privilegio» oppure «nec sine privilegio ut in ceteris» nell'*Itinerarium* di Bellucci del 1526. L'ultima edizione datata in cui compare il nome di Lautizio Perugino è quella dell'*In psalmum* di Cristoforo Marcello, ma dopo il soggiorno veneziano di Arrighi, per le edizioni della seconda parte del 1526 fino a quelle del giugno del 1527, compare solamente il nome del calligrafo, che solamente due volte presenta il suo nome in forma estesa, ossia «Ludouicum Henricum Vicentinum» nelle edizioni degli *Apologi* di Collenuccio e nell'*Itinerarium* di Bellucci. Si nota infine una particolarità, riscontrata ad esempio nell'*Esortatione* di Aretino, nel *Panegirico et Sylva* di Germanico e nel *Discacciamento* di Firenzuola: pur mantenendosi costante nel testo l'uso delle maiuscole antiquarie, sembrano quasi insinuarsi nel *colophon* le maiuscole corsive, a testimonianza dell'uso simultaneo delle due serie, e forse anche di un tocco stilistico, che occhieggia in una sede sensibile.

4. 3. Prototipo degli annali tipografici di Ludovico degli Arrighi

L'ultima sezione del capitolo è dedicata a un primo tentativo di annali tipografici arrighiani: di ciascuna edizione si fornirà una trascrizione del frontespizio e del *colophon*, nonché le informazioni bibliologiche rilevate sugli esemplari delle edizioni che sono stati oggetto di un censimento preliminare delle copie sopravvissute. È stato possibile rilevare che Arrighi utilizza un numero ristretto di filigrane, distinte per periodo cronologico (ma non sempre identificate dai repertori); talvolta, la collazione ha permesso l'individuazione di varianti di stato, spesso non legate a modifiche testuali ma puramente grafiche, segno dell'estrema attenzione dedicata dal Vicentino all'aspetto estetico della sua produzione.

Si premette una breve nota di metodo: l'ordine seguito nella descrizione delle copie è quello proposto da Romei, ma con delle variazioni, dovute all'accorpamento di edizioni assimilabili per tema o per autore: ogni numero che indica l'edizione è preceduto dalla maiuscola R (tranne nel caso dell'edizione del *Montis Fidei* rintracciata da Barker, a cui si premette la lettera B) sempre in grassetto, seguito dal nome dell'autore e dal titolo normalizzato dell'opera in corsivo seguito dalla data, anch'essa normalizzata agli usi moderni, tra quadre se desunta da altre fonti che non siano il *colophon*. Si indica tra quadre anche il numero di carta, indicato con la lettera e i numeri romani utilizzati da Arrighi, ma

qualora si tratti di carte non segnate si utilizzano i numeri arabi.⁶⁴ La trascrizione del testo è semidiplomatica, dove si tralascia di notare la *s* lunga ma si segnalano segnalando gli a capo (con una barra verticale singola oppure doppia, qualora l'interlinea sia maggiore di una riga) e i trattini di sillabazione, trascrivendo in tondo anche le parti in corsivo del testo ma dando tra parentesi lo scioglimento di eventuali abbreviazioni e mantenendo le maiuscole. Si indicano anche eventuali sezioni dell'opera (lettere di dedica, al lettore, etc.), ma si noti che le opere subordinate sono spesso già richiamate nel frontespizio. Alla trascrizione di questo e delle sezioni interne segue la trascrizione del *colophon*. Si dà poi l'indicazione del formato (sempre 4°, tranne che in un caso), separato da un punto e virgola dal numero delle carte (poiché Arrighi non adopera la paginazione, si consideri il numero delle carte sempre desunto, e quindi sempre tra quadre) e dalla formula collazionale, separata da virgola e preceduta dall'abbreviazione «reg.» per «registro» (seguendo anche in questo il catalogo Romei), seguito dall'impronta registrata da EDIT16 e verificata sulle copie censite. A seguito di queste indicazioni si aggiungono eventuali note riguardanti il titolo, la data, o il *colophon*. L'ultima parte della descrizione è dedicata all'elenco degli esemplari consultati, indicati con la sigla della biblioteca di appartenenza⁶⁵ e la collocazione. Infine si associa a ogni edizione il CNCE, il numero di identificazione univoco del database EDIT16.

Segue alla descrizione dell'edizione una breve contestualizzazione delle opere, che parrà brevissima, se proporzionata al loro valore letterario: particolare rilievo nella storia della letteratura assumono, ad esempio, i contributi alla questione della lingua⁶⁶ di Trissino,

⁶⁴ Fatto salvo il recto della prima pagina, che è segnato, quando lo è, con la semplice indicazione A.

⁶⁵ Poiché il numero delle sigle non è elevato, se ne fornisce il prospetto in questa nota: Aless: Biblioteca Alessandrina di Roma; Ang.: Biblioteca Antelica; Aug: Biblioteca Augusta di Perugia; BAV: Biblioteca Apostolica Vaticana; BAV: Biblioteca Apostolica Vaticana; BCI: Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena; Bert: Biblioteca Bertoliana di Vicenza; BL: British Library di Londra; BNCF: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze; BNN: Biblioteca Nazionale di Napoli; BoArch: Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna; Bod: Bodleian Library of Oxford; Cam: Cambridge University Library; Maz: Bibliothéque Mazarine di Parigi; Pal: Biblioteca Palatina di Parma; V&A: Victoria and Albert Museum, Londra.

⁶⁶ Sul vastissimo e complesso tema della «questione della lingua», che si affronta da un punto di vista strettamente legato alla storia del libro e della stamperia di Arrighi, gli studi più puntuali restano Giovan Giorgio Trissino, *Scritti linguistici*, a cura di A. Castelveccchi, Roma: Salerno Editrice, 1986 e a Brian Richardson, *Trattati sull'ortografia del volgare 1524-1526*, Devon: Exeter, 1984. Si rimanda invece, senza alcuna pretesa di esaustività, ai prospetti generali di Nicola De Blasi, *La storia della letteratura italiana nella questione della lingua*, Napoli: Giannini, 2017; Paolo Trovato, *Storia della lingua italiana: il primo Cinquecento*, Padova: Libreriauniversitaria.it, 2012, Raffaella Scarpa, *La questione della lingua: antologia di testi da Dante a oggi*, Roma: Carocci, 2012, Mario Pozzi, *Discussioni linguistiche del Cinquecento*, Torino: Utet, 1996 (1° ed. 1988); Claudio Marazzini, *Da Dante alla lingua selvaggia. Sette secoli di dibattiti sull'italiano*, Roma: Carocci, 2004 (1° ed. 1999), in particolare le pp. 37-67 (ripreso in Id. *Da Dante alle lingue del web. Otto secoli di dibattiti sull'italiano*, Roma: Carocci, pp. 45-83); Maurizio Vitale, *La questione della lingua*, Palermo: Palumbo, 1984 (1° ed. 1960).

Firenzuola e Tolomei; i controversi testi filomedicei di Aretino, pubblicati alle soglie della sua cacciata da Roma a causa dei suoi *Sonetti lussuriosi*; il progetto di rinnovamento degli *Hymni* liturgici a cura di Zaccaria Ferreri, il *De Poetica* e le altre opere di Vida. Proprio a ragione della riconosciuta fama degli autori e delle opere, si è deciso di restringere l'apparato bibliografico ad una funzione accessoria – ma non per questo, si auspica, superflua – che permetta di individuare gli ultimi o i più importanti contributi della critica, pur mantenendo il *focus* sull'aspetto editoriale, che è qui di maggiore interesse. Allo stesso modo, in questa fase preliminare di sperimentazione, non si segnala nelle schede la bibliografia specifica delle copie, e non si tiene conto delle pubblicazioni successive delle opere, né delle caratteristiche peculiari degli esemplari.⁶⁷ Si consideri infine che, per l'economia della trattazione, non mancheranno, se necessari, rimandi a quanto già detto nei precedenti capitoli: si è consapevoli che questo rende il prototipo degli annali meno autonomo di quanto si potrebbe desiderare, ma si è preferito cercare di evitare effetti di ridondanza.

Si fornisce infine qui l'elenco delle filigrane reperite, dandone la denominazione in francese, come è uso, se rintracciate nel Briquet,⁶⁸ ma alle quali ci si riferirà nel testo in italiano. In una fase successiva della ricerca, dove si prevede di allargare il censimento a tutte le copie sopravvissute, si approfondirà anche il problema dell'approvvigionamento della carta della stamperia arrighiana.

- *luglio - settembre 1524*: “oiseau inscrit dans un cercle” (simile a Briquet 12205), “cerf entier” (simile a Briquet 3285), in prevalenza, rare “couronne à trois fleurons et deux demi inscrite dans un cercle” (assimilabile a Briquet 4866), “testa con turbante” (non identificata), “quadrifoglio con stella” (non identificata);
- *ottobre - novembre 1524*: “oiseau inscrit dans un cercle”; “tête humaine couronnée”; “cerf entier”;
- *novembre - dicembre 1524*: “tête de chien” (Briquet 15579); “tête humaine couronnée” (Briquet 15717);
- *fine 1524/inizio 1525*: “agneau pascal” (simile a Briquet 49), “sirène à deux queues courbées et redressées au long du corps, tenue avec les deux mains dans un cercle” (simile a Briquet 13900);
- *primavera 1525*: “agneau pascal”, “sirène à deux queues courbées et redressées au long du corps, tenue avec les deux mains dans un cercle”, “huchet” (Briquet 7855);
- *1526, alla ripresa dei lavori di tipografia*: “tête humaine couronnée” (Briquet 15717);
- *1526*: “sirène à deux queues courbées et redressées au long du corps, tenue avec les deux mains dans un cercle”, “huchet”, “couronne à trois fleurons et deux demi inscrite dans un cercle”;
- *1527*: “corona a tre punte” (non identificata), “agneau pascal” .

⁶⁷ I dati su provenienza e postille degli esemplari hanno restituito, in molti casi, esiti interessanti sulla circolazione delle edizioni arrighiane. Ci si ripromette di tornare su questo argomento in altra sede.

⁶⁸ Si sono consultati i repertori su MOF, *Memory of Paper*.

**GLI ANNALI TIPOGRAFICI
DI LUDOVICO DEGLI ARRIGHI:
UN ESPERIMENTO**

R1. Clemente VII, *Bulla contra homicidas*, [post 20 agosto 1524]

[c. Air] BVLLA CLEMENTIS PPAE | SEPTIMI. | Contra homicidas ac quoscunq(ue) alios Capitali poena dam= | natos, brigolos, Ius sibi propria auctoritate dicentes

[c. Diiv] Impressum Romę, apud Ludouicum Vicentinum | Et Lautitium Perusinum.

4°; [16] cc. ; reg.: A-D₄;

imp.: emua ete- eui- sivr (C) 1524 (Q)

In calce alla c. Air: scudi di Roma, Clemente VII, Cardinal Francesco Armellini Pantalassi de' Medici

La data si ricava dal *datum* a c. D2v: Dat(um) Romę in Camera apostolica | die . xx. Augusti. M. D. xxiiij. Pont. pręlibati S. | D. N. D. Clementis Pape Septimi Anno Primo. || F. Armellinus Medices Cardinalis Camerarius; ma alla c. D3v si legge: Dat(um) Rom(a)e aput Sactum Petru(m) Anno Incarnationis | Dominic(a)e Millesimo quingentesimo vigesimo quarto. | Priidie Idus Iunij Pontificatus nostri an(n)o Primo. || Io. Mattheus Gibertus

Ang: INC. 11/27; Cas: MISC. RARA. 15; BAV: R. I. IV. 1680 (13); BL: C. 36. e. 44; Spez: M. V. 591/10992

CNCE: 41486

La *Bulla contra homicidas* fu emessa da Clemente VII con la firma del datario Giovanni Matteo Giberti e del camerlengo Francesco Armellini Pantalassi de' Medici tra il giugno e l'agosto del 1524.⁶⁹ Come si è accennato nel precedente paragrafo, non è plausibile che si tratti della prima edizione stampata dai torchi di Arrighi.⁷⁰ Lo specchio della pagina è di 14,5x7 e il testo è disposto su 23 linee. I tipi utilizzati sono quelli definiti da Casamassima Ia, ossia con un'alta occorrenza di maiuscole corsive di derivazione cancelleresca. Vi si trova però la compresenza delle *p* e delle *q* ad asta dritta o curvata,⁷¹ oltre che la doppia *ff* con la seconda lettera con il piede orizzontale, segno dell'utilizzo simultaneo delle due varianti (Ia e Ib) che già segnalava Barker (cfr. *l'Appendice fotografica*). Tutte le copie presentano la filigrana di una corona, che si potrà assimilare alla Briquet 4686 (che, pure, non è in un cerchio come quella rilevata): le copie romane alternano a questa la filigrana di una testa che indossa un turbante; la copia della British Library, dove troviamo decorati a colori gli stemmi della c. A1r, la alterna a quella di una testa di cane; la copia di Fermo ha invece un'unica filigrana, che rappresenta un cervo rampante. Come si spiegherà più avanti, la commistione delle filigrane avvalorava la datazione all'agosto del 1524.

⁶⁹ *Bullarium Romanum: diplomatum et privilegiorum sanctorum romanorum pontificum Taurinensis editio: collectione novissima plurius brevium, epistolarum, decretorum actorumque S. Sedis a s. Leone Magno usque ad praesens*, Tomus VI: *ab Adriano VI (an. MDXXII) ad Paulum IV (an. MDLIX)*, Augustae Taurinorum: Seb. Franco et Henrico Dalmazzo editoribus, 1860, pp. 56-62.

⁷⁰ Johnson-Morison, *The chancery types of Italy and France*, cit., p. 27: «Presumably also the year 1524 is the one example we have seen of a papal bull printed by Arrighi; though there is no date in the colophon the bull is dated 'prid. Idib. Junii 1524', an is a proclamation 'contra homicidas'».

⁷¹ Osley, *The origins of Italic type*, cit., p. 119, n. 21: «In the *Bulla Clementis Papae Septimi*, for example, the word *perpetrabantur* on p. 12 contains both versions».

R2. Gian Giorgio Trissino, *Canzone A*, [estate 1524?]

[c. aiv] CANZONE | DEL TRISSINO | AL SANTISSIMO | CLEMENTE | SETTIMO | P. M
sine notis
4°; [6] cc.; reg.: assente;
imp.: e.e, tee; see, e,e, (C) 1524 (Q)
BNCF: Palat. 2. 9. 37
CNCE: 77591

R18. Gian Giorgio Trissino, *Canzone B*, [agosto/ottobre 1524?]

[c. aiv] CANZONE | DEL TRISSINO | AL SANTISSIMO | CLEMENTE | SETTIMO | P. M
sine notis
4°; [4] cc.; reg.: A₄;
imp.: loo, raa. o.do a,o, (C) 1524 (Q)
BAV: Stamp. Ferr. IV. 8893 (int. 11), Stamp. Ross. 4439 (int. 7); Pal: GG. II. 109 (3), GG. II. 312. 1 es.; BNCr: 69. 7. G. 16; Aless: XIII. b. 32. 35; Cas: VOL. MISC. 2320. 3; Maz: 4° 10965; BL: 1073. h. 15 (4), 73. g. 4. (6), 1078. m. 1. (5)
CNCE: 58968

Trissino compose la *Canzone* per Clemente VII poco dopo il suo arrivo a Roma, a ridosso dell'elezione del papa.⁷² Romei riconsegna all'attenzione degli studi arrighiani la prima variante di quest'opera sopravvissuta in una sola copia:⁷³ senza data, con l'occhietto nel verso della prima carta, con il testo disposto collocando una strofa per pagina (13 ll.), come era sua abitudine nei manoscritti: si pensi ai *Triumphs* di Madrid, ma soprattutto alle *Rime* del Trissino di Jena. Si è detto infatti nel primo capitolo che proprio il ms. tedesco delle *Rime* contiene il testo della *Canzone* con delle varianti testuali minime rispetto alle stampe che gli sono successive. Dalla collazione con le stampe è possibile notare che la *Canzone A* e *B* concordano in più punti, e si discostano dalla versione manoscritta per scelte sia ortografiche (legate prevalentemente all'applicazione sistematica della riforma ortografica) che di punteggiatura.⁷⁴ Lo stesso processo coinvolge anche le varianti grafiche:

⁷² Johnson-Morison, *The chancery types of Italy and France*, p. 27: «The first work of him printed by Arrighi appeared in the spring of this year, according to Morsolin's biography of Trissino (p. 123), and was a *Canzone* addressed to the Pope Clement VII. The poem bears no imprint, but is printed in Arrighi's cursive, with the addition of the Greek letters devised by Trissino for the improvement of Italian spelling [...] from the point of view of a typographer it may be said that the introduction of the Greek letters in no way spoilt the effect of the italic. The letters harmonised quite well».

⁷³ EDIT16 segnala anche la copia della Biblioteca Universitaria di Pavia, ma si tratta della *Canzone B*. Ringrazio la Dott.ssa Invernizzi per la solerzia nel controllo e la comunicazione al database.

⁷⁴ Cfr. già Romei, *Ludovico degli Arrighi tipografo*, cit., pp. 141-143: «Le varianti linguistiche (non si riscontrano errori né refusi) si direbbero imputabili in gran parte a una revisione d'autore (riguardano

se nel manoscritto vengono usate in forma esclusiva la *g* corsiva, ma troviamo anche delle occorrenze di *g* “antica”, solo se doppia. In generale, la copia fiorentina, unica superstite della prima edizione della *Canzone*, è più vicina nelle sue forme a quelle del manoscritto rispetto alla *Canzone B*.⁷⁵ La sua filigrana è quella di un volatile in un cerchio.

Le copie della seconda edizione presentano una diversa disposizione del testo, su 22 linee tranne l'ultima pagina che ospita il congedo su 11 linee, ma possono distinguersi in tre diversi gruppi per le loro filigrane, e denunciano inoltre, da un piccolo dettaglio testuale, un riassetto dei tipi che coinvolge la sola scelta della doppia *g* “antica” o corsiva che crea una variante di stato e varrà per dare un saggio delle minute correzioni apposte da Trissino e Arrighi. Nelle copie con la filigrana del quadrifoglio sormontato da una stella troviamo alla c. a2r l'alternanza *g* antica (“maggior”) e *g* corsiva (“greggie”); la sola *g* corsiva nella c. a2v (“seggio” e “peggio”), e nella ripetizione anaforica della parola “veggio”, per un totale di 8 occorrenze distribuite sulle cc. a3v e a4r ripetersi le *gg* corsive intervallate da 3 occorrenze di *gg* “antica”, che torna nell'ultima della c. a4r. Nelle copie con la filigrana della testa coronata di profilo e della testa di cane troviamo invece una sostituzione delle *gg* antiche in *gg* corsive nelle cc. a2r e a2v, ma sopravvivono e anzi aumentano a 4 le occorrenze di *gg* antica della c. a3r, dove le varianti in corsiva creano così una sorta di cornice (sopravvivendo nella prima e nell'ultima occorrenza della pagina) e resta immutata l'alternanza di c. 4r. L'idea che se ne ricava è quella di una progressiva selezione di varianti a scopo prevalentemente estetico: si potrà dunque stabilire che Arrighi disponesse di entrambi i tipi, e che Trissino si orientasse verso le varianti corsive delle minuscole. Un dato interessante, utile per la datazione, può invece provenire dallo studio delle filigrane: le stesse sono condivise dalla *Bulla* dell'agosto 1524 (la testa di cane) e dalla copia di Fermo della *Sophonisba* di settembre (quadrifoglio), e dalle pubblicazioni di ottobre (*Oratione* e *Ritratti* di Trissino, entrambi con filigrane miste della testa coronata di profilo e del volatile in un cerchio). Se il dato fosse confermato a censimento completo, si potrebbe ipotizzare che per la seconda edizione della *Canzone* Arrighi recuperasse dei rimasugli delle sue risme per ristampare poche carte.

soprattutto l'uso delle “nuove lettere”), vi sono poi dettagli minori sui quali non mi soffermo. Tutto lascia credere che B sia una ristampa di A».

⁷⁵ *Ivi*, p. XX: «La stampa A è piuttosto anomala rispetto alla media (abbastanza costante) della produzione tipografica dell'Arrighi, rispecchiata fedelmente dalla stampa B. Assomiglia invece, per quanto è possibile per una stampa in quarto, a un manoscritto di medio livello. Lascia bianca la prima pagina come se dovesse ospitare qualche forma di scrittura e di decorazione manuale (se non proprio una miniatura). [...] sovrabbonda in marginatura (e in interlinea). [...] A è forse il prodotto di quattro giornate (a parità di tiratura). A è un'operazione decisamente antieconomica; per quanto si sa, mai più ripetuta dall'Arrighi. Viene quasi da pensare che A sia stata prodotta per procurare la copia di dedica all'illustre destinatario».

R3. *Coryciana*, luglio 1524

[c. Air] CORYCIANA

[c. Aiv] Cautum est, Clementis. vij. Pont. Opt. Max. | Privilegio, Ne quis hoc opus ad Decennium im= | primere audeat. Qui contra fecerit grauissimas in= | curret pœnas, quę continetur Principis Diplomate.

[c. Aijr] BLOSSIVS PALLADIVS RO. | IANO CORYCIO LVCVMBVRGEN | A LIBELLIS IVST. V. C. | S. P. D.

[c. Bijv] CORYCIANORVM LIB. I. | EPIGRAMMATA. | DE EDITIONE

[c. Zir] CORYCIANORVM LIB. II. | HYMNI.

[c. GGir] CORYCIANORVM LIB. III | ANNALES DIES |

[c. KK4r] FRANCISCI ARSILLI | SENOGALLIEN. | de Pœtis Urbanis, Ad Paulum Iouium | LIBELLVS.

[c. MM4v] col: Impressum Romę apud Ludouicum Vicentinum | Et Lautitium Perusinum. Mense Iulio. | MDXXIII.

4°; [140] cc.; reg.: A-MM₄;

imp.: o-b- i.M. s,a, SiMa (C) 1524 (R)

BAV: Stamp. Barb. GGG. VI. 36, Stamp. Ferr. IV 4673, Stamp. Ross. 4052-4053, Stamp. Ross., 4054bis; BNCR: 69. 2. B. 23; Pal: GG. II. 224; BCI: V L 003, BL: G. 10012, 11405.c.27; V&A: RC.G.28

CNCE: 13614

Per questa edizione converrà approfondire almeno un poco le complesse vicende che la portarono alla pubblicazione, per meglio comprendere il suo ruolo nel catalogo arrighiano: i *Coryciana* sono una celebre raccolta di *carmina* nati in seno gruppo di umanisti raccolti intorno a Johannes Goritz, prelato del Lussemburgo che promosse gli studi letterari a Roma da Leone X fino al Sacco di Roma, accogliendo dal 1512 gli umanisti nei giardini della sua villa vicini al foro di Traiano dove organizzava celebri feste.⁷⁶ Devoto di Sant'Anna, ne fece erigere una statua che lui stesso aveva commissionato

⁷⁶ Su Johann Goritz (Küritz) si rimanda alla voce del DBI (vol. 58, 2002, pp. 69-72) di Massimo Ceresa; per la sua "Accademia" letteraria vedi Anthony M. Cummings, *Informal academies and music in Pope Leo X's Rome*, «Italice», 86, 4, Winter 2009, pp. 583-601 oltre che Joseph IJsewijn, *Poetry in a Roman garden: the Coryciana*, in *Latin poetry and the classical tradition. Essays in Medieval and Renaissance Literature*, ed. by P. Godman and O. Murray, Oxford: Clarendon Press, 1990, pp. 171-190; Julia Haig Gaisser, *The rise and fall of Goritz' feasts*, «Renaissance quarterly», 48, 1995, pp. 41-57. Sull'opera si segnalano i più importanti contributi che riguardano da vicino l'edizione: José Ruyschaert, *Les péripéties inconnues de l'édition des 'Coryciana' de 1524*, in *Atti del Convegno di Studi su Angelo Colocci*, (Jesi, 13-14 settembre 1969, Palazzo della Signoria), Jesi: Amministrazione comunale, 1972, pp. 45-66; e l'attesa edizione critica (pur non scevra da errori) *Coryciana*, critica edidit, carminibus extravagantibus auxit, praefatione et anotationibus instruxit I. IJsewijn, Romae: In aedibus Herder, 1997, che subito suscita le reazioni di Rosanna Alhaique Pettinelli, *I Coryciana: alcune postille a margine dell'edizione critica* (ma si veda anche Id. "Ars antiqua" e "nova religio": gli autori dei "Coryciana" tra classicità e modernità, in Id., *Tra antico e moderno. Roma nel primo Rinascimento*, Roma: Bulzoni, 1991) e Gennaro Savarese, *Variazioni sui Coryciana (di un "non addetto ai lavori")* entrambi in «Roma nel Rinascimento», 1997, rispettivamente alle pp. 7-13 e 14-20. Insuperato per approfondimento critico il lavoro di Rossana Sodano, *Intorno ai "Coryciana": conflitti politici e letterari in Roma dagli anni di Leone X a quelli di*

a Sansovino nella chiesa di Sant'Agostino, sulla quale venivano affissi, su tre tavole di legno intorno all'altare, i componimenti poetici in onore della santa, della statua, e del suo committente (forse in contrapposizione con i *carmina* apposti a Pasquino, di tutt'altro tenore, dall'altro lato di Piazza Navona). L'accumulo dei componimenti, secondo Sodano, fu «un travagliato processo di trasformazione dell'originario significato della cerimonia». Nonostante la tradizione l'abbia sovente interpretata come un «quadro di spensierata concordia letteraria», dietro alla sua composizione si cela una trama di dissidi e scontri.⁷⁷ In effetti, già Ruyschaert aveva individuato tre progetti editoriali diversi, di cui resta traccia nei testimoni manoscritti dell'opera, ossia il codice della Biblioteca dei Lincei e Corsiniana Niccolò Rossi 207 e il Vat. Lat. 2754 della Vaticana, ricchi di un avvicinarsi di mani di diversi editori (soprattutto Fabio Vigile, Silvano Germanico, Giano Vitale),⁷⁸ dove Sodano rintraccia la fitta trama delle sostituzioni, inversioni d'ordine ed espunzioni dei componimenti, riflesso delle forti tensioni tra due fazioni contrapposte, l'una classicista e prevalentemente italiana, l'altra anticlassicista e filogermanica, favorita durante il pontificato di Adriano VI.⁷⁹ I tre libri dell'opera, allestiti dagli ultimi editori, rispondono a differenti funzioni: il primo raccoglie una parte di componimenti dedicati all'edizione stessa e quelli in lode della statua del Sansovino; la seconda le lodi per le figure divine del giardino di Coricio; la terza risponde a una sorta di «funzione autocelebrativa del lavoro dei curatori».⁸⁰

Una tale congerie di testi, che si attirò critiche così aspre da spingere il mecenate a sospendere i festeggiamenti già nel 1525, ci fa riflettere sul ruolo che Arrighi poté avere in questa diatriba: se il progetto editoriale, come testimoniano i manoscritti, ebbe origine già nel 1515, c'è da chiedersi cosa spinse Pallai a individuare nel Vicentino il possibile stampatore quasi dieci anni dopo. Sodano ritiene che il manoscritto per la tipografia

Clemente VII, «Giornale storico della letteratura italiana», 178, 2001, pp. 420-450, a cui si farà costante riferimento. Di qualche interesse anche il più recente Lydia Keilen, *Les "Coryciana": texte et contexte. Janus Corycius – sa vie et "son" oeuvre, avec une traduction et un commentaire d'extrait choisis*, Athénée de Luxembourg, 2011.

⁷⁷ Le brevi citazioni sono da Sodano, *Intorno ai "Coryciana"*, cit., pp. 425 e 420.

⁷⁸ Per la puntuale ricostruzione di queste vicende si rimanda a Ruyschaert, *Les péripéties inconnues de l'édition des "Coryciana" de 1524*, cit. e Sodano, *Intorno ai "Coryciana"*, cit., specialmente pp. 425-428 e 435-446.

⁷⁹ Sodano, *Intorno ai "Coryciana"*, cit., p. 427: «Da un lato un partito italiano, sensibile soprattutto ai valori artistici espressi dalla figurazione scultorea e legato a un aspetto, per così dire, formale del culto tributato a Sant'Anna, legato in altri termini a una paganizzazione del cerimoniale cristiano, in cui il culto dei Santi viene a rivestire un aspetto centrale, dall'altra parte assume invece consistenza un 'partito' filogermanico e anticlassicista che, prima ancora della celebrazione delle figure divine e del committente, punta a fare oggetto dei proprio componimenti la polemica proposizione, ben in anticipo sui tempi della più nota secentesca *querelle*, della questione dei moderni e degli antichi, affermando senza mezzi termini che all'emulazione degli antichi i moderni possono ormai tranquillamente rinunciare».

⁸⁰ *Ivi*, p. 445.

doveva esser giunto tra l'autunno e l'inverno del 1523, considerando forse la necessità di una lunga elaborazione e di molte giornate di lavoro necessarie alla sua composizione. Non solo, anche se non abbiamo contezza della dimensione delle tirature della stamperia arrighiana, varrà la pena segnalare che solo in Italia sopravvivono quasi quaranta copie della *Coryciana*. Lo studio delle filigrane ci fa inoltre intendere che, per questa pubblicazione, la prima di una certa estensione, Arrighi ebbe necessità di più approvvigionamenti di carta, ma anche che il tipo di carta utilizzata possa essere spia delle fasi compositive dell'opera. Tra le copie censite si verifica infatti un'alternanza ben precisa: per i fascicoli A, B, II, KK, LL, MM, di apertura e chiusura dell'opera, troviamo la filigrana del cervo rampante, in tutti gli altri la filigrana del volatile in un cerchio, di migliore qualità. I fascicoli A e B accolgono l'epistola dedicatoria a Corycio di Pallai (che manca, come rileva Sodano, nella tradizione manoscritta),⁸¹ che ebbe ruolo di editore ma soprattutto di mediatore tra le fazioni; i fascicoli II-MM ospitano invece i componimenti di Caio Silvano Germanico «in annales Coricianos» e la «potatio» di Fabio Vigili, che introducono il *De poetis urbanis* di Arsilli:⁸² poiché nei *Coryciana* figura una versione incompleta, probabilmente epurata, dell'elenco dei poeti, è possibile che le carte siano state aggiunte in fine della pubblicazione delle altre parti, già più definite. Per ciò che riguarda i tipi, abbiamo in questa sola edizione l'intero dispiegarsi dell'alfabeto di maiuscole corsive cancelleresche del repertorio arrighiano: soluzione che, verosimilmente, voleva avvicinarsi a un gusto raffinato e colto, che dava ancora più prestigio ai contenuti. Sarebbe forse azzardato, sebbene allettante, ritenere che la scelta di Pallai possa essere ricaduta su Arrighi per l'eleganza dei tipi; ancor più l'idea che si è già accennata, ossia che, in qualche misura, il Vicentino andasse a ricoprire il ruolo di una stamperia che potesse dar voce ai moti culturali più contraddittori e contrastanti della Curia, giustificando in una neutrale eleganza delle forme una possibile inconciliabilità dei contenuti.

⁸¹ Sodano, *Intorno ai "Coryciana"*, cit., p. 422.

⁸² Sull'importante elenco si vedano i già citati Benedetti, *Poetae urbani nella Roma leonina*, cit., e Alhaique Pettinelli, *Francesco Arsilli e i Poetae urbani*, cit., e la breve ricostruzione delle vicende degli autografi di Arsilli, tra cui il *De poetis*, ripubblicato da Tiraboschi, e Francolini (*Poesie latine di Francesco Arsilli*, Senigallia: Lazzarini, 1837, la più corretta secondo Sodano) nella voce curata da Jose Ruysschaert nel DBI (vol. 4, 1962, pp. XX-XX). Sodano (*Intorno ai "Coryciana"*, cit., p. 423, e anche n.11) ritiene che la redazione dell'autografo potrebbe essere una prima revisione orientata alla censura di «brani relativi a personaggi invisi, oppure lo stesso Arsilli potrebbe averne procurato una versione ridotta agli autori che sapeva più graditi all'*entourage* coriciano».

R4. Giangiorgio Trissino, *Sophonisba A*, luglio 1524

[c. air] LA SOPHONISBA | DEL TRISSINO

[c. aijr] AL SANTISSIMO | NOSTRO SIGNORE | PAPA LEONE DECIMO | GIOVANNI
GIORGIO | TRISSINO

[c. n4v] Stanpata (*sic*) in Roma | per Lodovico Vicentino Scrittore, | ε Laititio Perugino
Intagliatore, | nel MDXXIII del mese di Luglio || Con prohibitione, che nessuno possa
stampare | questa opera per anni diece, | come appare nel Brieve concesso al prefato
Lodovico | dal Santissimo nostro Signore | PAPA CLEMENTE. VII | per tutte le opere
nuove che 'l stampa

4°; [52] cc.; reg.: a-n₄;

imp.: insi e;e. tao. DaAd (C) 1524 (R)

BAV: Stamp. Ross. 4439 (int. 1), BNCF: Magl. 3. 2. 255, RIN. T. 207/b; Aug: ANT. I. L: 3004,
ANT. I. N. 4907 (1), Cam: F. 125. d. 2. 24.⁸³

CNCE: 29458

La prima edizione della *Sophonisba*, di cui, si è visto, Arrighi curò anche la versione manoscritta,⁸⁴ presenta qualche refuso e qualche raro errore che l'editore, assai probabilmente in collaborazione molto stretta con l'autore, provvide a correggere nella seconda edizione del settembre dello stesso anno: oltre a quello più evidente ('stanpata' per 'stampata' del *colophon*) si rintracciano correzioni testuali orientate all'uniformità dell'applicazione della riforma ortografica. Ma le modifiche più d'interesse, in questa sede, sono quelle grafiche: nella prima edizione troviamo numerose occorrenze di doppia *g* di tipo "antico" (mai scempia) in compresenza con le doppie *gg* di forma corsiva, che saranno sistematicamente sostituite, così come le forme di doppia *s*, che qui si alternano con la doppia forma *s* tonda/*s* lunga, delineando una predilezione per la forma con doppia *s* lunga; od anche la preferenza per la doppia *f*, qui con una maggioranza di forme in nesso con la seconda asta incurvata, verso la seconda occorrenza con piede orizzontale. Un elemento che porta a credere che Trissino preferisse per le sue opere la presenza esclusiva delle *maiuscole antiquarie*, è la sostituzione della corsiva di «Gala» di c. e3r, che Arrighi potrebbe aver inserito per la sua predilezione della cancelleresca qualora andasse a nominare personaggi della mitologia o in generale dell'antichità. Le filigrane utilizzate sono quelle del volatile in un cerchio e del cervo rampante.

⁸³ Non si è ancora consultata la copia della Biblioteca Queriniana di Brescia che, segnala Castorina, *Sophonisba*, cit., p. 1, contiene in calce la *Canzone* di Clemente VII così come alle *Rime* manoscritte, merita più accurata indagine.

⁸⁴ Cfr. il capitolo primo, pp. XX-XX anche per la bibliografia dell'opera.

R5. Giangiorgio Trissino, *Sophonisba B*, settembre 1524

[c. air] LA SOPHONISBA | DEL TRISSINO.

[c. aijr] AL SANTISSIMO | NOSTRO SIGNORE | PAPA LEONE DECIMO | GIOVANGIORGIO | TRISSINO

[c. n4v] Stampata in Roma | per Lodovico de gli Arrighi Vicentino Scrittore, | | nel MDXXIII di Settembre || Revista con diligentia, e corretta. || Con prohibitione, che nessuno possa stampare | questa opera per anni diece; | come appare nel Brieve concesso | al prefato Lodovico dal Santiss. N. Signore | PAPA CLEMENTE. VII. |

4°; [52] cc.; reg.: a-n₄;

imp.: insi e; e. tao. DaAd (C) 1524 (R)

BNCF: Palat. 2, 9, 3 37/a; Pal: GG II 312 1es, GG II 312 2es; BNCr: 69. 5. 13. 3.; BNN: Th. 4. B. 139; Ang: RARI I. 3. 3./1; BCI: A XV C 019

CNCE: 29450

A distanza di più di un mese dalla prima edizione, dopo il lavoro certosino di correzione che permise l'inserimento di varianti d'autore, la *Sophonisba* è ristampata già a settembre, ed è per altro l'unica edizione della stamperia arrighiana che porta la notazione «Revista con diligentia, e corretta».⁸⁵ Si aggiungono numerose maiuscole nei nomi propri, si risolve l'alternanza «soave/suave» in favore di quest'ultima, si correggono moltissime lezioni di ortografia per mantenerne l'aderenza alla riforma. Che la responsabilità delle correzioni sia da imputare a Trissino e Arrighi sarebbe altresì suggerito (ma è un dato dedotto, non certo) dall'assenza del nome di Perugino dal *colophon*, unico caso tra tutte le opere stampate durante la loro associazione. La differenza più eclatante con l'edizione di luglio è un restringimento dello specchio di pagina, che raggiunge la dimensione di 14,5x7,5, leggermente più largo di quello già vista per la *Bulla*, ma che rimarrà da ora in poi costante per tutta la produzione arrighiana. L'orientamento grafico, si è detto, propende qui nettamente per le grazie orizzontali delle doppie *ss* e *ff* e, ancora, all'uso delle maiuscole antiquarie. Dal rilevamento delle filigrane emerge che tutte le copie di questa edizione di settembre hanno la filigrana del cervo rampante, tranne una delle due della Palatina di Parma (GG II 312 1es), che ha invece la filigrana di un quadrifoglio sormontato da una stella.

⁸⁵ Sfugge però un «adunque» con la seconda *u* scambiata nella cassa tipografica con una *n*.

R6. Giangiorgio Trissino, *Oratione*, ottobre 1524

[c. Air] ORATIONE DEL TRISSINO | Al Serenissimo Principe | di Venetia.

[c. Aijr] ORATIONE DI M. GIOVAN | GIΩRGIO TRISSINO | AL SERENISSIMO | M. ANDREA GRITI | PRINCIPE DI VENETIA

[c. B6v] Stampata in Roma per Lodovico de gli Arrighi | Vicentino, ε Lautitio. | Nel MDXXIII di Ottobre | con la prohibitione, ε gratia di . N . S . | come ne l'altre.

4°; [10] cc.; reg.: A₄-B₆;

imp.: a,l- iae; ois- coco (C) 1524 (R)

BAV: Stamp. Ross. 4439 (int. 5); Aug: ANT. I. 2876 (3); Pal: GG. II. 313 (1); Ales: XIII. b. 32. 34; Ang: RARI. I. 3. 3. / 3; BL: 1316. e. 5; 1078. m. 1. 4.

CNCE: 67559

Come ci illustra Morsolin, *l'Oratione* fu letta dal Trissino, in qualità di ambasciatore di Vicenza, per l'elezione del nuovo doge Andrea Gritti:⁸⁶ facendo ampio uso della preterizione, in un tono tra l'encomiastico e l'adulatorio, si ripercorre la storia della Repubblica di Venezia e i servigi a questa offerti dal nuovo doge, quale «Principe giusto, ε santo, ε simile a Dio» (c. A4r) nonché la storia della famiglia e il suo *cursus honorum*. Sebbene *l'Oratione* sembri distante per temi dal resto della produzione arrighiana, Maria Grazia Blasio ricorda come in quest'opera Trissino si esponesse riguardo all'«errore fatale commesso con la lega di Cambai che aveva rotto quell'asse politico fra Roma e Venezia indispensabile alla difesa dell'Italia».⁸⁷ Per la scelta dei tipi, valga quanto detto finora sulle altre opere trissiniane, con una prevalenza delle varianti con asta dritta per *ff* e *ss*, la *g* corsiva, e le *maiuscole antiquarie*, e si confrontino le immagini fornite nell'*Appendice fotografica* Da questo testo, e per tutto l'autunno del 1524, Arrighi usa alternativamente le carte con filigrana del volatile in un cerchio e della testa coronata di profilo:⁸⁸ più che a un diverso approvvigionamento di carta, o a una selezione di parti da aggiungere in un secondo momento come era per la *Coryciana*, potremo qui ritenere che si tratti di una commistione generata, banalmente, dal mescolarsi dei fogli di forma già stampati in fase di assemblaggio dei testi.

⁸⁶ Morsolin, *Gian Giorgio Trissino*, cit., p. 212, che nella n. 2 trascrive la lettera di Filippo Maria Rossi che ne richiede una copia in data 10 giugno 1535. Su Andrea Gritti, personaggio di spicco della politica della Serenissima, si rimanda alla voce curata da Gino Benzoni (DBI, vol. 59, 2002, pp. 726-734); cfr. Marin Sanudo, *Alcuni particolari della elezione del Doge Andrea Gritti tratti dai diari di Marino Sanuto*. in Id. *Diarii Autografi*, Vol XXXIV c. 84 e segg. 1523 A di 19, 20, 21 Maggio, 1878, p. XI.

⁸⁷ Blasio, *Cum gratia et privilegio*, cit., p. 69.

⁸⁸ La seconda è legata anche alla stampa della terza impressione de *La operina*, cfr. il terzo capitolo

R7. Giangiorgio Trissino, *Ritratti*, ottobre 1524

[c. Air] I RITRATTI DEL TRISSINO.

[c. Ai jr] I RITRATTI | DI . M . GIOVAN GIORGIO | TRISSINO

[c. D4v] Stampata in Roma per Lodovico de gli Arrighi | Vicentino, e Lautitio | Perugino. | nel MDXXIII di Ottobre | con la prohibitione, e gratia di . N . S . | come ne l'altre.

4°; [16] cc.; reg.: A-D₄;

imp.: o,i- dee, loa- arto (C) 1524 (A)

BAV: Stamp. Ross. 4439 (int. 3), Stamp. Ross. 4439 (int. 3 bis); Aug: ANT. I. I. 2876 (4); Ales: XIV. d. 55. 7, Ang: RARI I. 3. 3. /4, BL: 1078. m. 1. (2), 1078. h. 15. (3); Pal: GG. II. 313 (2)

CNCE: 58969

I *Ritratti* di Trissino, di una forma testuale quasi dialogica (alla quale partecipa, nel clima della corte ferrarese, anche Pietro Bembo), furono nella loro redazione manoscritta donati a Isabella d'Este, dedicataria e protagonista della ricostruzione di un canone di bellezza «attraverso un processo di montaggio delle parti più belle di donne di varie città d'Italia», che finì con l'includere nel centone anche i tratti della moglie Bianca Trissino,⁸⁹ e che l'autore stesso aveva avuto intenzione di consegnare a mano, dopo averlo composto nel marzo del 1514.⁹⁰ Quest'opera rientra perciò tra i testi concepiti da Trissino nel secondo decennio del Cinquecento pubblicati tutti dai torchi arrighiani: alcuni di essi (ma non è il caso dei *Ritratti*, che avevano già avuto la loro fama in forma manoscritta) videro una seconda edizione per i torchi di Ianiculo. Negli esemplari censiti, la filigrana del volatile è presente nei fascicoli A-C, quella della testa coronata di profilo nel fascicolo D: il dato ci fornisce qualche elemento, seppur non molto forte, su cui riflettere. In questo caso, è possibile da un lato che Arrighi avesse esaurito per la stampa del libretto la prima delle sue forniture cartacee; oppure, che l'attenzione di Trissino alle sue opere abbia costretto ad apportare delle modifiche all'ultimo fascicolo del testo. Poiché le filigrane si trovano spesso accorpate anche per altre edizioni, si propenderà per la prima delle due ipotesi.

⁸⁹ Carlo Dionisotti, *L'Italia del Trissino*, in *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, cit., p. 20: «La Bianca era notoriamente bella, tanto che il Trissino non si ritenne dal celebrarla come tale nei suoi *Ritratti*, pubblicati nel 1524, poco dopo il matrimonio. Della pubblicazione ci contenteremo, come di cosa certa, senza almanaccare se l'elogio fosse già nella prima redazione manoscritta di quell'opera, dedicata a Isabella d'Este nel 1514».

⁹⁰ Amedeo Quondam, *La poesia duplicata: imitazione e scrittura*, in *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, cit., p. 83, n. 20. Cfr. anche Morsolin, *Giangiorgio Trissino*, cit., pp. 60-63 e 390-394, che ci comunica il non aver potuto consultare il manoscritto che «in onta alle molte indagini, non fu dato di scoprire» (p. 63).

R8. Giovanni Berardino Fuscano, *Deploratoria*, ottobre 1524

[c. Air] Al Illustriss. S. Don Loisi di Cordova duca di Sessa Ioan Berardino Fuscano da Monte Fuscolo .D.S.

[c. A4v] Stampato in Roma per Lodouico Vicentino et Lautitio Perusino nel MDXXIII di Ottobre.

4°; [6] cc.; reg.: A₆;

imp.: i,ce o*e, o,me o,e? (C) 1524 ®

BNCF:RARI. E. 6. 5. 39/2

CNCE: 42928

R9. Giovanni Berardino Fuscano, *Testura*, ottobre 1524

[c. A1r] *Al disertiss. cultor di Muse, M. Iano Vitale Panhormitano, Ioan Berardino Fuscano .S.*

[c. A4v] Stampa[] in Roma per Lodouico de gli Arrighi Vicentino et Lautitio Perugino, nel MDXXIII di Ottobre.

4°; [6] cc.; reg.: A₆;

imp.: a,a, o,to o,o, too, (C) 1524 ®

BNCF:RARI. E. 6. 5. 39/3

CNCE: 42966

L'autore delle uniche – e rarissime – altre due edizioni pubblicate con i grafemi della riforma ortografica di Trissino, definito da Romei un «folle ammiratore»,⁹¹ è stato di recente molto studiato da Cristiana Anna Adesso,⁹² che fornisce non solo una lettura critica della *Testura*, ma anche un interessante approfondimento sui rapporti tra Fuscano e la tipografia arrighiana. L'opinione della studiosa è che sull'attività letteraria dell'autore, che fu a lungo a Roma al servizio di Gian Pietro Carafa, ebbe grande influenza proprio la produzione trissiniana del 1524, non solamente a livello ortografico, poiché si rintracciano nelle sue opere espliciti riferimenti e allusioni ai temi dei *Ritratti* e della *Sophonisba*; ma anche che l'adesione alla riforma potrebbe essere stata dettata da una scelta solamente

⁹¹ Romei, *Ludovico degli Arrighi tipografo*, cit., p. 137.

⁹² La studiosa si era già occupata di Fuscano nella sua tesi di dottorato in Filologia Moderna *Le Stanze del Fuscano sopra la bellezza di Napoli, edizione critica*, Università degli Studi di Napoli Federico II, Tutori: C. Calenda, N. De Blasi, R. Giglio, P. Sabbattino, 2005 (si rimanda alle pp. 11-27 per il profilo biografico dell'autore). Si vedano anche, Id., *Le "vaghe membra" di Napoli e le "colorate parole" di Ioan Berardino Fuscano: una lettura del Le stanze sopra la bellezza di Napoli*, «Studi rinascimentali», 1, 2003, pp. 45-61; Id., *La Testvra sopra mai non vw piu cantar come i soleva di Ian Berardino Fuscano*, «Studi rinascimentali», 6, 2008, pp. 125-137, che seguono le prime linee già tracciate da Giovanni Parenti, *Un cultore cinquecentesco di Dante e Petrarca: Ioan Berardino Fuscano*, in *Studi in memoria di Paola Mediolì Masotti*, a cura di F. Magnani, Napoli: Loffredo, 1995, pp. 125-148 e Raffaele Giglio, *Appunti per Giovanni Bernardino Fuscano*, in *Confini dell'Umanesimo letterario. Studi in onore di Francesco Tateo*, a cura di M. de Nichilo, G. Distaso, A. Iurilli, Roma: Roma nel Rinascimento, 2003, vol. II, pp. 677-687.

editoriale.⁹³ Fuscano si sarebbe avvicinato alla stamperia del Vicentino grazie ai buoni uffici di Giano Vitale,⁹⁴ al quale la *Testura* è dedicata, per pubblicare il testo che doveva aver già pronto (la dedica è datata al 15 maggio 1521), unendovi un altro componimento d'occasione, ossia la *Deploratoria* per la morte di Elvira de Cordova avvenuta nel settembre di quell'anno, composta in onore dei servigi resi alla sua famiglia. Si moltiplicano perciò gli indizi che ci portano a ritenere che la tipografia arrighiana rivestisse, come si è già accennato, sicuramente un ruolo di prestigio nel panorama editoriale romano, al quale era possibile accedere solamente (o prevalentemente) tramite contatti diretti con le personalità più vicine al papato: Giano Vitale figura infatti tra gli autori della *Coryciana*, e pubblicherà poi dai torchi di Arrighi il breve inno *In pacem* dedicato a Clemente VII; nella dedica alla *Testura* Fuscano ricorda le conversazioni letterarie a cui partecipò a Roma, e in seguito Blosio Palladio, curatore della *Coryciana*, diede l'*imprimatur* alle sue *Stanze*, pubblicate nel 1531 presso Blado.⁹⁵ Sebbene la data di composizione della *Testura* sia precedente a quella della *Deploratoria*, è difficile stabilire quale delle due vide prima la luce dai torchi arrighiani nell'ottobre del 1524.

R10. Trissino, *Epistola lettere A*, [metà ottobre/ metà novembre 1524]

[c. Air] ΕPISTOLA DEL TRISSINO | de le lettere nuovamente aggiunte | ne la lingua Italiana. |

[s.n.t.]

4°; [8] cc.; reg.: A-B₄;

imp.: ran- i-ne e-si i-er (C) 1524 (Q)

BAV: Stamp. Ferr. IV. 4129 (int. 1), Stamp. Ross. 4439 (int. 2); BNCF: Palat. 12. B. A. 2. 2. 19/a, RIN. T. 207. c; Aug: ANT I. I. 2876. C5; ToGraf: Coll. T. 23001; Bert: GONZ. 006. 002. 014; Pal: GG. II. 309

CNCE: 67503

⁹³ Cfr. Adesso, *La Testvra sopra mai non vω piu cantar come i soleva di Ian Berardino Fuscano*, cit., p. 127, ma meglio approfondito in Id. *Le Stanze del Fuscano sovra la bellezza di Napoli*, cit. p. 145. Per l'adesione alla riforma ortografica già rilevava Richardson, *Trattati sull'ortografia del volgare 1524-1526*, cit., p. XLIII: «Dai soli titoli si vede che l'autore (o lo stampatore per lui) si servì dei caratteri greci ma non della distinzione *u* e *v*. All'interno degli opuscoli si trovano 'j' (gioja) e anche 'ç' e 'z'; queste ultime due lettere, però, qualche volta raddoppiate, a differenza dell'uso trissiniano, e usate in modo malsicuro ('forteza' ma anche 'bellezza', 'spreçça', 'belleçça')».

⁹⁴ Adesso, *La Testvra sopra mai non vω piu cantar come i soleva di Ian Berardino Fuscano*, cit., p.125: «È molto probabile che la triste urgenza a scrivere e stampare di getto la *Deploratwria* abbia consentito a Fuscano di cogliere tale occasione per consegnare ai pregiati torchi arrighiani anche la *Testvra*, da tre anni nelle sue tasche ma indirizzata ad un personaggio abbastanza noto, l'erudito palermitano Giano Vitale, membro dell'Accademia romana, evidentemente in grado di garantirgli, al momento, un'opportunità editoriale alquanto prestigiosa».

⁹⁵ Adesso, *La Testvra sopra mai non vω piu cantar come i soleva di Ian Berardino Fuscano*, cit., pp. 127-128 anche per i rapporti di Fuscano con le accademie e gli studi petrarcheschi romani del primo ventennio del Cinquecento.

R21. Trissino, *Epistola lettere B*, [entro il 7 dicembre 1524?]

[c. Air] ΕPISTOLA DEL TRISSINO | de le lettere nuovamente aggiunte | ne la lingua Italiana.

[s.n.t.]

4°; [8] cc.; reg.: A-B₄;

imp.: ran- i-ne e-si i-er (C) 1524 (Q)

BNCF: 1014.15; Cas: Misc. 333. 20; BL: 1073. h. 15. (1), 1078. m. 1. (3); Ang.: RARI/I. 3. 3./2;

Pal: GG II 312 1es.

CNCE: 67503

Alla fine del 1524 Trissino pubblica il testo programmatico della sua riforma, che aveva già applicato nelle altre opere stampate con Arrighi: la sua proposta è quella di sostituire alcuni grafemi dell'alfabeto per risolvere l'incongruenza di pronuncia tra lingua parlata e scritta. Nello specifico, come abbiamo già accennato, proponeva di sostituire la *e* aperta con *ε*, la *o* aperta con *ω*, e di distinguere la *z* sorda e sonore attribuendo alla seconda il grafema *ç*.⁹⁶ Come ricorda Rossana Sodano, il suo intento, veicolato dalle dediche a Clemente VII, era quello di ricevere dal papa la «ratifica della sua riforma linguistica dall'alto, da parte di un governo»,⁹⁷ e non è quindi un caso che Arrighi fosse l'editore prescelto per questa operazione culturale. La pubblicazione di quest'opera accese il dibattito sulla *lingua italiana* suscitando le risposte, talvolta ironiche e sprezzanti (è il caso del *Discacciamento* di Firenzuola, di cui si tratterà più avanti), tutte volte a indicare l'inutilità della proposta e della sua inattuabilità. Si deve a Brian Richardson lo studio approfondito delle numerose correzioni approntate tra la prima e la seconda variante dell'opera: lo studioso condusse un censimento capillare delle copie sopravvissute in Italia, Europa e America, arrivando a collazionare circa quaranta esemplari e riscontrando tra di essi delle modifiche che interessano la riduzione della *e* con prolungamento del tratto mediano e l'eliminazione dei refusi. Sebbene l'impaginazione sia identica, in realtà tutte le pagine sono state ricomposte da Arrighi (tranne la c. A1r).⁹⁸

⁹⁶ Sulla riforma di Trissino si vedano, oltre ai testi già citati in n. 63, Piero Floriani, *Trissino, la "questione della lingua", la poetica*, in *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, cit., pp. 53-66; Stefano Gensini, *La lingua cortigiana e i dibattiti linguistici del primo Cinquecento*, «Bollettino di italianistica», I, 2, 2004, pp. 93-108:105, che ripercorre la fortuna degli studi trissiniani in Italia e Germania, dove si sottolinea «il carattere unitario e sistematico del progetto di Trissino: il suo essere propriamente, progetto di un intervento complessivo sulla struttura della comunicazione letteraria nell'Italia del primo Cinquecento: da tale punto di vista, il carattere fortemente autoreferenziale di tale iniziativa (onde Trissino presenta al pubblico la sua opera letteraria) [...] sarebbe un risvolto della grandezza dell'autore». Per un riassunto commentato della riforma, più vicino agli interessi di questa ricerca, ancora Romei, *Ludovico degli Arrighi tipografo*, cit., specialmente le pp. 136-137.

⁹⁷ Domenico Chiodo-Rossana Sodano, *Le muse sediziose: un volto ignorato del petrarchismo*, Milano: Franco Angeli, 2012, p. 147.

⁹⁸ Richardson, *Trattati sull'ortografia del volgare 1524-1526*, cit., pp. 150-152.

Entrambe contengono riferimenti all'applicazione della riforma della *Sophonisba*, datata a settembre nella sua seconda edizione rivista, e le parole di lode nei confronti di Ludovico degli Arrighi:⁹⁹ sebbene nessuna delle due varianti riporti le note tipografiche, la datazione è, per la prima, tra la seconda quindicina di ottobre e la prima metà di novembre; la seconda doveva essere la degna conclusione della produzione di testi letterari legati alla riforma: di lì a pochissimo, già il 7 dicembre, il loro autore si trovava a Venezia,¹⁰⁰ perciò la correzione doveva essere avvenuta in tempi molto stretti,¹⁰¹ considerato che tra l'una e l'altra si inseriscono pure le *Epistole* a Giberti e alla Marchesa di Sessa che si vedranno tra poco. Oltre all'allontanarsi del Trissino da Roma, supporta la datazione entro dicembre anche la pubblicazione del *Discacciamento* di Firenzuola che giungeva in risposta.¹⁰²

Le copie analizzate confermano, nello studio della carta che le compone, due diversi momenti di elaborazione: la variante *A* ha la filigrana della testa coronata di profilo, gli esemplari della variante *B* (segnalati su EDIT16) hanno quella del cervo rampante.

R12. Aretino, *Esortatione*, 15 dicembre 1524

[c. Air] ESORTATIONE | DE LA PACE TRA | L'IMPERADORE E IL | RE DI
FRANCIA, || Composizione di | Messer Pietro | Aretino.

[c. A4v] Stampata | in | Roma, | per Lodouico | Vicentino, et Lau= | titio Perugino, nel
MD | XXIII adi .x.v. Decembre. | Con Priuilegio et Gratia che da altri non | si possa
istampare questa Opera | ne altra istampata in que= | sta littera insino al | Decennio.

4°, [4] cc.; reg. A₄;

imp: a,te naa, nate o.no (C) 1524 (R)

BAV: Stamp. Ross. 4507; Pal: RR 542

CNCE: 2357

⁹⁹ Cfr. qui il capitolo primo. Si vedano anche Johnson-Morison, Johnson-Morison, *The chancery types of Italy and France*, p. 27: «Trissino certainly found the right man for his purpose, and we may fairly concur that the compliant to his printer is thoroughly deserved».

¹⁰⁰ Cfr. Morsolin, *Giangiorgio Trissino*, cit., p. 125.

¹⁰¹ Cfr. Romei, *Ludovico degli Arrighi tipografo*, cit., p. 142: «Ora, anche dando tutto il credito possibile al successo dell'autore (che non è mai stato travolgente) e alla curiosità che poteva suscitare un'impresa indubbiamente fuori del comune, è poco probabile che intere tirature si siano esaurite in poche settimane; mi riesce difficile immaginare che i prelati romani che si accalcavano dai bibliopoli ansiosi di accaparrarsi i *vient-de-paraitre* trissiniano. A mio parere è più probabile che un committente puntigliosissimo come il Trissino abbia voluto rifare e rifare quello che non lo accontentava».

¹⁰² Cfr. Pio Rajna, *Questioni cronologiche concernenti la storia della lingua italiana. II: Datazione di un manifesto memorabile di riforma ortografica*, «La Rassegna», III, I, 1916, pp. 257-262: «Ecco intervenire il *Discacciamento* a non permettere che l'*Epistola* si supponga stampata più presto [...] Il *Discacciamento* è, come già si vede nel titolo, uno scritto focoso; il Firenzuola dimorava a Roma; le questioni concernenti la lingua gli stavano grandemente a cuore; se l'*Epistola* gli venne alle mani “a li di passati”, gli è che soltanto allora aveva visto la luce; e fra la composizione e la stampa, eseguita nella tipografia stessa donde era uscita l'*Epistola*, non è da ammettere intervallo». La datazione proposta da Rajna nel 1916 è seguita, per quel che è noto, da tutta la tradizione degli studi, ed è calzante anche in rapporto con il dono da parte di Bembo a Clemente VII del manoscritto delle *Prose* (cfr. Claudio Vela, *Notizie delle “Prose” prima della stampa*, cit.).

L'Esortatione apre la serie dei tre opuscoli di un Aretino «in vesti curiali, nobilmente e santamente atteggiato»¹⁰³ che si inseriscono nella fitta rete degli altalenanti rapporti che lo scrittore intesse con i Medici,¹⁰⁴ nonché nel delicato equilibrio diplomatico tra il papato e il re di Francia Francesco I, poiché nella stessa settimana della stampa (il 12 dicembre del 1524) veniva stipulato il loro accordo segreto grazie ai buoni uffici di Giberti.¹⁰⁵ *L'Esortatione* è datata infatti al 15 di dicembre, e allo stesso mese - ma senza indicazione del giorno - si ascrive anche la *Laude* a Clemente VII. Romei ritiene che anche la *Canzone in laude del datario* possa essere ascritta allo stesso periodo.¹⁰⁶ La loro datazione è particolarmente delicata, poiché costituisce nella critica il *terminus ante* o *post quem* per tracciarne il significato in rapporto alla pubblicazione dei *Sonetti lussuriosi* e alla successiva cacciata da Roma di Aretino: possono infatti leggersi come loro apologia, o come immediato precedente; ma senza dubbio costituiscono un «trattico lirico» in onore del papato e alle sue strategie di mediazione per la pace.

Disponiamo, grazie agli studi di Paolo Marini, anche di un'approfondita analisi dell'autografo dell'*Esortatione*, venuto alla luce nel 2006, che potrebbe aver avuto una diffusione extravagante vicina al periodo della stampa, all'interno di un preciso disegno politico.¹⁰⁷ Già Blasio dimostrava che Aretino ricevé, proprio due giorni prima della pubblicazione dell'*Esortatione*, ben 50 ducati dal papa, probabilmente per comporre dei testi d'occasione che avrebbero avuto il loro naturale sbocco nella stamperia arrighiana quale voce, in questo caso faziosa, della posizione neutrale del papa tra spagnoli e francesi.¹⁰⁸

¹⁰³ Romei, *Ludovico degli Arrighi tipografo*, cit., p. 146.

¹⁰⁴ Si rimanda solo a Luisa Mulas, *L'Aretino e i Medici*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, Atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28 settembre-1 ottobre 1992), Toronto (23-24 ottobre 1992), Los Angeles (27-29 ottobre 1992), Roma: Salerno, 1995, pp. 535-572; Angelo Romano, *Giovanni Matteo Giberti e l'attentato del 28 luglio 1525*, in Id. *Periegesi aretiniane. Testi, schede e note biografiche intorno a Pietro Aretino*, Roma: Salerno, 1991, pp. 15-37; Paolo Procaccioli, *Il fiele dopo il miele (e il pugnale). Aretino contra Giberti*, in *Le scritture dell'ira. Voci e modi dell'invettiva nella letteratura italiana*, a cura di G. Crimi e C. Spila, Roma: Roma-Tre Press, 2016, pp. 51-66. Sul sostegno di Aretino all'elezione di Giovanni de' Medici ai tempi del conclave del 1522 cfr. almeno Paolo Procaccioli, *Tu es Pasquillo in aeterno. Aretino non romano e la maschera di Pasquino*, in *Ex marmore. Pasquini, pasquinisti e pasquinate nell'Europa moderna*, Atti del colloquio internazionale (Lecce-Otranto, 17-19 novembre 2005), a cura di C. Damianaki, P. Procaccioli, A. Romano, Manziana: Vecchiarelli, 2006, pp. 67-96 e Danilo Romei, *Aretino e Pasquino*, Banca Dati Nuovo Rinascimento, immesso in rete il 25 settembre 1995 (<http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/saggi/pdf/romei/aretpasq.pdf>).

¹⁰⁵ Su questo cfr. Paul Larivaille, *L'adesione al partito francese*, in Id. *Pietro Aretino*, Roma: Salerno, 1977, pp. 95-102.

¹⁰⁶ Di diverso parere Giovanni Aquilecchia, *Introduzione*, in *Pietro Aretino, Poesie varie*, a cura di G. Aquilecchia e A. Romano, Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma: Salerno, 1992, che alle pp. 91-96 riassume le posizioni della critica sulla *vexata quaestio* della cronologia.

¹⁰⁷ Paolo Marini, *Un autografo dell'Esortatione de la pace tra l'Imperatore e il Re di Francia' di Pietro Aretino*, «Filologia e critica», XXI, 1, gen.-apr. 2006, pp. 88-105: 89. Il manoscritto è conservato nella Autografoteca Bastogi presso la Biblioteca Labronica di Livorno, faldone P 90, numero d'inserito 2221.

¹⁰⁸ Blasio, *Cum gratia et privilegio*, cit., pp. 70-71 e n. 164.

L'edizione di Angelo Romano, che censisce oltre agli esemplari italiani anche copie conservate in America,¹⁰⁹ è condotta sull'esemplare della Vaticana. Per quanto riguarda i tipi, si nota che la scelta delle varianti è qui meno sorvegliata di quanto accada nelle edizioni trissiniane: troviamo in alternanza le *g* corsive e di tipo “antico”, però si mantiene costante l'adozione delle grazie curvate verso destra per *p* e *q*; e non manca l'intrusione delle *swash capitals* nel corpo del testo, per quanto limitate alla *C*, alla *I* che prosegue sotto il rigo con un piccolo taglio trasversale nel corpo della lettera, e alla *G* corsiva, nel *colophon*, di cui si è parlato; per il resto le maiuscole sono tutte antiquarie.

R13. Caio Silvano Germanico, *Panegirico e Sylva*, 21 dicembre 1524

[c. Air] C. SILVANI GERMANICI | IN PONTIFICATVM | CLEMENTIS SEPTIMI | PONT. OPT. MAX. | PANEGYRIS PRIMA. || EIUSDEM IN STATVAM | LEONIS DECIMI | PONT. MAX. | SYLVA.

[c. Aijr] C. SILVANVS GERMANICVS | Ioanni Matthæo Giberto, Veronensi episcopo, | Clementis Septimi pont. opt. Max. | a datandis supplicibus libellis.

[c. Biv] IANI VITALIS PANHORM = | mitani in primam panegyrim argumentum

[c. Bijr] C. SILVANI GERMANICI | in pontificatum Clementis Septimi pont. opt. | max. panegyris prima.

[c. Hijv] C. SILVANI GERMANICI | in Leonis Decimi pont. max. | statuam sylva.

[c. L4v] Romę | in | Ædibus | Ludouici Vi= | centini et Lautitiĵ Pe = | rusini, cu(m) Gratia et Privilegio. | M.D. XXIII. | XII KL. IAN.

4° [44] cc.; A-L₄

imp: t,i- m.ta osi- PrOb (C) 1524 (R)

L'edizione dei componimenti di Germanico¹¹⁰ prende a parte dei testi che furono composti a una certa distanza dalla loro pubblicazione, corredati da una lettera di dedica al datario Giberti e da un *Argumentum* di Giano Vitale: il *Panegirico* fu infatti composto in occasione dell'elezione di Clemente (novembre 1523); la *Sylva* in onore della statua di Leone X, eretta all'incirca nel 1521.¹¹¹ Il *Panegirico*, testo di natura encomiastica che ripercorre i motivi topici della auspicata rinascita delle arti sotto il Medici papa, lodandone le origini, mentre traccia la prospettiva della venuta dei Turchi come punizione divina. Della *Sylva* di si è recentemente occupata Rosanna Alhaique Pettinelli, che considera come il componimento abbia un intento soprattutto efrastico, descrivendo la statua di Leone X

¹⁰⁹ Cfr. Angelo Romano, *Nota ai testi*, in Pietro Aretino, *Poesie varie*, cit., p. 289 segnala le copie della Public Library e della Hispanic Society of America di New York (quest'ultima in riproduzione fotostatica).

¹¹⁰ Non si sono condotte ulteriori ricerche sulla figura dell'autore, si rimanda però alla nota riassuntiva di Sodano, *Intorno ai "Coryciana"*, cit., p. 421, n. 4, che ripercorre gli studi su questa figura (il nome è probabilmente uno pseudonimo).

¹¹¹ Cfr. Ilsa Reineke, *C. Silvani Germanici in pontificatum Clementis septimi Pont. Opt. Max. Panegyris prima. In Leonis decimi Pont. Max. Statuam Sylva. Text mit enleitung*, «Humanistica Lovaniensia», 45, 1996, pp. 245-318.

che fu collocata in Campidoglio nel 1521, tessendo le lodi dello scultore e del pittore degli affreschi del Palazzo Senatorio, e ripercorrendo i fasti della romanità avvicinandoli al papa mediceo.¹¹² In questa edizione, l'uso dei tipi è in effetti accordato al gusto raffinato dei componimenti: tornano in più occorrenze le *maiuscole corsive* (seppur limitate a *D, P, R, E* alla greca o come *Et* o per *Ex*) soprattutto negli *incipit* e in inizio di verso; le filigrane sono invece quelle della testa coronata di profilo e della testa di cane, che viene usata solamente nel fascicolo D.

R14. Pietro Aretino, *Laude*, dicembre 1524

[c. Air] LAVDE DI CLEMENTE. VII. | MAX. OPT. P. | Compositione del Diuino Poeta | Messer Pietro Aretino.

[c. Aiv] Laude di Clemente. vij. Max. Opt. Pont. | Compositione del diuino Poeta Messer | Pietro Aretino.

[c. A4r] Stampata in Roma per Lodouico Vicentino | et Lautitio Perugino | nel MDXXIII di Dicembre | con Gratia et Priuilegio che | da altri non si possa | istampare.

4°; [4] cc.; reg.: A4,

imp.: tona e,a, toto o,e, (C) 1525 (Q)

CNCE: non censita

La rarissima edizione della *Laude* di Clemente, che ha lo stesso intento encomiastico della *Canzone* a Clemente di Trissino,¹¹³ sopravvive, per quanto è noto dal censimento condotto da Angelo Romano per l'Edizione Nazionale delle opere di Aretino, in sole quattro copie, inclusa quella conservata presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco (Rar. 1629/3),¹¹⁴ che non si è potuto consultare, utilizzata per l'edizione critica.¹¹⁵ Casamassima non conosce l'edizione, che quindi non rientra nella sua suddivisione dei tipi, ma era invece nota a Johnson, che ricavava la notizia dalla biografia di Aretino scritta da Mazzucchelli.¹¹⁶ Dalle riproduzioni fotografiche dell'esemplare di Monaco, gentilmente fornitemi da Danilo Romei, si apprezza un'oscillazione delle varianti testuali, rafforzata al

¹¹² Cfr. Rosanna Alhaique Pettinelli, *L'Oratio di Blosio Palladio e la Sylva di Caio Silvano Germanico per l'inaugurazione della statua di Leone X in Campidoglio*, e per le vicende della statua Angela Quattrocchi, *L'innalzamento della statua onorifica di Leone X in Campidoglio: committenti, esecutori e collocazioni*, entrambi in *Leone X: finanza, mecenatismo, cultura*, cit., rispettivamente alle pp. 319-332 e 333-362. Su

¹¹³ Cfr. Paola Farenga Caprioglio, *Aretino e l'editoria romana*, cit., p. 61.

¹¹⁴ Romano, *Nota ai testi*, cit., pp. 288-289: «Esemplari presso la Biblioteca del Bryn Mawr College di Bryn Mawr (Penns.), Public Library di New York, Union Library Catalogue di Philadelphia». Si veda *ivi* p. 288 per la note di possesso dell'esemplare a c. Air, appartenuto al bibliofilo Johann Albrecht Windmanstetter (1506-1557).

¹¹⁵ Mancano quindi, per questa copia, i dati sulle filigrane utilizzate.

¹¹⁶ Cfr. Johnsons, *Type designs, their history and development*, cit., p. 130; Giammaria Mazzucchelli, *La vita di Pietro Aretino*, Brescia: Pianta, 1763, p. 273; ma la copia di Monaco è segnalata, come nota Romano, anche da Alessandro Luzio, *L'Aretino e Franco. Appunti e documenti*, «Giornale storico della letteratura italiana», XXIX, 1897, pp. 229-283:231-232, n. 1.

confronto con l'*Esortatione*: in questo caso, le grazie di *p* e *q* sono orizzontali, troviamo ancora l'alternanza tra *g* doppie di tipo corsivo e di tipo "antico", l'alternanza della *I* antiquaria con la *I* che prosegue sotto il rigo con un piccolo taglio trasversale nel corpo della lettera, e nel titolo di c. Aiv (è uno dei casi in cui il testo comincia sul verso della prima carta) si osserva una *P* maiuscola della serie delle corsive, per indicare l'iniziale del nome dell'autore. Come nella *Coryciana*, e nei testi trissiniani, troviamo il tipo *Et* con la maiuscola forgiata sul modello della epsilon, soluzione già proposta anche ne *La operina* e che si è appena vista nel *Panegirico et Sylva* di Germanico.

R15. Agnolo Firenzuola, *Discacciamento*, dicembre 1524

[c. Air] DISCACCIAMENTO | DE LE NVOVE LETTERE, | INVTILMENTE |
AGGIIVNTE | NE LA LINGVA | TOSCANA.

[c. Aiiir] A MESSER TOMMASO | PIGHINVCCIO | DA PIETRA SANTA: | AGNOLO
FIRENZVOLA | FIORENTINO DICIE | SALVTE.

[c. D4r] Stampata in Roma, per Lodouico Vincentino | et Lautitio Perugino, | nel
MDXXIII di Decembre. | Con Priuilegio et Gratia | che da altri no(n) si possa
istampare | questa opera ne altra istampata | in questa littera insino al |decennio.

4°; [18] cc.; reg.:A-C₄, D₆;

imp.: ine, i:la ren- codi (C) 1524 (R)

BAV: Stamp. Capp. IV. 530 (2), Stamp. Ferr. IV. 4129 (2), Stamp. Ross. 4332, Stamp. Ross.
4355 (3); Pal: GG. II. 309 (2); BCI: I. F. O26 (2); BL: 1560/1774; Bod: Mortara Add. I. 85;
Cam: 5000. d. 89;

CNCE: 19195

La prima opera pubblicata da Angelo Firenzuola, legato da amicizia con Aretino e con Claudio Tolomei per i suoi studi senesi e perugini, è dichiaratamente nel solco delle opere antitrissiniane.¹¹⁷ Costituisce infatti, come si è detto, la risposta immediata alla *Epistola*, impostata su toni ironici e quasi canzonatori, che sollecitò, oltre che il riso, anche l'ammirazione del papa Clemente VII, che volle conoscerlo e presentargli Pietro Bembo.¹¹⁸ È possibile che il ruolo di Arrighi fosse, in questo caso, di trampolino di lancio per la fama letteraria del prelado, che si trovava a Roma soprattutto per compiere gli uffici di procuratore dell'Ordine Vallambrosano al quale apparteneva: l'ipotesi non fa cadere, ma

¹¹⁷ Su Firenzuola a Roma si veda Danilo Romei, *La "maniera" romana di Agnolo Firenzuola (dicembre 1524-maggio 1525)*, Firenze: Edizioni Centro 2P, 1983, e l'ampia bibliografia degli studi curata dallo stesso disponibile online: <http://www.nuovorinascimento.org/cinquecento/firenzuola.pdf>

¹¹⁸ È nota la lettera di Aretino a Firenzuola, scritta da Venezia il 26 ottobre 1541, da leggersi oggi in Pietro Aretino, *Lettere*, a cura di P. Procaccioli, tomo II, libro II, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma: Salerno Editrice, 1998, p. 329, n° 301: «Rido ancora dello spasso che ebbe Papa Clemente la sera, che lo spinsi a leggere ciò che già componeste sopra gli Omeghi del Trissino, per la qual cosa la santitate sua volse insieme con monsignor Bembo personalmente conoscervi».

anzi rafforza, la teoria che vuole il Vicentino stampatore su committenza e voce di coloro che erano vicini alla Curia.¹¹⁹

In quasi tutte le copie compare alle cc. Aijr-Aijv la dedica a Tommaso Pighinucci da Pietrasanta, membro della *Sodalitas Parionis* (che aveva Coricio come unico membro straniero) e protonotario apostolico;¹²⁰ nell'esemplare conservato ad Arezzo troviamo invece la dedica a Benedetto Accolti, segretario di Clemente VII dal 1523, e *abbreviator* apostolico dal 1515 per i buoni uffici dello zio cardinale Pietro Accolti.¹²¹ Come rilevava Richardson, se la dedica a Pighinucci è seguita da una pagina bianca (c. A3r), nella copia aretina vengono sostituite le cc. A2r-A3r, che accolgono il testo della dedica (più lungo di quello per il Pighinucci). Non solo, la c. A2 è in questo caso segnata A e la c. A3v, la prima del testo, è stata ricomposta; inoltre la filigrana, della testa di cane, compare due volte nello stesso quaderno A. Per spiegare questa differenza, lo studioso formula alcune ipotesi, propendendo a ritenere che l'esemplare aretino fosse già previsto come copia di dedica, ragione che avrebbe spinto Arrighi a lasciare in bianco la c. A3r «per potere, dopo, lasciare il mezzo foglio contenente le cc. A2 e A3, e inserire al loro posto un mezzo foglio con la dedica all'Accolti e la prima pagina del testo nuovamente composta».¹²² Rileva inoltre che la copia ha la stessa filigrana di quelle conservate a Oxford e a Londra, ossia la testa di cane, che difatti la presentano nel fascicolo A: nella prima delle due copie, però, la si ritrova anche nel fascicolo D (sempre di sei carte in tutte le copie); nella seconda, sia nel fascicolo C che D (come avviene anche nella copia di Siena). Sembra quindi di poter dedurre che solo il fascicolo B fosse stato stampato con la filigrana della testa coronata di profilo: tuttavia, nelle copie di Parma e di Cambridge, essa compare anche nel quaderno C. Per i tipi, dovremo invece segnalare che, come abbiamo già accennato, le maiuscole corsive compaiono solo in luoghi sensibili quali l'*incipit* (la *P* di *Poscia* nella c. A3v) e nelle ultime pagine (la *R* in c. D4v), tuttavia in questa edizione sono comunque più numerose e variate, comprendendo anche la *Q* e la *F*.

¹¹⁹ Sulla possibilità che Trissino avesse ritirato i finanziamenti alla stamperia in conseguenza della pubblicazione da quei torchi delle opere dei suoi detrattori, come è ipotizzato da Osley, cfr. il capitolo terzo, pp. 230-235.

¹²⁰ Anna Esposito, *Tra accademia e confraternita: la Sodalitas Parionis nel primo Cinquecento romano (con l'edizione degli statuti e della matricola)*, in «Roma nel Rinascimento», 2007, pp. 309-337: 327.

¹²¹ Cfr. Miranda, *The Cardinals of the holy Roman church*, al link <http://webdept.fiu.edu/~mirandas/bios1527.htm#Accolti> e la voce curata da Eugenio Massa (DBI, 1, 1960, pp. XX-XX). Come nota Witcombe, *Copyright in the Renaissance*, cit., p. 46, a Pighinucci fu concesso il primo privilegio di un decennio dal papa per stampare nel 1509 la traduzione del *De Medicina* di Plinio dai torchi di Stefano Guillery, pubblicata a sue spese.

¹²² Richardson, *Trattati di ortografia volgare*, cit., pp. 155-156:156. Cfr. anche Romei, *Ludovico degli Arrighi tipografo*, cit., p. 143, n. 27.

R16. Battista Casali, *In legem agrariam*, [estate/autunno 1524?]

[c. Air] BAPTISTAE CASALII IN | LEGEM AGRARIAM PRO | COMMVNI
VTILITATE, | ET ECCLESIASTICA | LIBERTATE TVENDA, | AD CLEMENTEM
VII. | PONT. MAX. | ORATIO

[c. Aiv] REVEREN. IN CHRISTO | patri et D. D. Ioanni Mattheo Giberto Episcopo |
Veronen. Et Datario dignissimo etc. | Baptista Casalius salutem

[c. Aii r] Baptist(a)e Casali in legem agrariam pro communi uti= | litate, et ecclesiastica
libertate tuenda, ad Clementem. Vij | Pont. Max. Oratio

[c. Fiiiv] Impressum Rom(a)e, Apud Ludouicum Vicentinum | Et Lautitium Perusinum.
M. D. XXIII

4°; [22] cc.; reg.:A-E₄ F₂

t,ex eru- e,ad vrab (C) 1524 (R)

BAV: R. I. IV. 373 (int. 1), Stamp. Ross. 7862, Stamp. Barb. V.X. 41, Inc. IV. 606 (int. 3), Aug:
ANT. I. L. 84 (5); BNCR: 69. 7. F. 21; BNCF: RIN. P. 37/2; BCI: N. V. 037 (9); Ales: XIII. b.
28. 11.

CNCE: 9790

Il 20 febbraio 1524 Clemente VII promulgò una bolla (riconfermata il 17 luglio dello stesso anno)¹²³ in cui, per affrontare i problemi di rifornimenti alimentari di Roma, imponeva di ridurre l'estensione dei terreni adibiti a pascolo per favorire lo sviluppo dell'agricoltura. Il provvedimento sollevò le proteste dei latifondisti laici ed ecclesiastici, di cui si fece portavoce Battista Casali,¹²⁴ che partecipò alla raccolta della *Coryciana* ed è menzionato nel *De poetis* di Arsilli: Fabio Vigile, pubblica all'interno del *In legem agrariam*, un epigramma in suo onore (c. Fiiiv). Sebbene l'edizione, dedicata al datario Giberti, non riporti altra indicazione cronologica oltre all'anno 1524, dallo studio delle filigrane è possibile ascriverlo alla tarda estate: poiché ha tra le sue carte la filigrana del cervo rampante, riscontrata nelle edizioni arrighiane campionate tra il luglio e l'ottobre di quell'anno: una datazione più alta avvicinerrebbe il testo alla *Bulla* cui si riferisce.

¹²³ *Bullarium Romanum: diplomatum et privilegiorum sanctorum romanorum pontificum Taurinensis editio: collectione novissima plurium brevium, epistolarum, decretorum actorumque S. Sedis a s. Leone Magno usque ad praesens*, Tomus VI: *ab Adriano VI (an. MDXXII) ad Paulum IV (an. MDLIX)*, Augustae Taurinorum: Seb. Franco et Henrico Dalmazzo editoribus, 1860, pp. 56-62, con il testo integrale della bolla *Privilegia pro abundantia rei frumentariae et agricultura in districtu almae Urbis*. Non è stato possibile rintracciare la bolla del 17 luglio, menzionata da Gianni Ballistreri (DBI, 21, 1978, pp. XX-XX).

¹²⁴ Su Battista Casali si rimanda a Silvana Siedel Menchi, *Alcuni atteggiamenti della cultura italiana di fronte ad Erasmo*, in *Eresia e riforma nell'Italia del Cinquecento*, Miscellanea I, Firenze-Chicago: Sansoni-Newberry Library, 1974, pp. 71-133. che cita le molte parole di lode espresse in suo onore da Tebaldeo, Casanova e Corsi. Casali pubblicò la stessa opera sulla legge agraria anche per i tipi di Francesco Minizio Calvo (Baptistae Casali, *In legem agrariam pro communi vtilitate, et ecclesiastica libertate tuenda, ad Clementem VII pont. max. oratio*, cfr. Barbieri, *Tipografi romani del Cinquecento*, cit. p. 91. Qualche cenno alla riforma e alla reazione di Casali anche in Antonio Saltini, *L'atto di morte di un cimelio millenario: il Moto proprio pontificio che soppresse l'annona romana*, «Rivista di storia dell'agricoltura», anno XLII n.2, dic. 2002, pp. 117-142.

R17. George Sauromanus, *De religione ac communi concordia*, [fine 1524?]

[c. Air] G. SAVROMANVS. | PROC. CAES. | AD PRINCIPES CHRIS= | TIANOS DE
RELI= | GIONE AC | COMMUNI CONCORDIA.

[c. V5v] ROMAE, AN. CHRIS. SAL. | M:D:XXIII. | CLEMENTE .VII. PONT. OPT. |
MAX. FLVCTVANTIS REIPV. | CHRISTIANAE | GVBERNACVLA AEQVA=
BILITER | MODERANTE.

4°, [82] cc.; reg.: A-T₄, V₆

imp.: lin- los, tuu- Moca (C) 1524 (R)

BAV: Inc. IV. 543 (int. 2), Stamp. Ross. 4146, Stamp. Ross. 7199; Aug: ANT. I. I. 1393 (1),
ANT. I. L. 17 (3); BNCR: 69. 5. A. 1. 1., 69. 5. B. 10. 1.; Ang: o. 4. 21/11; Cas: P. I. 66; BL:
3901. d. 29., 3905. b. 23

CNCE: 48687

Un'altra edizione senza data al mese, ma del 1524, contiene il testo composto da George Sauermann,¹²⁵ ambasciatore di Carlo V a Roma dal 1520 e in seguito ambasciatore della curia papale presso Massimiliano I, indirizzato ai principi cristiani con delle aspre critiche rivolte alla riforma luterana e un ribadito invito all'unione delle forze col sopraggiungere della minaccia turca: si tratta perciò di un testo affine agli intenti politici e propagandistici del papato. Casamassima ritiene che il tipo adottato in questa edizione sia quello stesso della *Coryciana*, ma in realtà già qui troviamo delle modifiche significative: oltre al prolungamento verso destra delle aste ascendenti di *b*, *d*, *h*, e *l*, *e* e la grazia orizzontale riservata a *p*, *q* e alla seconda lettera delle legature *sp* e *s* lunga con *f*, rilevato già da Barker – che segnalava inoltre come l'adozione di questa lettera corrispondesse ai testi in latino – si osserva anche una lieve proiezione verso l'alto del tratto mediano di *f*, e l'introduzione del grafema β per la doppia *s*.¹²⁶ L'uso delle *maiuscole corsive*, che si è detto essere abbondante nella *Coryciana*, è in questa edizione estremamente ristretto (si registra la sola *Q* con la coda prolungata a onda sotto il rigo), mentre si utilizzano ampiamente le *maiuscole antiquarie*, che compongono anche il colophon, che per il suo contenuto testuale sembra quasi esser stato ideato dall'autore, più che dall'editore. Dallo studio delle filigrane emerge che, in tutti gli esemplari, venne utilizzata una carta con filigrana di un corno per i fascicoli A-I, la filigrana della sirena bicaudata per i fascicoli K-O, quella dell'agnello pasquale a partire dal fascicolo Q fino al termine del libro. Si nota infine che, nonostante l'ultimo fascicolo sia composto da sei carte, la segnatura è presente solo fino alla c. Vij.

¹²⁵ Per la sua biografia aggiornata agli ultimi studi, cfr. *Contemporaries of Erasmus. A biography register of the Renaissance and Reformation*, vol. 2, Toronto: University of Toronto Press, 2003, pp. 197-198.

¹²⁶ Si ritroveranno le medesime caratteristiche negli *Hymni* di Ferreri, di cui si parlerà più avanti, datati al febbraio del 1525: si sarebbe orientati ad avvicinare l'edizione di Sauromanus al tardo 1524.

R19. Giangiorgio Trissino, *Epistola Giberti*, [autunno 1524?]

[c. Air] AL REVEREND. MONS. | GIOVAN MATTHEO GIBERTI | VESCOVO DI VERONA, | E DATARIO DEL S.P. | GIOVAN GIORGIO | TRISSINO.

4°; [2] cc.; reg.: A₂;

imp.: o,i- lee, e-te beno (C) 1524 (Q)

BAV: Stamp. Ross. 4439 (int. 4); Aug: ANT. I. I. 2876 (5bis), ANT. I. I. 2876 (5ter); BNCR: 69. 7. G. 15

CNCE: 67201

La brevissima lettera al datario Giberti¹²⁷ è strutturata come testo di accompagnamento che presenta e celebra, dopo una breve digressione sull'importanza del raggiungere il «viver bene» anche tramite la composizione e la lettura delle «laudationi [...] acciò che i Signori, diletlandosi, rallegrandosi di esse, si sforzasseno di havere in se quelle parti, che erano ivi laudate et apprezzate» l'operazione editoriale di Trissino. Scrivendo a Giberti riferisce infatti di aver scelto «dui elettissimi Principi de l'età nostra, un uomo, et una donna; e l'hommo fu il Serenissimo Gritti Principe di Venetia, e la donna fu la Signora Marchesana di Mantova», richiamando *l'Oratione* al Gritti e i *Ritratti* per Isabella d'Este,¹²⁸ ma si riferisce anche alla «Canzonetta» composta in onore di Clemente VII, dandoci, pur in modo imperfetto, la cronologia relativa dei suoi componimenti del 1524. Purtroppo, l'assenza delle filigrane, che non si sono reperite nelle copie censite perché constano di sole due carte, non permette di avvalorare ulteriormente la datazione, che dovrebbe comunque darsi al più tardi all'autunno del 1524.

Il ruolo chiave di Giberti nella politica clementina spingerebbe a ipotizzare un suo interessamento, seppur indiretto, negli affari della stamperia arrighiana come organo di propaganda: quale fosse la posizione di Trissino in questa vicenda, che qui sembra rivolgersi al datario con l'intento di rendergli nota la sua attività di scrittore, ma col quale era in stretti rapporti di amicizia, è dato sul quale ancora ci sarà da indagare, nell'auspicio che le carte d'archivio portino acquisizioni risolutive.

¹²⁷ Matteo Maria Giberti, principale consigliere di Clemente VII e già a parte della sua ristretta cerchia dal 1515, fu vescovo di Verona dal 1524 ma decise di restare a Roma, impegnandosi in un'intensa attività diplomatica dal 1523 al 1525; di lui si ricordano anche gli aspri contrasti con Pietro Aretino e la corrispondenza con Vittoria Colonna. Si rimanda ai recenti contributi in *Gian Matteo Giberti (1495-1543)*: atti del convegno di studi, a cura di M. Agostini, G. Baldassin Molli, Cittadella: Biblos, 2012, e all'importante monografia di Adriano Prosperi, *Tra evangelismo e controriforma: G. M. Giberti, 1495-1543*, Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1969, oltre che alla voce del DBI (vol. 54, 2000, pp.623-629) a cura di Angelo Turchini.

¹²⁸ Come già segnalava Franca Maria Galante, *Edizioni di opere di Giangiorgio Trissino esposte in occasione del convegno*, in *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, cit, p. 230, nella scheda n° 4 dedicata ai *Ritratti*: «Nell'esemplare bertoliano tra le cc. A₁ (front.) e A₂ è inserita l'epistola al Giberti».

R20. Giangiorgio Trissino, *Epistola vedova*, [luglio/settembre 1524?]

[c. Air] εPISTOLA DEL TRISSINO de la vita, che dæe tenere una Dønna vedova.

[c. Aiiir] A LA ILLUSTRE | SIGNORA | MADONNA MARGARITA | PIA
SANSEVERINA | GIOVAN GIΩRGIO TRISSINO

[c. C4v] Stampata in Roma per Lodovico Vicentino, ε lau= | titio nel MDXXIII. con la
prohibitione, | ε gratia di N.S. come ne l'altre.

4°; [12] cc.; reg.: A-C₄;

imp.: ran- i-ne e-si i-er (C) 1524 (Q)

BAV: Stamp. Cappon. V. 787 (int. 2); Aug: ANT. I. I. 2876 (2); Pal: GG. II. 309. 3.; BNCR: 69.

4. C. 57; Ang: RARI. I. 4. 9, RARI. I. 4. 9bis, RARI. I. 3. 3./2; BL: 1078, m, 1. (1), 231. e. 10

CNCE: 58972

L'epistola alla vedova conclude la rassegna delle opere trissiniane incluse nel catalogo arrighiano. Il testo si inserisce nel genere della trattatistica,¹²⁹ ma ha uno stretto legame con la vita personale di Trissino: dalle lettere sopravvissute è testimoniata una relazione amorosa tra lui e la marchesa di Sora, dedicataria dell'epistola, che aveva perso il marito Antonio Severino nel 1509, conosciuta a Milano e frequentata durante il suo soggiorno a Ferrara.¹³⁰ Poco prima di sposare la moglie Bianca, Trissino compose e dedicò quest'opera alla donna, e vi applicò la sua riforma ortografica.

In questo caso, per la datazione, possono venire in soccorso le filigrane: tutte le copie censite hanno la carta con la marca d'acqua del cervo rampante, che si è già vista per la *Coryciana*, le due edizioni della *Sophonisba* di luglio e settembre, nonché nella prima variante della *Epistola de le lettere* e ne il *In legem agrariam* di Casali.¹³¹ I tipi restano quelli adottati da Trissino per le sue edizioni, di cui si è già detto, con l'eliminazione delle g di tipo antico e l'adozione esclusiva delle maiuscole antiquarie.

¹²⁹ Cfr. Paolo Pucci, *Finalmente libera ma non per molto. La vedova nella trattatistica italiana del XVI secolo*, «Rivista di studi italiani», XXXIII, 1, 2015, pp. 187-214.

¹³⁰ Cfr. Dionisotti, *L'Italia del Trissino*, cit., p. 19: «Neppure è strano che, durante un così lungo vagabondaggio d'una corte in un'altra, fra persone del suo rango, quando egli stesso ancora era nel fiore dell'età, non avesse incontrato un'anima gemella. Tale sarebbe stata, a giudicare dalle lettere di lei a lui, che sole ci restano, Margherita Pio [...], ma la dedica, che Trissino finì col farle, di una *Epistola della vita che dee tenere una donna vedova*, pare un secchio d'acqua versato a tempo giusto sul focherello». Per la relazione tra i due cfr. anche Morsolin, *Giangiorgio Trissino*, cit., p. 65 e per la loro corrispondenza pp. 126-131.

¹³¹ Sulla cronologia relativa delle opere già Rajna, *Datazione di un manifesto memorabile di riforma ortografica*, cit., p. 262: «Quanto alla *Epistola*, verosimilmente più vecchia ancora di qualche poco *de la vita che dee tenere una Donna vedova* reca “nel MDXXIII” senza specificazione di mese; propendo tuttavia a pensare che anch'essa appartenga all'ottobre o al novembre».

R22. Giano Vitale, *In pacem*, [ottobre 1524?]

[c. a1r] IANI VITALIS | PANHORMITANI | CLEMENTIS VII PONT. | MAX.
PIETAS | ERGA REMP. CHRISTI=| ANAM. || EIUSDEM IN PACEM HYM | NUS.

[c. a1v] Ad. Ia. Matheum Gybertum | Clementis vii. Pont. Max. | Datarium

[c. a2r] CLEMENTIS VII | PONT. MAX. PIE=| TAS ERGA REMP. | CHRISTIANAM

[c. b1r] Iani Vitalis Panhoritani in Pa=| cem Ad Cleentem. vii. Pont. | Max. Hymnus

4°, [8] cc. ; A-B₄

imp: umst ias, e,a, iss, (C) 1524 (Q)

Ang: INC. 376, BoArch: 16. K. v. 07. op. 05

CNCE: 60307

Si è già più volte citato Giano Vitale, umanista palermitano che soggiornò alla corte papale dai tempi di Leone X e compose numerosi inni ed elegie in onore dei papi medicei, ma anche di Adriano VI, e che era molto ben inserito in Curia:¹³² la sua opera pubblicata con Arrighi rientra nel genere encomiastico, con quel sottotesto politico che ci siamo ormai abituati a riconoscere nei prodotti della tipografia del Vicentino. L'inno invoca infatti alla pace, raggiungibile con la neutralità del papa, e appoggiando perciò incondizionatamente la sua condotta nello stesso periodo in cui Arrighi pubblicava il trittico di opere aretiniane che si muovono nello stesso solco.¹³³ L'edizione non è datata, e non è conosciuta da Johnson negli anni Trenta del Novecento, così come non viene menzionata da Casamassima fino al 1965 (è infatti assente da *I disegni di caratteri di Ludovico degli Arrighi Vicentino* del 1963), e forse si potrà attribuire a Francesco Barberi l'avvenuto riconoscimento dell'edizione,¹³⁴ sebbene la datazione di EDIT16 si appoggi allo studio di Luigi Chiodi, basato sull'esemplare conservato a Bergamo, che non si è potuto consultare.¹³⁵ La filigrana dei due esemplari consultati (dei tre censiti da EDIT16) è quella del volatile in un cerchio, ascrivibile perciò almeno all'ottobre del 1524 (ma Casamassima data al 1524/1525): si segnala però che le uniche maiuscole corsive presenti sono la *G* e la *C*, e che nella copia della Biblioteca Angelica le signature *aii* e *b* sono apposte a penna.

¹³² Il suo profilo biografico più completo, comprensivo dei numerosi epigrammi ed inni da lui composti, è ancora quello tracciato da Giovanni Tumminello, *Giano Vitale. Umanista del secolo XVI*, «Archivio storico siciliano», VIII, 1883, pp. 1-94, che non conosce però l'edizione arrighiana. Dei *Coryciana*, come si è detto (cfr. qui p. X, n. X), Vitale fu anche ordinatore: i suoi testi compresi nella raccolta sono una quindicina, ed è menzionato anche nel *De poetis urbanis* di Arsilli (c. Mmiiiv). A parere di Sodano, *Intorno ai "Coryciana"*, cit., p. 421, n. 4, questa partecipazione segnò il suo «ingresso nell'arengo della Roma letteraria».

¹³³ Cfr. Blasio, *Cum gratia et privilegio*, cit., p. 71.

¹³⁴ Casamassima, *Ancora su Ludovico degli Arrighi Vicentino*, cit., p. 35, n. 4: «Per alcune edizioni, oltre che per numerose indicazioni di signature di esemplari, sono debitore alla dottrina e alla cortesia di Francesco Barberi, conoscitore della stampa romana del '500».

¹³⁵ Luigi Chiodi, *Le cinquecentine della Biblioteca civica "A. Mai" di Bergamo*, Bergamo: Tipografia vescovile Secomandi, 1974.

R23. Pietro Aretino, *Canzone in laude datario*, [fine 1524]

[c. Aiv], CANZONE IN LAVDE DEL | DATARIO. | Compositione del preclaro Poeta | Messer Pietro | Aretino.

[c. A4] Stampata | in | Roma | per Lodouico | Vicentino et Lautitio | Perugino, Con Priuilegio et | Gratia che da altri non si possa istam=| pare questa Opera, ne altra | istampata in questa nuoua Littera | insino | al decennio.

sine notis

4°; [4] cc.; reg.: A4, imp.: tona e,a, toto o,e, (C) 1525 (Q)

BAV: Stamp. Ross. 4512; BNCF: RARI. E. 6. 5. 39/1

CNCE: 2358

La *Canzone* encomiastica dell'Aretino per il datario Giberti, che sarà poi suo acerrimo nemico, è anch'essa *sine notis*, però è datata da Aquilecchia tra la fine del 1524 e l'inizio del 1525, e si tratta, ma si è già detto, di «un manifesto politico più che un omaggio cortigiano». ¹³⁶ Oltre che dagli studi critici, la datazione è confermata anche dalla somiglianza stilistica nella strutturazione del *colophon* che avvicina questa alle edizioni dell'*Esortatione* di Trissino e del *Polito* di Tolomei, tutte da collocarsi in un periodo a cavallo tra i due anni. Quale sia il riferimento alla «nuova littera» che Arrighi protegge per un decennio è difficile da dire: sia secondo le analisi di Casamassima che quelle di Barker, si dovrà ammettere che il tipo utilizzato per la *Canzone* altro non sia che quello utilizzato nella cosiddetta varietà della *Coryciana*, seppure, come si è visto, non manchino commistioni tra le varianti prescelte.

Per l'edizione critica del testo Romano si avvale della copia Vaticana: le filigrane sembrano confermare l'appartenenza a questo periodo cronologico, poiché conformi a quelle utilizzate tra la fine del 1524 (dicembre) e l'inizio del 1525.

¹³⁶ Aquilecchia, *Introduzione*, cit., p. 11; Sodano, *Intorno ai "Coryciana"*, cit., p. 429.

R24. Angelo Barbato/Ippolito Medici, *Declamatiunculae et orationes*

[c. 1r] ALIQUOT DECLAMATIUNCULAE ET ORATIONES È GRECO IN LATINUM VERSAE QUARUM TITULI INFRASCRIPTI. LIBANII LIBELLUS DE MALIS PAUPERTATIS, ANGELO BARBATO INTERPRETE... LIBANIJ IUSTITIAE LAUDATIO FACTA LATINA È PROPOSITO THEMATE A MAGNIFICO HIPPOLYTO MEDICE... LIBANIJ LIBELLUS DE MALIS DIUITIARUM ANGELO BARBATO INTERPRETE... PLUTARCHI DE EXILIO LIBELLUS ANGELO BARBATO INTERPRETE... LIBANIJ FABELLAE TRES È PROPOSITO THEMATE IN LATINUM VERSAE A MAGNIFICO HIPPOLYTO MEDICE

[c. 2r] Ad Clementem VII. Pont. Max. Angeli Barbati presbyteri in Libanium de malis paupertatis pro sua inopia supplicatio

[c. 5r] Libaniis de malis paupertatis libellus Angelo Barbato inteprete

[c. 7v] Hyppolitus Medices Iohanni Matthaeo Giberto Sanctissimi Domini nostri a supplicibus libellis salut.

[c. 8v] De laudibus iustitiae Libani Progymnasma

[c. 10v] Romae, apud Ludouicum Vicentinum et Lautitium Peruginum, 1525 die XIII Ianuarij

4°; [10] cc.

imp.: s.i- ecllo o-t. nodi (C) 1525 (R)¹³⁷

Definiti da Romei «i latinucci del nipote fanciullo del papa»,¹³⁸ le *Declamatiunculae* sono in effetti gli esercizi di traduzione del giovane Ippolito de Medici, allievo di Angelo Barbato. Gli studi più completi su di lui e la sua attività di editore di opere greche e precettore dei nipoti del papa sono stati condotti recentemente da Francesca Niutta,¹³⁹ che analizza dettagliatamente i contenuti dell'opera, che differiscono da quelli annunciati nel frontespizio.¹⁴⁰ Si tratta, in effetti di una «nota stonata» nel catalogo arrighiano, poiché è l'unica opera di traduzione dal greco: ma se ciò è vero da un punto di vista editoriale, abbiamo visto che l'attività di copista di Arrighi aveva previsto la collaborazione con i grecisti della corte papale (in particolare, Livio Guidolotti, che cita anche Barbato).¹⁴¹ Poiché l'autore insiste in più punti sulla sua necessità di ottenere un compenso necessario alla sua sussistenza, si potrà forse credere che abbia usato come veicolo la tipografia arrighiana per raggiungere l'attenzione del papa.

¹³⁷ La descrizione è tratta da Romei, Casamassima e Niutta.

¹³⁸ Romei, *Ludovico degli Arrighi tipografo*, cit., p. 5.

¹³⁹ Francesca Niutta, *Angelo Barbato grecista, stampatore e precettore medico*, in *Leone X: finanza, mecenatismo e cultura*, cit., pp. 217-233, in particolare la n. 1 di p. 217 per il rimando alla bibliografia precedente, e la trascrizione della dedica di questa edizione alle pp. 235-236. Niutta nota inoltre che nella copia della Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana (che non si è ancora consultata) viene aggiunta in un binione non numerato la dedica a

¹⁴⁰ Come già notava anche Casamassima, *Ancora su Ludovico degli Arrighi*, cit., pp. 40-41, n.13.

¹⁴¹ Cfr. il capitolo primo, p. XX. La breve citazione a testo è da Niutta, *Angelo Barbato*, p. 232.

R25. Zaccaria Ferreri, *Hymni ecclesiastici*, 1° febbraio 1525

[c. Air] ZACHARIAE FERRERI VICENT. ! PONT. GARDIEN. | HYMNI NOVI ECCLESIASTICI | IUXTA VERAM METRI | ET LATINITATIS NORMAM | A BEATISS. PATRE CLAEMENTE (sic) | VII. PONT. MAX. VT IN | DIVINIS QVISQVE EIS VTI | POSSIT APPROBATI ET | NOVIS LVDOVICI VICENTINI | AC LAVTITII PERUSINI | CHARACTERIBVS | IN LVCEM TRADITI. | SANCTVM AC NECESSARIVM | OPVS. || BREVIARIVM ECCLESIASTICVM | AB EODEM ZACH. PONT. | LONGE BREVIVS ET FACILIVS | REDDITVM, ET AB OMNI | ERRORE PVRGATVM | PROPEDIEM EXIBIT.

[c. Aijr] CLAEMENS PAPA VII. | Venerabili fratri Zacharie Episcopo Gardiensi | Prelato nostro domestico

[c. A3r] Marinus Becichemus Scodrendis Patavinę Academiaę | Rethor lectori foelicitatem

[c. Bijv] ZACHARIE FERRERII VICENT. | PONTIFICIS GARDIEN. | AD BEATISS. PATREM | CLAEMENTEM. VII. PONT. MAX. | IN HYMNOS ECCLESIASTICOS | PREFATIO.

[c. Dir] ZACHARIE FERRERII VICENT. | PONTIFICIS GARDIEN. | Hymni noui Ecclesiastici | a Beatissimo Patre | CLAEMENTE. VII. PONT. MAX. | ut in diuinis quisque eis uti possit | approbati

[c. S3v] Impressum hoc diuinum Opus Romę in aedibus | Ludouici Vicentini et Lautitij Perusini, | non sine Priuilegio. Kal. Febru. M.D.XXV.

4°; [12], cxv, [1] c.; reg.: A-C₄, D-R₈, S₄;

imp.: m-n- e-s, s.ra TeAB (3) 1525 (R)

La data del privilegio si ricava da c. A3r: «Dat. Romae apud Sanctum Petrum | sub annulo piscatoris ultima Novembris Millesimo Quintegesimo Vigesimotertio. Pontificatus | Nostri Anno primo»; la data della lettera al lettore di Becichemo si ricava dalla c. Bir: «Ex Patavina Academia Tertio Idus Decembres | M. D. XXIII.»; la data della prefazione si ricava da c. B4v: «Dat. Romę. vj. Calendas Decembres foelici | tuę Coronationis die. M. D. XXIII»

BAV: Rg. Liturg. IV. 413, Stamp. Barb. GGG. VI. 59, Stamp. Ross. 4051; BNCf: RIN. F. 39; BNN: V. F. 113. G. 82, Aug: ANT. I. L: 144; BNCr: 69. 6. E. 10, 69. 6. G. 21, 6. 6. K. 15, BL: C. 107. bb1; Maz: 4° 11960

CNCE: 18842

Gli *Hymni novi ecclesiastici* sono, senza dubbio, un progetto che l'autore Zaccaria Ferreri¹⁴² realizzò in concerto con le idee di riforma della chiesa nel pieno spirito classicheggiante dei papi medicei. L'intento è ben spiegato dallo stesso Clemente VII nel privilegio concesso a pochissima distanza dalla sua elezione e incoronazione, al quale fa da controcanto la *Praefatio* di Ferreri, per stabilire che gli inni sacri siano riportati «ad latini sermonis et metri congruitatem».¹⁴³ Ferreri morì nell'autunno del 1524, prima del 9

¹⁴² Si rimanda, oltre che alla voce del DBI (vol. 46, 1996, pp. XX-XX) a cura di Eckehart Stöve, anche al profilo biografico, datato ma piuttosto completo, di Bernardo Morsolin, *Zaccaria Ferreri: episodio biografico del secolo decimosesto*, Vicenza: Tipografia Reale, 1877, in particolare le pp. 96-106 per le vicende compositive degli *Hymni*, nonché a Ferrajoli, *Il ruolo della Corte di Leone X*, cit., pp. 531-544.

¹⁴³ Jacopo Sannazzaro, *De partu virginis, Il parto della vergine. Volgarizzamento di Giovanni Giolito de'Ferrari (1588) a fronte*, a cura di Stefano Prandi, Roma: Città nuova, 2001, pp. 19-20 : «La consuetudine di conferire veste classicheggiante alle tematiche religiose era ormai d'obbligo, ma non sempre sortiva esiti felici, soprattutto quando si risolveva in un esercizio puramente formale. Un segno significativo del gusto diffuso nelle colte élites romane è ad esempio rappresentato dagli *Hymni novi ecclesiastici* (1525) del vicentino Zaccaria Ferreri – un personaggio che soltanto tredici anni prima era

settembre, perciò l'opera fu pubblicata postuma, e fu lasciata in parte incompiuta.¹⁴⁴ Il privilegio ha una data molto anticipata, ed è legato all'autore più che all'editore: si commina comunque una pena di cinquecento ducati di pena pecuniaria e addirittura la scomunica.¹⁴⁵

Il testo fu stampato da Arrighi all'inizio del 1525, forse in un momento in cui i torchi erano meno impegnati, per dedicarsi a questa grande opera che era in cantiere già da molto tempo, certamente da prima che la tipografia nascesse. Si sarebbe tentati di pensare addirittura che si possa intravedere in questa scelta una correlazione tra il disegno degli *Hymni* e l'ideazione del progetto della tipografia arrighiana, complice anche la medesima origine vicentina non solo di Trissino, ma anche di Ferreri.¹⁴⁶ Tuttavia, onde evitare delle ipotesi con poco fondamento, varrà intanto la pena notare che il progetto degli *Hymni* fu foriero di molte novità per le sue abitudini tipografiche del Vicentino: è il primo testo da lui pubblicato che presenta i *marginalia* (dello stesso modulo dei caratteri nel testo), i titoli correnti (che costringono a una penuria della *H* maiuscola, spesso sostituita dalla minuscola nei capoversi), un indice (tutto concentrato nel fascicolo C, che ha l'ultimo verso bianco), e una conseguente foliazione, che parte però dalla c. x.¹⁴⁷ Non solo, è qui che troviamo le *f* con il tratto mediano innalzato che si sono già viste nel testo di Sauromanus, sebbene qui si prediliga la doppia *s* lunga: l'estetica del testo richiama da vicino quello della *Coryciana*, senza però gli eccessi calligrafici delle maiuscole corsive, qui ridotte alle sole occorrenze di *I*, *C*, e qualche rara *R* nei titoli dei componimenti; resta esclusiva la *g* corsiva. Lo studio delle filigrane restituisce risultati preliminari di un certo interesse: per questa pubblicazione, Arrighi sfrutta diverse risme, molte delle quali già utilizzate (il volatile per i fascicoli A-I, la testa di cane per il fascicolo K, la testa con turbante e la corona già incontrati nella *Bulla*), che attraversano diversi periodi cronologici: solo a censimento completato sarà possibile stabilire, si auspica, quali furono le dinamiche della costruzione dell'opera.

stato scomunicato e dichiarato eretico —; gli *Hymni novi* avrebbero dovuto costituire il risultato della riforma del Breviario romano, ma furono poi accantonati per la loro flagrante ispirazione neopagana, in virtù della quale la Vergine poteva essere chiamata senza imbarazzo “felix dea, nympha candidissima” e la Trinità “triforme numen Olympi”».

¹⁴⁴ Per quel che ci è noto, l'unico contributo che affronta il testo degli *Hymni* da un punto di vista critico e filologico è il lavoro di Luigi de Martino, *Tradizione classica ed innovazione cristiana: gli Hymni novi ecclesiastici di Zaccaria Ferreri*, tesi di dottorato, Università degli studi di Siena, tutor: G. Chiarini, 2007, che non si è però potuto consultare.

¹⁴⁵ Cfr. Blasio, *Cum gratia et privilegio*, cit., p. 97.

¹⁴⁶ L'ipotesi è latamente ventilata già da

¹⁴⁷ Si aggiunge a margine il commento di Johnson-Morison, *The chancery types of Italy and France*, p. 3, che lamentano il «crowding of capitals on the title page».

R26. Melezio, *Elegia ad Italiam et Galliam infelices*, 28 febbraio 1525

[c. Air] IOANNIS MELETII ITALO | GALLI REI. CHRISTIANAE | ET LIBERTATIS
ITALI= | CAE AMATORIS, TRAGI | CA ELEGIA AD ITA | LIAM ET GAL | LIAM
INFE | LICES.

[c. Aiv] AD LECTOREM. | Me lege ter lector: tum si nihil nostra placebunt | Fac
meliora : legam tum quater ipse tua. | Non laudem ex musa tantum solatia quero: | Tot
mentem auertens hac ratione malis.

[c. B3r] ELEGIA AD REGIS MATREM.

[c. B4r] Romę die. xxviiij. Feb. M. D. XXV.

4°, [8] cc., A-B₄

s.um t.r.: t?o: s.s: (C) 1525 (Q)

BAV: Stamp. Ross. 4227; BNN: V. F. 74. 0030; Pal: GG. II. 224 (4); Ang: INC. 376/1

CNCE: 68851

L'edizione dell'*Elegia ad Italiam et Galliam infelices* riveste un ruolo del tutto particolare nella produzione arrighiana, arrivando a connotarsi come una mossa falsa da parte dell'editore all'interno dei delicati equilibri di cui finora si è trattato. Innanzitutto, al momento della pubblicazione ci fu da indagare sulla la vera identità dell'autore, rimasta oscura e, verosimilmente, per ragioni di prudenza: solo tre giorni dopo la disfatta delle truppe francesi nella battaglia di Pavia Melezio si schierava apertamente contro l'Imperatore e istigava gli italiani a prender le armi contro di lui a favore della Francia sotto l'egida del papa, dedicando anche una commovente elegia alla madre di Francesco I, che era stato fatto prigioniero. Già Salvatore Bongi aveva indagato su quest'opera, giacché in una lettera di Girolamo Negri del 20 marzo del 1525 al poeta veneziano Marc'Antonio Micheli si narrava di una elegia «nella quale erano cose da mettere alle mani il Pontefice coll'Imperatore»,¹⁴⁸ e dopo che ebbe tra le mani la copia «in quel carattere bellissimo corsivo falcato e svolazzante [...] che allora usava in Roma, lo stesso che l'anno antecedente 1524 aveva servito a Lodovico Vicentino ed a Lautizio Perugino per la stampa della *Coryciana*», ritenne di poter individuare in quello l'opuscolo a cui ci si riferiva nella lettera. Pare inoltre che la reazione di Clemente VII fosse asprissima a riguardo, tale da decretare l'istituzione della censura preventiva della stampa a Roma.¹⁴⁹ Dai recentissimi

¹⁴⁸ Il testo completo della lettera è citato da Blasio, *Cum gratia et privilegio*, cit., che si occupa dell'edizione alle pp. 72-73, ritenendo che l'autore «incontrasse di certo l'adesione del Giberti tuttora convinto della necessità di un'opposizione armata contro l'imperatore».

¹⁴⁹ Salvatore Bongi, *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato stampatore in Venezia*, vol. II, Roma [s. n.], 1895, pp. 473-474: 474: «Una manifestazione gallofila venuta da Roma, all'indomani della battaglia di Pavia, alla corte di Clemente VII, già tanto sospetta a Carlo V, doveva parere così grave pericolo, da consigliare, quasi atto di scusa, la misura straordinaria di rigore verso la stampa». Alle pp. 483-490 Bongi pubblica il testo dell'*Elegia*, ritenendola di grande interesse per la storia dell'editoria a

studi di Claudia Corfiati, che ha analizzato la tradizione secentesca e manoscritta delle opere di Girolamo Borgia (di cui si tratterà poco più avanti) emergono però delle importanti novità: si potrebbe infatti individuare in Melezio un allievo francese di Borgia (la studiosa ipotizza un Jean Mellet o Melet), che utilizza inoltre questo nome bucolico per un personaggio delle sue *Solatia* dedicate a Vittoria Colonna. Ma poiché il testo dell'*Elegia* risulta tra le carte del Borgia e tra i componimenti dedicati al discepolo, non arriva neppure a escludere che dietro lo pseudonimo si nasconda lui stesso.¹⁵⁰

Pur lasciando irrisolta, ma certo vivacizzata, la questione dell'autorialità di questa opera controversa – e in parte quasi fuori luogo, nella produzione filopapale di Arrighi – si verrà adesso a notarne le caratteristiche: le copie censite presentano tutte la filigrana dell'agnello pasquale, che si trovava anche tra le carte degli *Hymni* e che sembra caratterizzare la produzione dei primi mesi del 1525; il tipo è quello dei *Coryciana*, ma con una netta prevalenza delle maiuscole antiquarie, pur trovandosi, differenziate per la *Elegia ad regis matrem*, due diverse varietà di *Q*, la prima con un'onda che prosegue direttamente sotto il rigo, la seconda con un angolo più spiccato, fino a scendere sotto il rigo.

R27. Pietro Corsi, *De civitate castellana*, 29 marzo 1525

[c. Air] PETRI CVRSII CIVIS | RO. POEMA | DE CIVITATE CASTEL= | LANA
FALISCORVM | NON VEIENTIVM | OPPIDO

[c. Aiv] IO. MATTHEO GYBERTO | ANTISTITI VERONEN. | CLEMENTIS VII. DA
| TARIO P. CVR.

[c. A3v] OPERIS PERIOCHE | AD LECTOREM.

[c. Bir] DE CIVITATE CASTEL= | LANA FALISCORVM | NON VENIENTIVM
OPPIDO PETRVS | CVRSIVS AD PETRVM MEL= | LINVM

[col.: Romae, apud Ludouicum Vicentinum et Lautitium Perusinum, 1525 die 29
Martij]

4°; [16] cc.; reg.: A-D4;

imp.: emo- i.s: a.s: QuQu (C) 1525 (R)

BAV: R. I. IV. 1199 (int. 3); Pal: GG. II. 224 (6); BNCr: 69. 7. G. 18, 69. 7. F. 29; Ang: INC
376; BL: 11405. bbb. 20

CNCE: 13554

Pietro Corsi, umanista di Carpineto romano, che partecipa attivamente alla vita delle accademie romane,¹⁵¹ si cimenta, per i tipi arrighiani, nella composizione di un breve

Roma.

¹⁵⁰ Claudia Corfiati, *Sulle egloghe latine di Girolamo Borgia: Gallicana*, «Bulletin Hispanique», 119, 2, 2017, pp. 477-494.

¹⁵¹ Partecipò alla *Coryciana* ed è menzionato dal Gibaldi (cfr. Gibaldi, *Modern poets*, cit., p. 281). Per il profilo biografico e la bibliografia inerente vd., oltre alla voce di Franca Petrucci (DBI, vol. 29, 1983, pp. 579-581), da ultimo i ricchi contributi di Paola De Capua, *Pietro Corsi e l'Ecloga Erasmus*, «Studi medievali e umanistici», 13, 2015, pp. 197-240 e Id. *Tra Giano Vitale, Pietro Corsi e Niccolò Ridolfi*,

poemetto classicista e di gusto erudito sull'origine di Civita Castellana. Anche questo libretto è dedicato al datario Giberti, al quale l'autore si rivolge per rievocare la sua protezione, chiedendo l'approvazione dei suoi scritti.

Da un punto di vista editoriale, l'edizione non ha caratteristiche particolari ma si inserisce negli standard dei prodotti arrighiani del primo anno, oramai consolidato, ma in procinto di cambiare: qui lo specchio della pagina è di 14,5x7 cm; si è ormai regolarizzato l'uso delle aste ascendenti e discendenti incurvate e leggermente prolungate, ma trattandosi di un testo in latino troviamo la *p* e la *q* con le grazie orizzontali; la *g* è nella sua variante corsiva e per le maiuscole troviamo solamente la *C* e la *Q* (nelle sue due varianti) corsive, con una netta preponderanza delle maiuscole antiquarie. La filigrana delle copie censite è quella dell'agnello pasquale, ma nelle sole copie della Palatina di Parma e della British Library si alterna, per il fascicolo C, con la filigrana della corona.

R28. Girolamo Borgia, *Ad Carolum Caesarem*, 1° aprile 1525

[c. Air] AD CAROLVM CAESAREM | OPT. MAX. | MONARCHIA.

[c. Aiv] AD ILLVS. D. LVDOVICVM | Ferrandum Ducem Suessanorum

[c. Aiiir] AD CAROLVM CAESAREM | Opt. Max. Hieronymi Borgij | Monarchia.

[c. Cir] EX. D. IO. ANTONIO MVSET = | TAE PATRICIO NEAP. | HIERONYMVS | BORGIVS | .S.

[c. Cijr] VICTORIA CAESAREA ARMI | potentis Ferrandi Auali Neapolitani Magni | Marchionis Piscarię Cæsarei Ducis de | Francisco Gallorum Rege Maximo | apud Ticinum die memorabili. xxv. | Februarij . M. D. XXV.

[c. C5v] Romę Kal: Aprilis. M. D. XXV.

4°; [14] cc.; reg.: A-B₄, C₆;

imp.: s?o? s.os t.po DuCe (C) 1525 (Q)

BAV: R. I. IV. 1199 (int. 4), Stamp. Ross. 4206; BNN: XXV. K. 57 (1); Aug: ANT. I. I. 516 (2); Pal: GG. II. 224 (5); Ang: INC. 376/11*

CNCE: 7128

Girolamo Borgia, storico del Rinascimento e che visse tra Roma e Napoli, con un breve periodo a Venezia dove apprese il greco da Musuro, fu in stretto contatto con gli intellettuali del circolo curiale (fu amico anche di Claudio Tolomei), e dopo aver preso gli ordini fu molto vicino ad Alessandro Farnese, sodale del papa.¹⁵² Se le ipotesi di Corfiati per la *Elegia* a nome di Melezio sono corrette, bisognerà ipotizzare che il Borgia, ancora dai torchi di Arrighi, abbia deciso con il *Monarchia* di riparare all'errore compiuto: si tratta

«Studi medievali e umanistici», 15, 2017, pp. 451-511. Corsi rievoca in più punti del testo anche Colocci, il Sanga, Mellino, per i quali, non potendo tracciare qui i rapporti che intercorsero tra loro, si rimanda intanto a Anna Esposito, *Lì nobili huomini di Roma: strategie familiari tra città curia e municipio*

¹⁵² Per queste notizie confronta la voce del DBI a cura di Gianni Ballistreri (vol. 12, 1971, pp. XX-XX),

infatti di un opuscolo che celebra le doti in guerra dell'imperatore Carlo V, a cui è dedicato, proseguendo in questa la sua attività di storico che ebbe maggior respiro nella sua *Historia de bellis Italicis*.¹⁵³ L'opera è costruita come una raccolta di componimenti encomiastici: il primo, in una posizione anomala per le edizioni arrighiane, ossia sul verso della prima carta, è in onore di Fernando Ludovico Consalvo, nipote del Gran Capitano di Cordova e duca di Sessa; segue poi l'elegia a Carlo V, che ha una posizione centrale; un terzo carne alla c. Cir per Giovanni Antonio Muscettola, incaricato a Roma degli uffici dell'imperatore, e infine un ultimo a celebrare il valore di Ferdinando d'Avalos durante la battaglia di Pavia, seguito da piccoli epigrammi dedicati ad altri condottieri e alla grandezza di Napoli. Si segnalano inoltre, tra il «FINIS.» e il *colophon* di c. C5v, alcuni versi di ringraziamento ad Alessandro Farnese. Seguendo l'interpretazione di Blasio, il *Monarchia* costituirebbe la palinodia comune di Borgia stesso e di Arrighi: il primo aveva infatti la necessità di «farsi perdonare l'antica opposizione antiasburgica con un panegirico del potere imperiale esaltato dalla recente vittoria»,¹⁵⁴ il secondo di rimediare alla pubblicazione incauta di Melezio. Non a caso, il libello di Borgia sarà pubblicato il 1° aprile, data dell'accordo tra Carlo V e Clemente VII.

La pochissima distanza questa edizione e la precedente induce a ritenere che anche nella primavera del 1525 la tipografia arrighiana lavorasse a pieno ritmo, certamente sollecitata, come in questo caso e nel caso del Melezio, dal grande avvenimento storico della disfatta di Pavia delle truppe francesi, tema di estrema attualità. Anche in questo caso, fatte salve le anomalie già segnalate, la struttura dell'edizione resta la medesima di tutte le opere del 1525: persiste la selezione di *C* e *Q* come uniche maiuscole corsive.

¹⁵³ Oltre al già citato lavoro di Corfiati, *Sulle egloghe latine di Girolamo Borgia*, cit., si rimanda ai contributi sul Borgia storico, soprattutto a cura di Mauro de Nichilo, *Dal Pontano al Giovio: l'Historia di Girolamo Borgia*, in *La storiografia umanistica*, Convegno internazionale di studi (Messina, 22-25 ottobre 1987), Messina: Sicaria, 1992, pp. 699-729; Id. *Preliminari per l'edizione della Historia di Girolamo Borgia*, in *Confini dell'umanesimo letterario. Studi in onore di Francesco Tateo*, a cura di M. De Nichilo, G. Distaso, A. Iurilli, Roma: Roma nel Rinascimento, 2003, vol. 1, pp. 437-466, Id., «*Hic finis pontificatus fuit*». *Il sacco di Roma nel libro XII dell'Historia di Girolamo Borgia*, in *Roma e il papato nel Medioevo. Studi in onore di Massimo Miglio*, vol. II: *Primi e tardi umanimesimi: uomini, immagini, testi*, a cura di A. Modigliani, Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2012, pp. 221-231 a cui aggiungere l'importante monografia di Elena Valeri, *Italia dilacerata. Girolamo Borgia nella cultura storica del Rinascimento*, Milano: Franco Angeli, 2007.

¹⁵⁴ Blasio, *Cum gratia et privilegio*, cit., p. 71

R29. Cristoforo Marcello, *In psalmum*, 12 aprile 1525

[c. Air] CHRIS. MAR. AR. CORCY. | IN PSALMVM VSQVE | QVO DOMINE | OBLIVISCERIS | MEI

[c. Aiv] IOANNI MATTHAEO GY= | BERTO VEROANE | EPISCOPO | CHRIST. MARCELLVS | CORCYRAE PRAESVL | S. |

[c. D4v] Romę, apud Ludouicum Vicentinum, et Lautitium | Perusinum, Anno Christianę Salutis. | M.D.XXV. Die .xij. Aprilis.

4°; [16] cc.; reg.: A-D₄;

imp.: n-mi ref- get- laip (C) 1525 (R)

BAV: R. I. IV. 852; Aug: ANT. I. H. 807 (3), ANT. I. H. 3357 (2); BL: 697. g. 41

CNCE: 61306

L'opera di commento al Salmo XIII è scritta da Cristoforo Marcello,¹⁵⁵ arcivescovo di Corfù e teologo in stretti rapporti con Clemente VII, celebre soprattutto per aver curato la pubblicazione del *Caerimoniale Romanum*,¹⁵⁶ e che aveva già dato ai torchi di Silber il commento ai salmi I-VII.¹⁵⁷ Si tratta dell'ultima edizione datata del 1525, dopo la quale si interromperanno i lavori della tipografia, e sparirà dai *colophones* il riferimento a Lautizio Perugino. Il testo è scandito da intitolazioni in maiuscole antiquarie alle cc. A4r, Bir, B4r, Cijr, C4v, Dijv, disposte su più righe, che non turbano lo specchio della pagina, sempre su 22 righe, e di dimensione di qualche millimetro maggiore rispetto alle precedenti. Anche in questo caso però, come avveniva per il *Monarchia* di Borgia, il testo comincia sul verso della prima carta: è possibile che nell'uno e nell'altro caso lo stampatore preferisca occupare il verso piuttosto che aggiungere un nuovo fascicolo per una sola pagina, facendo rientrare il testo nella formula A-D₄, la più frequente della sua produzione. Inalterata la scelta delle varianti di lettera rispetto alle altre edizioni primaverili; ma per le filigrane si registra qui quella della sirena bicaudata.

¹⁵⁵ Per il profilo biografico si vedano la voce a cura di Margherita Palumbo (DBI, vol. 69, 2007, pp. XX-XX) e l'introduzione a Cristoforo Marcello, *De anima*, Villiers sur Marne: Phénix Editions, 2004, pp. I-IX a firma di Stéphane Toussaint, autore di *Edition et traduction annotée de Cristoforo Marcello De anima, Livre VI, chapitre 46*, «Accademia. Revue de la Société Marsile Ficini», 5, 2003, pp. 81-98. Per il *De fato* si veda invece Irene Polverini Fosi, *Il ms. Vaticano latino 5800: un'opera inedita di Cristoforo Marcello*, in *Le chiavi della memoria: miscellanea in occasione del I centenario della scuola vaticana di paleografia, diplomatica e archivistica*, a cura dell'Associazione degli ex-allievi, Città del Vaticano: Scuola Vaticana di paleografia, diplomatica e archivistica, 1984, pp. 441-460.

¹⁵⁶ *Rituum ecclesiasticorum siue sacrarum cerimoniarum S.S. Romanae Ecclesiae libri tres non ante impressi*. (Venetiis : Gregorii de Gregoriis excusere, 1516 die XXI mensis Nouembris). La pubblicazione di questo testo ufficiale, già curato da Agostino Patrizi, fu oggetto di diverse polemiche, per le quali si rimanda a *L'oeuvre de Patrizi Piccolomini, ou Le cérémonial papal de la première Renaissance*, vol. 1: *Patrizi Piccolomini*, a cura di M. Dykmans, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 33-42.

¹⁵⁷ Christophori Marcelli patritii Veneti archiepiscopi Corcyrae Exercitationes in septem primis Psalmis. (Impressum Romae: in Campo Flore per magistrum Marcellum Silber alias Franck, 1523 quinto Idus Iulii).

R30. Adriano Franci [Claudio Tolomei], *Polito*, [inizio 1525?]

[c. Air] DE LE LETTERE | NVOVAMENTE AGGVNTE | LIBRO | DI | ADRIANO FRANCI | DA SIENA. | INTITOLATO | IL POLITO

[c. Aijr] A LO ILLVSTRE SIGNOR | Don Michele Silua, Imbasciator del | Sereniss. Re di Portogallo

[c????] cfr. BCI Stampata | in | Roma | per Lodouico | Vicentino, et Lautitio | Perugino, Con Privilegio et | Gratia che da altri non si possa istam | pare questa Opera, ne altra | istampata in questa | nuoua Littera | insino | al | decennio.

[1525?] 4°; [52] cc.; reg.: A-N₄; imp.: i.re a.i- dine mesc (C) 1525 (Q)

Aug: ANT. I. I. 548 (2), BCI: G. IX. 49 (1), I. F. 026 (1), III. K. 018; BL: 72. e. 9, V&A: RC. G. 27; BNN: S. Q. XXI. C. 19.

CNCE: 29460

La datazione del *Polito* di Tolomei,¹⁵⁸ che pubblica sotto lo pseudonimo di Antonio Franci e dedica la sua opera a Michele Silva,¹⁵⁹ fu stabilita già da Rajna al marzo del 1525.¹⁶⁰ Si vorrebbero aggiungere alcuni elementi per la cronologia tratti dai dati bibliologici: poiché la conformazione del *colophon* è simile a quella dell'*Esortatione* del Trissino, del *Panegirico et Sylva* di Germanico (entrambe datate a dicembre) e della *Laude* di Aretino (1524, probabilmente dicembre), e poiché le filigrane riscontrate nelle copie del *Polito* sono comuni con quelle dell'edizione del *De religione ac communi concordia*, del quale si propone una datazione al tardo 1524, si propenderebbe a ritenere che la forbice cronologica tra l'opera del Tolomei e il *Discacciamento* fosse più ravvicinata, senza quindi considerare, come propone Rajna, un lasso di tempo prolungato per l'elaborazione, pur considerando la sua consistenza di 52 cc.

¹⁵⁸ La più completa bibliografia dell'autore, recentemente ripubblicata, è ancora quella di Luigi Sbaragli, *Claudio Tolomei: umanista senese del Cinquecento: la vita e le opere*, Firenze: Olschki, 2016 (1° ed. 1939). Oltre ai testi di linguistica citati qui alla nota XX si vedano, anche per il secondo trattato *Il Cesano* (per il quale cfr. Claudio Tolomei, *Il Cesano de la lingua toscana*, edizione critica a cura di O. Castellani Pollidori, Firenze: Olschki, 1974) gli studi di Alessandra Cappagli, *Gli scritti ortofonici di Claudio Tolomei*, «Studi di grammatica italiana», 14, 1990, pp. 341-394; Id., *Due ricerche sulla fonetica del Tolomei*, «Studi di grammatica italiana», 15, 1993, pp. 111-155, importanti per la comprensione della proposta linguistica del Tolomei riguardante la riforma dei segni alfabetici.

¹⁵⁹ La motivazione della dedica è ben riassunta da Uberto Motta, *Castiglione e il mito di Urbino: studi sulla elaborazione del "Cortegiano"*, p. 430: «L'amicizia del Tolomei [...] con il da Silva risaliva al decennio precedente, quando l'umanista portoghese aveva soggiornato a Siena [...] ma le ragioni dell'intitolazione erano meno effimere che un semplice tributo: tra il 1523 e il 1525, infatti, Miguel de Silva era stato spettatore del dibattito sull'idioma volgare che si era sviluppato a Roma nell'Accademia di Castel Sant'Angelo presieduta dall'amico Giovanni Rucellai (il quale era stato nominato *castellano* della rocca a seguito della elezione di Clemente VII)».

¹⁶⁰ Cfr. Pio Rajna, *Questioni cronologiche concernenti la storia della lingua italiana. III: Datazione ed autore del "Polito"*, «La Rassegna», III, I, 1916, pp. 350-361:354: «L'autore del Polito si è messo al lavoro poco dopo la divulgazione del *Discacciamento*, cioè, verosimilmente, già nel dicembre 1524. Fine e principio d'anno, colle loro molte distrazioni e principali occupazioni, avranno costretto ad arrestarsi, o perloeno a procedere con grande lentezza; e l'opera, che ha lunghezza triplice del *Discacciamento* [...] mal poté essere condotta a compimento avanti a la fine di gennaio, e così probabilmente avrà occupato anche una porzione del febbraio. Tra il febbraio e il marzo viene a porsi l'esecuzione tipografica, nel marzo cade la pubblicazione».

R31. Francesco Cattani, *Panegirico*, 1526

[c. A1r] PANEGIRICO DI | FRANCESCO | DA DIACCETO

[c. Aiiir] Panegirico allo Amore Di Francesco | de Catani da Diacceto a Giovanni | Corsi e Palla Rucellai.

[c. D3v] Stampata in Roma per Ludouico | Vicentino con gratia e priui- | legio come ne l'altre | Nel Anno .MDXXXVI.

4°; [16] cc.; reg.: A-D4; imp.: e-se a-ha e?li stsi (C) 1526 (R)

Pal: DX 4996 2es; BL: 86. b. 17 (2); V&A: RC. H. 43; Cam: 5000. d. 88

CNCE: 10324

L'edizione del *Panegirico* di Francesco Cattani da Diacceto, celebre filosofo platonico di scuola ficiniana,¹⁶¹ apre la serie delle pubblicazioni del 1526, posteriori al soggiorno veneziano di Arrighi e completamente rivoluzionate rispetto alla produzione precedente in quanto allo stile di impaginazione (cambia la dimensione dello specchio, e aumenta l'interlinea dei titoli) e alla serie di tipi a piombo (corrispondente al tipo II di Casamassima, con tutte le grazie orizzontali). Si tratta anche della prima opera di un autore non più vivente, sebbene Cattani fosse mancato solo nel 1522 e si potesse quindi considerare ancora «attualissimo».¹⁶² Oltre alle variazioni tra i tipi già segnalate da Casamassima e Barker, si vorrebbe aggiungere una notazione a margine: spicca nella nuova pagina arrighiana una variante di *z* con un'ampia coda sotto il rigo, la stessa che sembrava aver accuratamente evitato nella sua operazione di copia dall'edizione aldina per il codice petrarchesco.¹⁶³ Questa scelta sembra essere l'unico cedimento corsivo dell'intera serie alfabetica: sono ormai bandite dal repertorio le maiuscole corsive, che avevano già subito una progressiva riduzione, e non ritorneranno le *g* corsive delle quali abbiamo seguito le oscillazioni. Le filigrane delle copie censite sono di un certo interesse: sono infatti tutte della testa coronata di profilo, che abbiamo visto essere utilizzata da Arrighi nel primo periodo della sua attività: poiché la filigrana è condivisa anche dall'edizione dello *Specchio di Esopo*, anch'esso datato solo all'anno, ma in un solo fascicolo, è possibile che Arrighi abbia riutilizzato dei fondi di magazzino per tornare a stampare.

¹⁶¹ Su Francesco Cattani si veda da ultimo la monografia di Simone Fellina, *Alla scuola di Marsilio Ficino: il pensiero filosofico dei Francesco Cattani da Diacceto*, Pisa: Edizioni della Normale-Firenze; Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 2017 e Id. *Francesco Cattani da Diacceto: la filosofia dell'amore e le critiche a Giovanni Pico della Mirandola*, «Noctua», I, 1, 2014, pp. 28-65, oltre al classico Paul O. Kristeller, *Francesco da Diacceto and Florentine Platonism in the Sixteenth Century*, in Id. *Studies in Renaissance thought and letters*, Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1956, pp. 296-291 e la voce del DBI a cura dello stesso (vol. 22, 1979, pp. 507-509).

¹⁶² Romei, *Ludovico degli Arrighi tipografo*, cit., p. 145.

¹⁶³ Cfr. il capitolo primo.

R32. Giovanni Maria Ciocchi del Monte, *Oratio de pace*, 1526

[c. A1r] IOANNIS MARIAE | ARCHIEPISCOPI | SIPONTINI | AD PRINCIPES | CHRISTIANOS | ORATIO DE PACE.

[c. A1v] IO. MARIA. ARCHIPI. SIPONTINVS | O. MATTHAEO GIBERTO | EPI. VERONEN. | DIVI CLE. VII. PONT. MAX. DATARIO. | S. T. D. |

[c.D2r] Impressum Romae | Per Ludouicum Vicentinum, | Anno a Partu Virginis | MDXXVI

4°, [14] cc., reg.: A-C₄, D₂; imp.: mqno ono- orn- ciPa

BNCR: 69. 9. C. 24; Guar: [non disponibile] ; BL: 835. f. 13. (2)

CNCE: 29453

L'edizione dell'*Oratio de pace* ha una sopravvivenza piuttosto scarsa, di quattro copie in Italia e due all'estero (Archivio storico civico e Biblioteca Trivulziana, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Biblioteca civica Guarneriana di San Daniele del Friuli, Biblioteca d'arte del Museo civico Correr di Venezia; British Library di Londra e Newberry Library di Chicago). L'esemplare della Biblioteca Guarneriana, è stampato su pergamena e miniato. La copia di San Daniele condivide con gli esemplari di Roma e di Londra la presenza di tipi estranei alla tipografia arrighiana nella c. A1v (che accoglie la lettera dedicatoria al datario Matteo Giberti). Non solo, laddove nella copia friulana le capitali sono miniate, troviamo nelle altre già citate due differenti iniziali xilografiche, poste a completare lo specchio della pagina che Arrighi, fino a questa edizione, lasciava normalmente vuoto e in attesa di decorazione, con una semplice letterina di richiamo. La seconda di queste iniziali è stata rintracciata, come si è detto, anche nell'edizione del *Simulachrum*, e richiama, seppur in negativo, l'iniziale *S* utilizzata ne *Il modo*.¹⁶⁴ Il tipo utilizzato nella c. Air di questa edizione è di ispirazione aldina, ma non si esclude che Arrighi possa averlo avuto in prestito, ma nell'attesa di verificare la sua somiglianza con i tipi di altri editori romani, si noterà la presenza di un *et* mai utilizzato neppure ne *La operina*, che presenta il maggiore numero di varianti) che è molto simile a quello che viene usato anche nell'edizione del *Montis fidei* segnalata da Barker, che si vedrà tra poco. Nella carta compare inoltre un'altra iniziale xilografica: una *N* in riquadro con motivi floreali, di area romana, che apre la lettera dedicatoria a Giberti.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Cfr. le conclusioni del capitolo terzo.

¹⁶⁵ Questa particolarità fu già notata, ma senza ulteriori approfondimenti, da Johnson-Morison, *The chancery types of Italy and France*, cit., p. 33: «In this book there is actually a preface in a Aldine cursive with a woodcut initial in the contemporary Roman sstyle, and another sall initial at the beginning of the text. These are the only whto initials we have met in the books printed by Arrighi.

R33. Collenuccio, *Apologi IIII*, 1526

[c. A1r] PANDVLPHI COLLENVCI | PISAVRENSIS | APOLOGI | IIII

[c. A.2r] AD Illustriss. Principem, Herculem | Estensem, Ferrariensium Ducem In- | clytum, Pandulphi Collenucii | Pisarenis Iuriconsulti | Apologus cui | titulus | AGENORIA

[c. F4r] AD Illustriss. Principem, Herculem | Estensem, Ferrariensium Ducem Incy- | tum, Pandulphi Collenucii Pisaren- | sis Iuriconsulti, | Apologus, cui | Titulus | MISOPENES

[c. M2] Pandulphi Collenucii Iuriconsulti, ad | Illustrissimum Herculem, Ferra- | riensium Ducem Inclytum, | Apologus, | cui Titulis ALITHIA

[N3r] Pandulphi Collenucii Iuriconsulti, ad | Illustrissimum Principem Hercu- | lem, Ferrariensium Ducem | Inclytum, | Apologus, | cui Titulis BOMBARDA

[O4v] IMPRESSVM ROMAE | Per Ludouicum Henricum Vicentinum | Anno Chritianae Salutis MDXXVI

4°, [56] cc.; reg: A-F₄ G₂ H-O₄

BAV: R. I. IV. 2193; Aug: ANT. I. H. 2097; BNCR: 69. 3. B. 47. 2; Maz: 4° 14348, 11099-2
CNCE: 12771

L'edizione degli *Apologi* di Collenuccio¹⁶⁶ si ricollega al manoscritto inglese esemplato da Ludovico e donato da Geoffrey Chambers a Enrico VII,¹⁶⁷ e ne riproduce infatti anche la paginazione, mantenendo in una pagina singola l'*Argumentum* dei dialoghi (alle cc. A1v, F3v, M1v, N2v), sempre precedute da una carta bianca (e, si noti, nel caso della c. M1r, senza la segnatura), ma da un punto di vista editoriale rappresenta un vero e proprio cambiamento radicale: oltre alle innovazioni che si sono già citate riguardanti i nuovi tipi adottati, per altro, con una certa irregolarità,¹⁶⁸ e la disposizione del testo nella pagina, in questa occasione Arrighi inizia a utilizzare i numeri arabi per le segnature a registro, e adotta il trattino singolo per la sillabazione, ritornando perciò alla scelta del manoscritto dell'*Itinerario*, o magari – si ipotizza – adeguandosi a un gusto diverso che poteva aver appreso a Venezia. Troviamo anche per la prima volta la seconda serie di

¹⁶⁶ Oltre che all'edizione di riferimento, ossia Pandolfo Collenuccio, *Operette morali; poesie latine e volgari*, a cura di A. Saviotti, Bari: Laterza, 1929, si rimanda anche a Nicola Tanda, *Il dramma della saviezza*, Roma: Bulzoni, 1988, pp. , e per i singoli dialoghi a Susanna Barsella, *Pandolfo Collenuccio and the humanist myth of work: Agenoria*, «Studi Rinascimentali», 11, 2013, pp. 61-70; Paolo Paolini, *L'apologo latino "Bombarda" di Pandolfo Collenuccio e altri riflessi letterari delle prime armi da fuoco*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», 18, 2/3, mag.-dic. 1989, pp. 357-365.

¹⁶⁷ Cfr. qui il capitolo primo. Si intende, in altra sede, procedere alla collazione puntuale delle due edizioni per verificare un'eventuale antigrafia, che dai primi rilevi sembra ipotesi plausibile.

¹⁶⁸ Come già notava Osley, *The origins of Italic types*, p. 119, n. 20: «Most of the book is printed consistently with the straight *f* and long *s*. At signature N (one page) and in the *Argumentum* of the fourth apology the curved version appear. From signature O to the end, the two variants are used indiscriminately. What is the explanation of such large inconsistencies? [...] Is it haste? Or could it simply be that, when he received his material, Arrighi sketched it out in book for and his assistants merely copied what they saw, including the anomalies of a swift hand?».

caratteri, usati nei *marginalia*, di cui si è già detto nel paragrafo dedicato alle serie dei tipi, ma la vera novità è legata all'uso dei caratteri greci, o che imitano il greco, elemento che non mi pare sia stato notato dalla critica in precedenza. Alle carte B3v, D3v, H1v troviamo infatti delle piccole parti di testo scritto in maiuscole: solo il *delta* e l'*omega* e il *pi* necessitavano di una incisione, potendosi usare anche recuperare le lettere latine all'uopo (come farebbe sospettare la *M* usata come *sigma* e leggermente fuori riga di c. H1v).

Ciò detto, qualche parola in più andrà spesa per cercare di comprendere le ragioni che potrebbero aver spinto il Vicentino ad adottare queste modifiche e utilizzarle per la prima volta in un testo di un autore non contemporaneo (ma deceduto solo da un ventennio, e che era stato vicinissimo alla famiglia Medici). Saviotti ricomponne brevemente le vicende dell'edizione e ritiene che «sebbene non appaia tipograficamente in alcun modo, si può esser certi che [...] fu dovuta all'iniziativa di Teodoro Collenuccio», in ragione non solo del fatto che il nome del figlio di Pandolfo appare nella lettera dedicatoria al datario Giberti dell'edizione dello *Specchio di Esopo*,¹⁶⁹ ma anche alle lezioni testuali che corrispondono direttamente al codice della Biblioteca Palatina di Parma (Cod. Parmense. 751, *olim* HH. V. 82) che deriva dall'autografo che apparteneva alla famiglia. Nell'attesa di collazionare i testimoni, questo dato andrà accorpato anche a un possibile interesse personale del Vicentino ai testi colucciani. Nicolò Zoppino si era già infatti già occupato di far stampare a sua “istantia” il *Philotimo* collenucciano nel 1517 a Venezia per Pinto da Lecho e per Giorgio de Rusconi, e a Perugia per Hieronymo de Francesco de Cartulari, nonché l'anno successivo dai suoi torchi; e che una prima volta nel 1523, e poi ancora nel 1525 aveva stampato a Venezia la *Comedia de Iacob et de Ioseph* (a fine marzo) nonché anche il *Philotimo* (a settembre).¹⁷⁰ La seconda di queste edizioni – fatte salve le possibili edizioni perdute - ricadrebbe nel periodo del soggiorno veneziano di Arrighi. Sulla scia dell'ipotesi proposta nel capitolo terzo riguardo ai legami tra Zoppino, Celebrino e il Vicentino, si potrebbe essere indotti a credere che, anche in questo, ma certo memore della sua esperienza di copista, Arrighi potrebbe aver subito l'influenza (o accettato la

¹⁶⁹ Collenuccio, *Operette morali*, cit., pp. 342-344.

¹⁷⁰ *Opera noua composta per miser Pandolpho Coldonese ... intitulata Philotimo*, (Impresso in Venetia : per Georgio de Rusconi melanese: ad instantia de Nicolo ditto Zopino & Vincenzo suo compagno, 1517. Adi ultimo del mese de aprile); *Opera noua composta per miser Pandolpho Coldonese intitulata Philotimo. Interlecutori Beretta & Testa.*- (Impresso in Perusia: per Hieronymo de Francesco de Cartulari : ad instantia de Nicolo Zopino & Vincenzo suo compagno, 1518 adi 19 del mese de magio); *Comedia de Iacob & de Iosep composta dal magnifico caualiero e dottore: messere messere Pandolpho Collenutio da Pesaro ad instantia de lo illustriss. & eccellentissimo sig. ducha Hercole de Ferara* (In Venetia : per Nicolo Zopino de Aristotele de Ferrara, 1525 adi XIX de mazo); *Opera noua composta per messer Pandolpho Coldonese. Intitulata Philotimo. Interlocutori. Beretta & Testa.* - (Impresso in Vinegia : per Nicolo Zoppino, 1525 a di XXII del mese di settembre).

consulenza) del collega editore, cominciando a orientare il suo catalogo a titoli di maggior presa, ma affatto invisi alla politica del pontificato. Si nota infine che alla c. O2r si trova l'ammonizione che ricorda la validità per il decennio del privilegio emesso da Clemente VII (e la conseguente pena in caso di infrazione).

R34. Collenuccio, *Specchio di Esopo*, 1526

[c. A1r] SPECCHIO DI | ESOPO

[c. A1v] Al Reveren. Mons. Gio. Mattheo Giberti | Vescovo di Verona, e Datario del S. P. Theodoro Collenuccio da Pesaro

[c. A2r] Apologo intitolato Specchio di Esopo Com-| posto dal Magnifico Caualliere e dot- | tore, messer Pandolpho Collenuccio | da Pesaro.

[c. D4v] Stampata in Roma per Ludouico Vicentino con gratia | e Priuilegio come ne l'altre. Nel. Anno. MDXXVI

4°, [16] cc.; reg: A-D₄

imp: e,a- a-se mihe leno

BAV: Stamp. Ross. 5580, Cas: RARI 862; BL: 84. b. 17. (1); Maz: 4° 11100, 4° 11099-3

CNCE: 12772

La seconda opera di Collenuccio in catalogo è lo *Specchio* di Esopo,¹⁷¹ che prevede tra i suoi interlocutori anche Luciano di Samosata (dal quale l'opera di Collenuccio è notoriamente ispirata). L'opera è indirizzata al datario Giberti dal figlio di Pandolfo, Teodoro (o Teofilo), «divulgatore amoroso e sagace»¹⁷² degli scritti paterni.

Il *colophon* è impresso con il carattere di modulo minore, che si ricava il suo spazio in calce all'ultima carta, in uno spazio piuttosto esiguo: è possibile che Arrighi intendesse usarlo anche a questo scopo, onde supplire alla carenza di carta che poteva verificarsi. Non si è ancor detto delle filigrane delle opere colocciane: ritroviamo negli *Apologi* il disegno del corno, accostato ad un'altra di una corona in un cerchio, esclusiva del fascicolo G (che, si ricorda, è l'unico duerno), e verosimilmente aggiunto in una fase successiva dell'impressione, ma non si trova in un'area testuale interessata da varianti. Le filigrane sono condivise dalle edizioni dello *Specchio*: pur essendo entrambe senza data, si potrà perlomeno, seguendo anche Romei, accostarle cronologicamente.

¹⁷¹ Oltre a Saviotti, citato *supra*, cfr. anche Luca d'Ascia, *Humanistic culture and literary invention in Ferrara at the time of the Dossi in Dosso's fate: painting and court culture in Renaissance Italy*, edit by L. Ciampitti, S. Ostrow, S. Settis, Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1998, pp. 309-332 e il breve contributo online di István Puskás, *Lo specchio d'Esopo: l'exemplum nella corte rinascimentale* http://btk.sek.nyme.hu/fileadmin/dokumentumok/sek/BDPK/Oktatas_kutatas/Kutatas/KSE/Filologia/AM_BRA/A6/PUSKAS.pdf. Non sono riuscita a consultare Giancarlo Fiorenza, *Pandolfo Collenuccio's Specchio di Esopo and the portrait of the Courtier*, in «I Tatti Studies. Essays in the Renaissance», 9, 2001, pp. 63-87.

¹⁷² Collenuccio, *Operette morali*, cit., pp. 339.

B. 34bis. Clemente VII, *Bulla erectionis Montis fidei*, 18 ottobre 1526

[c. Air] Bulla erectionis | MONTIS FIDEI et illius Collegij ad Vendi- | tionis et assignationis Dohane Merchium Sancti Eusta- | chij de Vrbe, ad ualorem annum Vigintimilium | ducatorum auri de Camera exstimate eidem col | legio pretion Ducentorum milium ducatorum | similium. Ita quod Collegiu(m) hu- | iusmodi, ac illius personae | pluribus inibi expressis | gaudere possint, quae | Consistoriali- | ter facta | sunt.

[c. Biiv] Datum Romae apud | Sanctum Petrum | Anno incarnationis Dominicae Millesimo | quintegesimo vicesimo sexto: Quarto decimo Kalendas No | vembris | Pontificatus Nostri anno Tertio.

4°, [4] cc., reg: A₄

BL: C. 111. c. 2. (13.)¹⁷³

CNCE: 41664

Si dovrebbe inserire a quest'altezza del catalogo l'edizione della bulla del *Montis fidei* attribuita da Barker ad Arrighi,¹⁷⁴ che sulla scorta di questa acquisizione anticipa l'uso del III tipo classificato da Casamassima al 18 ottobre 1526. Ma a nostro parere l'edizione è attribuibile inequivocabilmente ad Antonio Blado da Asola,¹⁷⁵ e perciò non si potrà accettare l'attribuzione di Barker e, di conseguenza, neppure l'anticipazione della datazione. A supporto di questa conclusione varranno le molte differenze tra i tipi arrighiani di questo periodo e quelli normalmente identificati come bladiani, tra i quali si citano, esempio più eclatante, le maiuscole in stile gotico che si trovano alla c. Air. Tuttavia rapporto tra questa edizione e quella dell'*Oratio de pace* per la somiglianza dei tipi utilizzati (ma affatto sovrapponibili) favorisce alcune considerazioni sullo scambio di materiali che potrebbe essere avvenuto tra Blado e Arrighi, o forse un altro editore romano, per individuare il quale ci si ripromette di indagare in altra sede per cercare di identificare perlomeno il possessore dell'iniziale xilografica dell'*Oratio de pace*.

¹⁷³ Ringrazio per avermi fornito le riproduzioni Paget Anthony, Librarian of Rare Books and Music in British Library, che corregge la collocazione proposta dal catalogo della biblioteca riconsiderando la numerazione della copia C. 111. c. 2. (14.) all'interno della miscellanea.

¹⁷⁴ Cfr. Barker in Morison, *Early italian writing-books*, cit. p. 171.

¹⁷⁵ Come tale è registrata nel *Catalogo delle edizioni romane di Antonio Blado*, cit., p. 317, n° 1383, EDIT16 accoglie in forma dubitativa l'attribuzione.

R35_Filippo Bellucci, *Itinerarium*, [1525 o 1526?]

[c. a1r] ITINERARIUM | PHILIPPI | BELLUCII [col.: Romae per Ludouicum
[c. a1v] AD REVERENDISSIMVM, | Obseruantissimun Dominum suum | D. Ant.
Episcopum Port. S. R. E. | Cardinalem de Monte, Philippi | Bellutij Seruuli|
ITINERARIVM
[c. d3v] Per Ludouicum Henricum Vicentinum | IMPRESSVM | Nec sine Priuilegio ut
in caeteris
4°; [16] cc.; reg.: A-D₄;
imp.: noe. s?a. tita ErAr (C) 1525 (Q)
BNCR: 69. 1 F. 11; BL: 110405. d. 6; Ang: RARI. I. 5. 9
CNCE: 4954

L'edizione dell'*Itinerarium* di Bellucci,¹⁷⁶ che descrive la visita del Cardinale Antonio Ciochi del Monte alla Santa Casa di Loreto, è *sine data* ma ascritta al 1526 da Casamassima¹⁷⁷ in ragione della serie di tipi qui utilizzata. Alcuni elementi interessanti sono la presenza della dedica e il *Tetrasthicon* al futuro Giulio III nel verso della prima carta, i cui caratteri sono disposti come due trapezi speculari rovesciati e contrapposti; il ripetersi dei *marginalia* nel tipo di modulo minore, nonché la sostituzione del FINIS con un TEΛΩΣ (sic) in caratteri greci: si tratta della seconda occorrenza in cui il *sigma* deve essere sostituito da altra lettera, ma sembra probabile che Arrighi, più che avere una serie di caratteri greci all'occasione utilizzasse le lettere latine (la *V* rovesciata per il *lambda*, ad esempio, avendo forse modificato una *O* per *omega*). È difficile comprendere le ragioni di questa scelta in questa sede: se il loro utilizzo era negli *Apologi* di Collenuccio giustificato dal contenuto testuale, qui pare essere un vezzo tipografico.

Lo studio delle filigrane, condotto su un un numero per ora ristretto di esemplari, non permette di pronunciarsi su di una possibile datazione: si sono reperite le carte con i disegni della sirena bicaudata (per i fascicoli *a* e *b*) e del corno (per il fascicolo *c*), accompagnate da una terza non identificata, che si sono già riscontrate nell'edizione di Sauromann e del *Polito* e che si sono ascritte tra la fine del 1524 e l'inizio del 1525. Ma questo sarebbe in netto contrasto con l'utilizzo dei nuovi tipi perciò la questione resta al momento irrisolta. Si notano inoltre alcune imperfezioni nella segnatura a registro: seppur Arrighi usa le minuscole, il fascicolo B è segnato nella prima carta con la maiuscola; ma le segnature cono ancora espresse coi numeri arabi.

¹⁷⁶

¹⁷⁷ Cfr. Casamassima, *I disegni di caratteri di Ludovico degli Arrighi*, p. 34, e Id. *Ancora su Ludovico degli Arrighi*, cit., p. 41.

R36. Clemente VII, *Perpetuatio*, [post 26 novembre 1526]

[c. A1r] PERPETVATIO | OFFICIORVM | ETIAM ROMANAE CVRIAE
[c. A4v] Impressum Romae in Aedibus Ludouici Vicentini | CVM PRIVILEGIO
4°; [4] cc.; reg.: A₄;
imp.: lie- isn- usis am-i (C) 1526 (Q)
BNCR: AB. 17. 0015/03
CNCE: 41887

Il piccolo fascicoletto della *Perpetuatio*, oggi sopravvissuto in sole tre copie in Italia, ha alcune interessanti particolarità: innanzitutto, è la prima edizione dove viene utilizzato il tipo definito da Casamassima del *Motu proprio*, che è «meno stilizzato, più fluente, più largo d'occhio»,¹⁷⁸ ma presenta anche un'iniziale *P* intrecciata di modulo molto grande (2,2x2 cm) nella c. A1r che si ritroverà nella c. 17v dell'*Antiqua Urbis Romae* e che ricorda da vicino, per stile, le lettere mostrate nella c. c3v de *Il modo*. Nel verso della prima carta, dove comincia il testo vero e proprio della *Perpetuatio*, troviamo un'altra iniziale *C* sovramodulata (2,6x2), tracciata in uno stile gotico: anch'essa ricomparirà nell'*Antiqua Urbis Romae* alle cc. 22v e 23v.

La datazione dell'edizione è stata inizialmente derivata dall'anno di Cristo del *Datum*, poiché, come già rilevava Casamassima, sono state lasciate in bianco le allocazioni delle indicazioni croniche dell'ultima carta. Si potrà comunque ascrivere il testo al 1526, e dopo il 26 novembre, per l'indicazione del quarto anno di pontificato.¹⁷⁹ La filigrana che si riscontra è quella dell'agnello pasquale, che sarà ampiamente utilizzata nell'edizione del *De poetica* di Girolamo Vida, e conferma la datazione. Nell'ultima carta si trova pure, fuori specchio, una grande *I* sovramodulata (alta 70mm), che si ritrova nell'alfabeto delle grandi maiuscole coniate, come si spiegherà, per l'ambizioso progetto del *Simulachrum*: la compresenza della *P* e della *I* porta inevitabilmente a ritenere che almeno le iniziali fossero pronte alla fine del 1526, o che la stampa del *motu proprio* sia dell'inizio del 1527.

¹⁷⁸ Casamassima, *Ancora su Ludovico degli Arrighi*, cit.,

¹⁷⁹ Casamassima, *Ancora su Ludovico degli Arrighi*, cit., pp. 28-30: «La datazione al 1525 è fondata sull'anno di Cristo che figura nel *datum* del *Motu proprio*. Tale datazione è stata accolta senza alcuna critica. È facile però osservare che nell'esemplare della Biblioteca V.E., l'unico finora conosciuto, il giorno, il mese e l'anno di Cristo, da completarsi a mano, sono rimasti in bianco: non è certo a caso se la cifra romana non è allineata al margine. L'unico elemento cronico certo è l'anno quarto del pontificato di Clemente VII, il quale inizia il 26 novembre del 1526. Si deve quindi ritenere che la stampa non è stata eseguita prima di quel giorno. Essa d'altra parte non può essere posteriore al 25 dicembre successivo, in quanto in tal caso non vi sarebbe stato alcun motivo di non stampare già per intero l'anno di Cristo»; aggiunge poi *ibidem*, n. 20: «L'accento agli eventi minacciosi, che si legge nel *motu proprio*, (“...et nunc quando et Turcarum timore, et Vicinorum audacia premimur...” meglio sembra rispondere alla situazione della seconda metà del 1526 che non all'anno precedente».

R37. Marco Fabio Calvo, *Simulachrum*, aprile 1527

[c. A1r] ANTIQUAE VRBIS | ROMAE | CVM REGIONIBVS | SIMVLACHRVM
[c. A1v] M. FABIVS CALVVS CIVIS RHAVERNAS | DIVO CLEMENTI SEPTIMO |
PONTIFICI SVMMO HAEC DEDICAVIT

[c. A23v] Anno a Partu Virginis. MDXXVII. Mense Aprili | LUDOVICVS
VICENTINVS Romae Impressit | Quod Opus Ptolemaeo Egnatio Forosempronensi |
antea coelandum dederat || CAVTVM EST SUB GRAVISSIMIS POENIS | EDICTO
CLEMENTIS. VII. PONT. MAX. | Ne quis hoc Opus intra proximum Decennium
Imprimat, aut Impressum uendat.

BNCR: 71. 6. G. 5

CNCE: 8606

Dietro all'edizione dell'*Antiquae urbis Romae cum regionibus Simulachrum* troviamo la comunione di forze e intenti di Fabio Calvo di Ravenna,¹⁸⁰ antiquario, e di Raffaello. L'umanista aveva tradotto per l'artista il *De Architectura* di Vitruvio,¹⁸¹ all'interno del più vasto progetto della ricostruzione della pianta architettonica di Roma antica, di cui il *Simulachrum* costituisce l'apparato iconografico, costituito da incisioni xilografiche monumentali, precedute da un breve commento introduttivo e disposte a doppia pagina o sul *recto* delle carte dell'in-folio (l'unico della produzione del Vicentino). Queste ripercorrono l'evoluzione urbanistica di Roma dalle sue origini fino all'età di Augusto, furono disegnate da Calvi e poi incise da Tommaso Egnazio da Fossombrone, che le accompagna con delle didascalie incise che si ispirano all'alfabeto arrighiano divulgato con *La operina*. Alla morte di Raffaello, nell'aprile del 1520, il progetto non era ancora stato realizzato,¹⁸² ma venne proseguito dal Calvi e pubblicato da Arrighi nell'aprile del 1527, dando così alla luce la prima opera illustrata su Roma antica.¹⁸³

¹⁸⁰ Si rimanda per Fabio Calvo, primo traduttore del *Coprus Ippocraticum*, alla voce del DBI (vol. 43, 1993, pp. XX-XX) a cura di Riccardo Gualdo. Si veda anche Philip T. Jacks, *The Simulachrum of Fabio Calvo: a view of roman architecture all'antica*, «The Art Bulletin», 72, 3, Sept. 1990, pp. 453-481.

¹⁸¹ Si è già accennato alla possibile attribuzione ad Arrighi del codice monacense che contiene il volgarizzamento di Vitruvio (cfr. capitolo primo, p. 56, n. 218); qui si rimanda anche a Vincenzo Fontana, *Le esercitazioni vitruviane del codice italiano 37a della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco*, «Quaderni dell'istituto di storia dell'architettura», 1990-1992, pp. 527-532; Vincenzo Fontana-Paolo Moracchiello, *Vitruvio e Raffaello. Il De Architectura di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo ravennate*, Roma: Officina, 1975.

¹⁸² È altresì riconosciuto dalla critica che il testo potesse essere legato anche al lavoro di Andrea Fulvio da Palestrina: l'idea che il *Simulachrum* costuisse l'apparato decorativo degli studi antiquari del Fulvio si trova in André, *Un chef d'oeuvre meconnu d'Arrighi Vicentino*, cit., p. 299. Su Fulvio si vedano da ultimo Massimo Ceresa, *Andrea Fulvio erudito, antiquario e classicista* in *Roma nella scolta tra Quattro e Cinquecento*, cit. pp. 143-149; per la biografia anche Roberto Weiss, *Andrea Fulvio antiquario romano (ca. 1470-1527)*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, classe di Lettere, storia e Filosofia», 28, 1959, pp. 1-44 e la voce a cura di Ceresa nel DBI (vol. 50, 1998, pp. XX-XX).

¹⁸³ Cfr. Nicolas Barker, in P. Breman, *Catalogue five*, cit., p. [4]; Osley, *Luminario*, cit., p. 28; Nicolas Barker

Il frontespizio contiene, oltre al titolo in maiuscole antiquarie sovramodulate (che hanno le stesse dimensioni di quella rintracciata, come si è appena detto, nella *Perpetuatio*), lo scudo della città di Roma, lo stemma papale di Clemente VII, e lo stemma del cardinale Armellini Pantalassi de'Medici, la cui presenza è spiegata dalla breve introduzione dell'opera (c. A5r), che indica oltre alle fonti antiche alle quali si è attinto¹⁸⁴ anche le personalità coinvolte nel progetto, citando esplicitamente il patrocinio di Armellini (anche economico, seppure fosse noto per la sua avidità fosse per questa ragione invisibile alla popolazione romana) e la «Sedulitate strenui Viri Ludouici Vicentino plurimum coadiutante».¹⁸⁵

A segnare l'inizio delle brevi parti introduttive delle tavole xilografiche¹⁸⁶ troviamo delle iniziali in diversi stili: per la serie delle gotiche abbiamo una *A* (cc. 7v, 15v, 23v nella *colophon*), una *T* (cc. 9v, 19v), una *D* (c. 14v), e infine la *C* già segnalata nella *Perpetuatio* alle cc. 22v e 23v; abbiamo poi due rappresentanti della serie di maiuscole intrecciate, di cui abbiamo visto la *P* ancora nella *Perpetuatio*, che comprende anche la *Q* in riquadro nero *criblé*, alle cc. 1v, 5r, 10v, 11v, 20v; si osserva inoltre la *d* onciale (alle cc. 16v e 18v) già incontrata ne *Il modo* (c. d2); e la *S* che abbiamo osservato in negativo nell'*Oratio de pace* (qui alla c. 13v). Potremmo perciò ipotizzare che le serie di iniziali procuratesi da Arrighi a Venezia potevano avere come scopo proprio l'utilizzo nel grande progetto del *Simulachrum*. Dell'edizione sopravvivono solamente tre copie, e si è consultata quella della Biblioteca Nazionale di Roma presenta delle correzioni manoscritte apposte con una penna rossiccia, concentrate soprattutto nelle ultime carte: 'maiores' su 'maures' (c. 21v); 'instaR' su 'instat', dove la *R* prosegue con svolazzo nell'interlinea, (c. 22v), e nel *colophon* si inserisce la *p* di 'Opus' che non era stata impressa. In ragione soprattutto del tratto di *R*, si sarebbe indotti a pensare che le correzioni siano di mano di Ludovico.

Le matrici delle xilografie sopravvissero al Sacco di Roma e furono ripubblicate nel 1532 dai fratelli Dorico, che ne mantennero l'impostazione e i tipi, ma modificarono il *colophon* e il privilegio a loro nome.¹⁸⁷

in Morison, *Early Italian writing-books*, cit., p. 170.

¹⁸⁴ Per l'analisi dei testi citati e della fitta trama di allusioni si rimanda da ultimo a Anne Raffarin, *De quel(s) texte(s) les planches de Simulachrum Vrbis (Marco Fabio Calvo, avril 1527) sont-elles l'illustration?*, in *Apta compositio. Formes du texte latin au Moyen age et à la Renaissance*, édité par C. Deloinche-LOuette, M. Furno et V. Méot-Bourquin, Genève: Droz, 2018, pp. 351-373.

¹⁸⁵ Cfr. Jammes, *Un chef d'oeuvre méconnu d'Arrighi Vicentino*, cit., p. 303: «Il est à noter que cette formule "plurimum coadjutante" se change dans la seconde édition, postérieure à la mort d'Arrighi, en "multum coadjutante».

¹⁸⁶ Ma Raffarin, *De quel(s) texte(s) les planches de Simulachrum Vrbis (Marco Fabio Calvo, avril 1527) sont-elles l'illustration?*, cit, p. 363, riscontra incongruenze tra il testo e le immagini giustapposte.

¹⁸⁷ Barbieri, pp. 109-110: «Nel 1532 Valerio Dorico ristampò [...] il volume di tavole delle *Antiquae Urbis Romae cum regionibus simulachrum*, nota opera di M. Fabio Calvo, la cui prima edizione dell'Arrighi era

R38. Vida, *De arte poetica*

[c. Air] MARCI | HIERONYMI VIDAE | CREMONENSIS | DE ARTE POETICA | LIB. III || EIVSDEM DE BOMBYCE | LIB. II || EIVSDEM DE LVDO | SCHACCHORVM | LIB. I || EIVSDEM HYMNI. || EIVSDEM BVCOLICA.

[c. Aiiir] M. HIER. VIDAE CREMONEN. | POETICOR. AD FRANCISCVM | FRANCISCI REGIS F. | FRANCIAE DELFINVM | LIBER PRIMVS.

[c. Ciiir] MARCI HIERONYMI VIDAE | CREMONEN. POETICORVM LIBER SECVNDVS.

[c. Fiiir] MARCI HIERONYMI VIDAE | CREMON. POETICORVM LIBER TERTIVS

[c. Giiir] MARCI HIERONYMI VIDAE | CREMONENSIS | BOMBYCVM LIB. II | AD ISABELLAM ESTENSEM | MARCHIONISSAM | MANTVAE

[c. Giiir] MARCI HIERONYMI VIDAE | CREMON. BOMBYCVM LIBER PRIMVS

[c. Hiiir] MARCI HIERONYMI VIDAE | CREMON. BOMBYCVM LIBER SECVNDVS

[c. Kir] MARCI HIERONYMI VIDAE | CREMONENSIS | SCACCHIA LVDVS.

[c. Mir] M. HIER. VIDAE CREMONEN. | HYMNI CVM NONNVLLIS | ALIIS.

[c. N6v] M. HIER. VIDAE. CREMONEN. | BVCOLICA.

[c. O5v] EIVSDEM EPISTOLA AD | IO. MATTAEVM | GIBERTVM

[c. O8v] ROMAE APVD LVDOVICVM VICENTINVM | Anno a Christi Natali | MDXXVII Mense Maio

4°, [112] cc., reg: A-E₄ F₆ G-I₄ L₁₀ M-O₄

imp.: s.ra m.e, m.s. QuIn (C) 1527 (R)

BL: C. 4. h. 5, Cas: *P. I. 65; Maz: 10644; Ang: o. 1. 19, q. 2. 11c; VerSem: XVII. 1. 2.; Ver.Civ.: Cinq. D. 723; BNN: XXI. c. 35

CNCE: 29457

Il consistente lavoro di raccolta delle opere di Marco Girolamo Vida, che resterà di riferimento per gli editori successivi¹⁸⁸ è l'ultima edizione datata e sottoscritta della stamperia arrighiana, pubblicata a maggio, certamente entro l'arrivo dei Lanzichenecchi a Roma (6 maggio 1527), impegnando i torchi forse per un lasso di tempo considerevole

andata quasi interamente distrutta nel Sacco mentre i legni incisi da Tolomeo Egnazio e le matrici dei singoli corsivi si erano salvati ed erano pervenuti nelle mani del Dorico probabilmente attraverso Timoteo Fabio (nipote dell'autore perito nel disastro), al quale venne rilasciato il nuovo privilegio di Clemente VII. Un confronto della edizione del Dorico con quella rarissima originale rivela infatti che le tavole sono le medesime e identici i caratteri, mentre lievemente diversa è la composizione tipografica dei brevi testi illustrativi, e la filigrana della carta (due frecce incrociate e una stella in alto) è comune ad altre edizioni del Dorico; non tutte le medesime sono le iniziali ornate». Cfr. anche José Ruyschaert, *Les différents colophons de l'Antiquae urbis Romae cum regionibus simulachrum de 1532*, in *Contributi alla storia del libro italiano: miscellanea in onore di Lamberto Donati*, Firenze: Olschki, 1969.

¹⁸⁸ Cfr. Di Cesare, *Bibliotheca Vidiana. A bibliography of Marco Girolamo Vida*, Sansoni: Firenze, 1974, p. 19: «This edition was prepared under Vida's direct supervision. The texts had been in preparation for several years; extant manuscripts and variant editions suggest that two of the three major poems in this edition were heavily revised as late as 1525[...] The dedication to the Dauphin must be dated no earlier than 1526; in March of that year, the two sons of Francis II, Francis and Henry, were taken into custody as hostages of Charles V. Vida refers to this addressing to the Dauphin». Sull'autore, la cui fama è legata anche alla *Cristiade*, poema epico religioso, si vedano da ultimo Marco Girolamo Vida, *De arte poetica-Art poétique*, édité et traduit par Jean Pappé, Genève: Droz, 2013 con ampio profilo biografico.

prima della sua pubblicazione. L'edizione presenta delle varianti di stato: riteneva infatti Johnson che l'edizione della British Library avesse una dedica differente,¹⁸⁹ ma ciò non corrisponde al riscontro effettuato sull'esemplare, stampato su pergamena e miniato; Di Cesare segnala invece che la copia dell'Ambrosiana è completa del ritratto dell'autore (ma già vescovo di Alba, e perciò di una data posteriore al 1527)¹⁹⁰ e riporta la notizia di Brunet e Graesse che riferiscono di alcune copie con la dedica «ad Henricum Henrici Regis Angliae Filium», ossia Henry Fitzroy, figlio illegittimo di Enrico VIII, ma non si è avuto ancora occasione di rintracciarle e consultarle.¹⁹¹

Tra le copie censite si è però rinvenuta un interessante perturbazione della fascicolazione, che interessa il fascicolo H, escluso il mezzo foglio H1-H8. Se in tutte le copie la quasi totalità delle carte presenta la filigrana dell'agnello pasquale, negli esemplari della Biblioteca Civica e del Seminario Vescovile di Verona, nonché in quello della biblioteca Mazarine di Parigi, questo fascicolo ha invece la filigrana della sirena. Non solo, il tipo utilizzato in quelle carte corrisponde a quello in uso da Arrighi nel primo 1526, di modulo più piccolo. Questa significativa variazione troverà forse una spiegazione quando si saranno censite tutte le copie dell'opera, per capire se, almeno in alcuni casi, intervengano anche delle modifiche testuali, o se si debba comunque supporre un recupero di carte da un tentativo di stampa precedente.¹⁹²

Si nota infine che, come accadeva negli *Hymni* di Zaccaria Ferreri, Arrighi utilizza i titoli correnti (ma in questo caso non crea un indice), e ritorna ad utilizzare i numeri romani per le segnature a registro. Per una selazione di alcune varianti di lettera di questa edizione, si cfr. anche l'*Appendice fotografica*.

¹⁸⁹ Johnson, *A catalogue of Italian writing-books*, p. 102; e la notizia è ripresa da Johnson-Morison, *The chancery types of Italy and France*, p. 37: The copy in the British Museum is in vellum, and on the first page of the text an illuminated initial and border have been added».

¹⁹⁰ Di Cesare, *Bibliotheca Vidiana*, cit., p. 19.

¹⁹¹ Brunet, *Manuel du libraire*, cit., col. 1180; Graesse, *Tresor*, p. 302a.

¹⁹² In questo senso è inoltre interessante l'ipotesi di Nicolas Barker, in P. Breman, *Catalogue five*, cit., p. [4]: «Vida's *De arte poetica*, dated May 1527, may well have been completed after Arrighi's death by another printer».

R39. Clemente VII, *Cum nuper exercitus*, 8 giugno 1527

[c. 1] Dilectis filiis Nobili Viro Philiberto de Chialon Principi Orangiae et aliis Capitaneis | Caes. Maiestatis Hispanicae Alamanicae Italicae et cuisuis alterius nationis tam equitum quem peditum

BNCR: 69. 4. G. 30

CNCE: 41904

Con la calata dei Lanzichenecchi, il 6 maggio del 1527, Clemente VII fu costretto a ritirarsi in Castel Sant'Angelo per salvaguardare la propria vita. Con lui erano presenti alcuni dei cardinali che ci è accaduto di menzionare, tra i più vicini al papa: il Giberti, l'Armellini Pantalassi de'Medici (tirato in Castel Sant'Angelo in un cesto), Giovanni Maria Ciocchi del Monte. Dopo un mese di assedio e trattative con gli imperiali, in attesa delle truppe della Lega Santa che invece ritirarono verso Viterbo il 2 giugno, il papa fu costretto a capitolare: il 5 giugno si firmava l'armistizio, e l'8 giugno emanava una bolla che sanciva un'indulgenza plenaria in favore degli imperiali.¹⁹³ Il documento, ignoto ai maggiori storici del Sacco, fu portato alla luce nel 1938 da Camillo Scaccia Scarafoni (su segnalazione di Cesare Olschki, che lo donò alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma dove è ancora conservato), che individuò in Arrighi il suo stampatore grazie all'analisi dei tipi confrontati con la *Perpetuatio*, ritenendo che fosse stato pubblicato «in fretta, senza solennità di forma, e quasi con penuria di mezzi».¹⁹⁴ Lo studioso ipotizza prima l'esistenza di un torchio portatile dentro le mura del Castello, e poi che il documento sia stato effettivamente stampato dai torchi di Arrighi nel Rione Parione. Sull'attribuzione, ad oggi contesa ancora con il Blado, si diceva dubbioso Lamberto Donati,¹⁹⁵ tuttavia, l'accostamento dei tipi proposto da Scaccia Scarafoni risulta del tutto convincente, ed è normalmente accolta dalla critica: ovviamente, questo non testimonia con certezza la sopravvivenza fisica di Arrighi e la sua presenza nel Castello (neppure da escludere), ma solamente del materiale della sua tipografia, che, come abbiamo visto, fu poi reimpiegato. Si chiude quindi, con questa bolla emessa in una circostanza così tragica, la parabola di vita di Arrighi a noi nota: pur considerando le contingenze stringenti che potrebbero aver costretto il papa a utilizzare i suoi caratteri, la suggestione che la sua sia stata una scelta mirata non perde di fascino.

¹⁹³ Cfr. Pastor, *Storia dei papi*, cit. pp. 255-273.

¹⁹⁴ Camillo Scaccia Scarafoni, *Un documento storicamente e bibliograficamente ignoto relativo al Sacco di Roma*, cit., p. 48.

¹⁹⁵ Donati, *Una nuova bolla zilografica*, cit. p. 158.

CONCLUSIONI

Giunti al termine del nostro percorso di ricerca sull'attività di Ludovico degli Arrighi Vicentino, possiamo tentare di disegnare un quadro dei risultati raggiunti, e di delineare nuove prospettive di indagine per gli studi futuri.

Analizzando i manoscritti da un punto di vista paleografico e filologico è stato possibile fare luce sul *modus operandi* di Arrighi calligrafo: si è visto che pur reinterpretando liberamente le varianti grafiche proposte dall'antigrafo, da lui oculatamente selezionate a seconda del contenuto e del gusto del committente, il suo rapporto con la materia testuale non è mai passivo: d'altronde, la sua conoscenza dei testi classici e volgari è testimoniata dagli *specimina* dei manuali calligrafici). L'analisi codicologica ha evidenziato invece come in più di un'occasione il Vicentino lavorasse fianco a fianco non solamente con i miniatori, contribuendo all'apparato decorativo dei codici, ma anche con gli autori stessi; e come tutti fossero a diverso titolo legati all'ambiente della committenza medicea, dove il codice di lusso è spesso testimone e tassello di un disegno politico e culturale più ampio. Si è inoltre ipotizzato che il trittico di codici luciani (e colucciani) tradotti da Guidolotti, allievo del Ginnasio Greco, nonché gli imponenti lavori degli *Statuta* e del *Missale*, abbiano costituito la sua carta d'ingresso nella Segreteria apostolica come *scriptor*, e che il progetto dei manuali sia stato concepito proprio all'interno della Curia, certamente a scopo di lucro, ma anche per dare la più ampia visibilità al suo estro calligrafico. Sebbene per queste ed altre ipotesi si auspichi di poter rintracciare dei riscontri nelle successive ricerche d'archivio che si condurranno, a partire dall'Archivio Capitolino, si consideri intanto come le varianti più calligrafiche, impiegate all'inizio della carriera di Arrighi, riproposte nei codici degli anni che vanno dal 1517 al 1520 e ampiamente dispiegate ne *La operina*, giungano a una progressiva rarefazione nelle edizioni del 1526-1527. Il loro uso è invece portato all'estremo nel testo della *Coryciana*, che è senza ombra di dubbio l'edizione che meglio risponde ai gusti di un pubblico colto e raffinato, vero destinatario dei manuali. Per l'Arrighi calligrafo, resta da approfondire la possibilità di un suo contatto con il mondo dell'industria del libro bolognese; e saranno da ridiscutere le attribuzioni dei codici di cui si è trattato in Appendice, per indagare anche sull'eredità del Vicentino tra i suoi imitatori. Si ha l'intento di costruire un database di varianti di lettera, per apprezzare al meglio, da riproduzioni di alta qualità, l'evoluzione delle stesse con un margine di errore estremamente ridotto e che permetta di stabilirne con esattezza la cronologia relativa.

Il censimento degli esemplari dei manuali calligrafici ha fatto riaffiorare dei testimoni importanti della tradizione dei testi (tra i quali spicca, certamente, la copia di tipografia con note manoscritte conservata a Copenaghen) e il contatto diretto con essi ha permesso di rivedere, seppur con le dovute cautele, la controversa datazione dei manuali, nonché di nettare la tradizione dagli errori passati di catalogo in catalogo. Il caso speciale de *La operina* e de *Il modo* ben si inserisce quindi nell'ormai acquisita pratica delle scienze del libro del considerare non solamente l'edizione o l'esemplare ideale, ma nel calarsi nella materialità degli esemplari: sarebbe auspicabile poter estendere questa pratica anche ad altri capisaldi della trattatistica calligrafica del Cinquecento, a partire da *Lo presente libro* di Tagliente fino al *Thesauro* di Ugo da Carpi. Per meglio definire il ruolo di Arrighi nel mondo dell'editoria del Cinquecento, del quale segue l'asse principale Roma-Venezia, restano certamente da approfondire, e da consolidare, le conclusioni raggiunte sui rapporti di Arrighi con Nicolò Zoppino e Eustachio Celebrino a Venezia, ma anche con gli editori romani Dorico e Blado.

Il primo esperimento di annali tipografici commentati dell'officina libraria del Vicentino, realizzato attraverso una campionatura, ha restituito dei risultati che incoraggiano a proseguire il censimento (stimato, nella sua interezza, in più di 300 copie sul solo territorio italiano). Si conferma, innanzitutto, che questa fosse al servizio della Curia e dei disegni politici del papato e del datario Giberti, ma si intuisce da molti dettagli convergenti che Arrighi fu capace di reinventarsi autonomamente dopo l'esperienza veneziana, non solo per reazione alle difficoltà in cui doveva essere incorso nel 1525, bensì per una raggiunta – e in un tempo brevissimo – maturità professionale di editore. Portando con sé l'esperienza di calligrafo, seleziona anche qui accuratamente le varianti per venire incontro ai gusti dell'autore/committente, ma vi aggiungerà, in fine della sua carriera bruscamente interrotta, anche delle iniziali xilografiche sulle quali sarà necessario compiere una nuova indagine tra gli editori romani per capire se siano state ereditate da qualcuno di loro. Il grado di consapevolezza di Arrighi editore dei retroscena delle sue pubblicazioni, nessuna delle quali pare esente da un preciso messaggio prodotto da o rivolto al papato e ai suoi funzionari, non è ovviamente nient'altro che ipotizzabile, ma resta difficile credere che un personaggio della sua caratura, e così addentro alle dinamiche curiali per più di un decennio, non sapesse quale fosse il suo ruolo all'interno della politica medicea, soprattutto se, fino all'ultima edizione del 1527, fu ancora lui ad essere scelto, se non nella persona fisica, ma certamente nella sua personalità artistica, per lanciare un messaggio disperato e ufficiale, come si trattasse dell'ultimo fasto di un'estetica grafica rinascimentale e sofisticatissima, da lui così sapientemente incarnata.

Appendice

Manoscritti di attribuzione parziale, incerta o rifiutata

Durante il corso di questa ricerca, che ha previsto una diretta e costante consultazione dei manoscritti arrighiani originali in rapporto alla selezione di varianti compiuta dal Vicentino per i manuali calligrafici e per le edizioni a stampa, in più di un'occasione ci si è trovati a rivedere attribuzioni già consolidate nella critica (o piuttosto, in alcuni casi, semplicemente mai ridiscusse) e spesso avanzate da affermati paleografi. Si è perciò deciso di raccogliere in un'appendice appositamente dedicata un'ampia proposta di ridiscussione delle attribuzioni, o perlomeno di una nuova analisi della scrittura del Vicentino negli anni posteriori alla pubblicazione dei suoi manuali (che potevano aver educato numerosi imitatori) con l'idea di allargare l'orizzonte, per gli studi futuri, a una migliore definizione del suo *atelier*. Le proposte sono prevalentemente di natura dubitativa, ma a fronte di alcuni elementi significativi, è parso più confacente alla coerenza della trattazione esporre le perplessità emerse durante il loro studio diretto in una sede separata.

I diversi codici sono elencati in ordine cronologico rispetto alla loro attribuzione; si segnala invece brevemente in nota la bibliografia di riferimento che si è consultata durante le indagini.

1. Nicolò Machiavelli, *Clizia* (Colchester, Colchester and Essex Museum, COLEM 1932.225b)

Il codice fu riportato alla luce da Beatrice Corrigan nel 1961 e contestualmente attribuito con da Morison alla mano del Vicentino fino alla linea 15 della c. 22r, pur nell'ipotesi che da quel punto in poi la scrittura fosse ancora di sua mano ma con un'esecuzione più rapida.¹ Se parte di questa impressione è attribuibile alla natura del supporto, non si può escludere, in accordo con Thomson, che possa invece trattarsi dell'intervento di un allievo.² La miniatura, come riporta Richardson, sarebbe da attribuirsi a Boccardino il Vecchio, che operò a Firenze;³ il committente è probabilmente da identificarsi nel cardinale Niccolò Ridolfi, che lo donò al fratello Lorenzo per le nozze con

¹ Beatrice Corrigan, *An unrecorded manuscript of Machiavelli's La Clizia*, «La Bibliofilia», 63, 1961, pp. 63-67, l'attribuzione di Morison è a p. 65. L'attribuzione fu accolta da Casamassima, *Ludovico degli Arrighi copista dell'itinerario*, cit., p. 158.

² Frank A. Thomson, *The significance of the Colchester Clizia MS.*, in *Calligraphy and Paleography*, cit., pp. 121-133. Si noti però che il lavoro di Thomson in più punti cede ad alcune ingenuità di interpretazione, come già ha rilevato Roberto Ridolfi, *Contributo a un'edizione critica della Clizia*, «La Bibliofilia», LXIX, 1967, pp. 91-101.

³ Richardson, *Manuscript culture in Renaissance Italy*, pp. 88 e fig. 6.

Maria Strozzi (lo stemma inquartato si trova alla c. 2r), svoltesi nel 1529, ma il dato non è certo.⁴ La rilevanza stemmatica di questo esemplare fu prima sottolineata da Ridolfi,⁵ che considerò molte delle varianti imputabili all'incuria del copista, e riferendo come la tradizione manoscritta conosciuta una molteplicità di varianti poligenetiche e numerose contaminazioni orizzontali. L'esemplare di Colchester fu poi utilizzato come *bon manuscript* per l'edizione critica prodotta da Martelli e in seguito da Inglese, pur con integrazioni da altri testimoni, finché il suo peso stemmatico fu ridotto da Perrocco.⁶ Secondo Ruggiero nella tradizione è possibile riconoscere due diversi rami: l'uno più orientato verso l'allestimento teatrale (la *Clizia*, composta rapidamente alla fine del 1524 ebbe la sua prima rappresentazione a Firenze il 13 gennaio 1525), l'altro, a cui appartiene anche il Colchester, con varianti predisposte per la stampa e la lettura.⁷

Durante l'esame diretto del manoscritto si sono riscontrate alcune peculiarità che non ci sembrano appartenere alle abitudini di scrittura di Ludovico degli Arrighi: se è vero che l'uso dei richiami orizzontali potrebbe spiegarsi con l'influenza esercitata su di lui dalla sua attività di tipografo, per quanto riguarda scrittura e le varianti di lettera ci sono alcuni dettagli poco convincenti. Le curve superiori di *f* e *s* sono assai più arcuate e terminano in prolungamento inusuale per la *cancelleresca rinascimentale* arrighiana; le maiuscole (soprattutto la *A* e la *N*) presentano delle varianti non altrove riscontrate e non registrate né nell'attività calligrafica né in quella tipografica (ad esempio, la coda della *Q* attacca dove il chiaroscuro è più sottile, cosa che non accade in neppure un'occorrenza dei manoscritti arrighiani certi). Oltre a ciò, l'impressione generale è quella di una spaziatura che tenta di essere regolare, con buoni risultati, ma ravvicinando le lettere più di quanto Arrighi avesse prescritto nei suoi manuali (e più di quanto fosse abituato a spaziare egli stesso).

Già Fairbank comunicava a Thomson le sue perplessità sulla qualità della scrittura arrighiana, che lo portavano a ritenere che il copista fosse in cattiva salute; a parere di Thomson invece la variazione era da imputarsi alla differenza del supporto, che avrebbe

⁴ Per la ricostruzione delle possibili committenze si cfr. Niccolò Machiavelli, *Teatro. Andria, Mandragola, Clizia*, a cura di P. Stoppelli, in *Edizione nazionale delle opere di Niccolò Machiavelli*, vol. III, 1, p. 386.

⁵ Ridolfi, *Contributo a un'edizione critica della Clizia*, cit.

⁶ Niccolò Machiavelli, *Tutte le opere*, a cura di Mario Martelli, Firenze: Sansoni, 1971; Niccolò Machiavelli, *Clizia. Andria. Dialogo intorno alla nostra lingua*, introduzione e note di G. Inglese, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1997; Daria Perrocco, *Per un'edizione critica della Clizia di Niccolò Machiavelli in Medioevo e Rinascimento veneto: con altri studi in onore di Lino Lazzarini*, Padova: Antenore, vol. 2, 1979, pp. 15-37; Id. *Il testo della Clizia*, in *Il teatro di Machiavelli*, convegno a Gargnano del Garda (30 settembre-2 ottobre 2004), a cura di G. Barbarisi e A. M. Cabrini, Milano: Istituto editoriale universitario Cisalpino, 2005, pp. 433-437 e 438-487; Id. *Clizia*, in *Enciclopedia machiavelliana*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, vol. 1, 2014, pp. 324-331.

⁷ Raffaele Ruggiero, *Esercizi ecdotici sulla Clizia*, «Belfagor», 67, 2010, pp. 635-646.

avuto poi il ruolo di *exemplar* per la stampa;⁸ Martelli sosteneva invece che il Vicentino si sarebbe sforzato di riprodurre la grafia machiavelliana, elemento verosimile per alcune varianti di *N* maiuscola, ma che non avrebbe potuto influire sulla morfologia della lettera. L'attribuzione alla mano arrighiana, che qui si accetta ma con beneficio del dubbio, è comunque da ridiscutere solamente per le prime 22 carte, poiché nelle successive è evidente l'intervento di un'altra mano. Più di recente Stoppelli⁹ ha rivisto l'attribuzione riprendendo i risultati di Petrucci¹⁰ tornando con lui ad affermare che debba essere accolta solo parzialmente, ma che sia da inserire comunque nell'ambiente del copista (considerando, ad esempio, il suo *atelier*).

2. Dialogo in volgare non identificato (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, N. A. 1090)

Il codice, segnalato da Casamassima nel 1966,¹¹ non sembra essere di mano di Ludovico degli Arrighi. Si tratta di una *littera antiqua*, forse di imitazione, di modulo largo, che ha sì in comune con l'arrighiana le curve superiori di *f* ed *s* assai prolungate e il sottilissimo tratto per tracciare le parentesi, ma altri elementi che ricorrono con notevole costanza (quali la forcellatura nelle estremità di aste e code, o gli svolazzi grafici di cui sono dotate le lettere nell'ultima linea di scrittura e che si prolungano nel margine inferiore della pagina) si discostano enormemente dalla pratica scrittoria del Vicentino. Né nelle capitali, né in generale nel *ductus* assai incerto e irregolare in più parti, con anche abrasioni e interventi di altra mano più tarda in *cancelleresca* testeggiata, si può riscontrare più che un vaghissimo sentore della sua grafia, da imputarsi forse allo stile di un imitatore.

3. Pietro Aretino, Cortigiana (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII, 84)

Testimone unico della prima versione della *La cortigiana* di Pietro Aretino (composta tra il febbraio e il luglio del 1525, forse per l'occasione delle feste del 25 aprile in onore di San Marco e Pasquino), fu attribuito ad Arrighi da Innamorati nel 1970.¹² La proposta è accolta, ma con più cautela, da Trovato, che ritiene che sia una «elegante cancelleresca elaborata dal calligrafo e tipografo vicentino Ludovico degli Arrighi»

⁸ Thomson, *The significance of the Colchester Clizia MS.*, cit., p. 123.

⁹ Niccolò Machiavelli, *Teatro. Andria, Mandragola, Clizia*, a cura di P. Stoppelli, in *Edizione nazionale delle opere di Niccolò Machiavelli*, vol. III, 1, p. 386.

¹⁰ Armando Petrucci, *Copisti e libri manoscritti dopo l'avvento della stampa*, in *Scribi e colofoni. Le sottoscrizioni di copisti dalle origini all'avvento della stampa*. Atti del Seminario di Erice, X colloquio del Comité International de paléographie latine (23-28 ottobre 1993), a cura di E. Condello e G. De Gregorio, Spoleto: CISAM, 1995, pp. 507-525: 521.

¹¹ Casamassima, *Trattati di scrittura del Cinquecento*, cit., p. 41, n. 14. Il ms. è riprodotto anche alla tavola A di p. 44.

¹² Cfr. Pietro Aretino, *La Cortigiana*, a cura di G. Innamorati, Torino: Einaudi, 1970, p. 25.

prodotta sì dalla mano di un professionista vicino all'*atelier* del Vicentino, ma da non identificarsi con lui in persona.¹³ Il codice, che è anche una delle poche fonti contemporanee che citino il calligrafo,¹⁴ già alla prima impressione non sembra appartenere alla mano del Vicentino e neppure supera il confronto con il ms. Landau Finaly 9 (ossia l'*Itinerario*) che si è svolto nel loro istituto di conservazione. Seppur redatto in cancelleresca di ispirazione arrighiana e con patina linguistica settentrionale (emiliano-romagnola o veneta), non risponde all'esame morfologico delle varianti di lettera: la *a*, che come si è visto è sempre regolare e identica a se stessa, quasi l'unità minima grafica della scrittura arrighiana, ha l'occhiello aperto; la *d* è costruita in due tratti e non sulla base della *a*, la *e* è spesso ridotta a una stretta linea con un tratto mediano appena accennato, la *m* e la *n* sono scritte con un solo tratto destrogiro, le maiuscole presentano numerosi tratti ondulati e in luogo delle grazie orizzontali presentano un bottoncino finale anche quando appoggiano sul rigo, mai utilizzato dal Vicentino in quella sede.

4. *Panegirico a Solimano il Magnifico* (Harvard, Houghton Library, Ms. Typ. 145)

Segnalato e attribuito da Faibank ad Arrighi nel 1974, con conferma da parte di Law¹⁵, il testo di questo ms. ripercorre la storia degli Ottomani a partire dalle mitologiche origini da Apollo e Cassandra fino all'ultimo discendente e dedicatario Solimano il Magnifico. Pulido Rull ha suggerito come il testo, anonimo e ad oggi senza proposte di identificazione dell'autore, sia un importante testimone dei rapporti intercorsi tra Venezia e l'Impero Ottomano e frutto di un intento diplomatico ben preciso: accompagnare il dono di un elaboratissimo e prezioso copricapo che fu consegnato a Solimano nel 1532, che figura ripetutamente nei camei del ricco apparato decorativo del piccolo codice, analizzato nel dettaglio dalla studiosa.¹⁶ Le miniature sono state ascritte a Giulio Clovio da Hofer,¹⁷ che fu possessore dell'esemplare, e in seguito a Vincenzo Raimondi da Vera Law: la seconda ipotesi è quella oggi accolta dagli studiosi di storia della miniatura, che datano l'apparato decorativo almeno agli anni '30.¹⁸ Da un punto di vista paleografico, diversi elementi sono incongruenti con la *cancelleresca* del Vicentino: la scrittura scende sotto il rigo, le

¹³ Pietro Aretino, *Cortigiana (1525 e 1534)*, cit., p. 155 e 162.

¹⁴ Cfr. il capitolo primo, p. 6, n. 5.

¹⁵ Vera Law, *Two more Arrighi manuscripts discovered*, «The Book Collector», 27, pp. 370-371.

¹⁶ Ana Pulido Rull, *A pronouncement of alliance: an anonymous illuminated venetian manuscript for Sultan Süleyman*, «Muqarnas», 29, 1, pp. 101-150.

¹⁷ Hofer, *Variant issues*, cit., pp. 334-342.

¹⁸ Cfr. *Beyond words. Illuminated manuscripts in Boston collections*, edited by J. F. Hamburger, W. P. Stoneman, A. M. Eze, L. Fagin Davis and N. Netzer, Chicago: University of Chicago Press, 2016, n° 204, pp. 248-249.

maiuscole utilizzate nei titoli sono sovradimensionate e non rispettano le rigide proporzioni arrighiane, l'inclinazione della falsa legatura *st* e *sp* è accentuata e crea spesso una punta verso destra, o altrimenti crea un filo sottile di legatura nelle doppie *s*, quando non ne sia spezzato addirittura il tratto; gli svolazzi ornamentali delle lettere (numerati ad esempio per *h*, quando in Arrighi, tra le minuscole, sono quasi esclusivi per *x*) terminano con un bottoncino sferico pronunciato (particolarmente evidenti in *G*, *A* e *I* corsive, dove la curva dello svolazzo si ripiega verso l'alto o si assottiglia, oppure termina in una grazia dritta); la *s* lunga, che abbia l'asta discendente che termina in curva o con una grazia orizzontale, ha sempre il corpo ingrossato dal doppio tratto; le virgole sono apposte sopra il rigo e non immediatamente sotto; come chiudiriga invece di *o* e *i* tagliate vengono usati costantemente dei segni riempitivi simili a linee ondulate verticali. L'incongruenza della cronologia, troppo avanzata tenendo fermo il dato (pur non certo) della morte di Arrighi durante il sacco del 1527, unita alla qualità delle varianti di lettera, indurrebbero a rifiutare l'attribuzione al Vicentino.

5. Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore* (Londra, British Library, Harley Ms. 5423)

Carlo Dionisotti sottopose nel 1959 all'attenzione della critica questo ms. contenente il terzo tra i *Dialoghi d'amore* scritti da Leone Ebreo,¹⁹ filosofo e medico portoghese che fu al servizio di Raffaele Riario di San Giorgio fino alla sua morte (1521) e che forse soggiornò a Roma per un breve periodo. Le ricerche da parte della critica testuale si sono concentrate fino agli anni ottanta sulle due stampe postume, quasi simultanee ma appartenenti a due rami diversi della tradizione: l'una contenente solo la traduzione latina del secondo dialogo per le cure di Leonardo Marso d'Avezzano, l'altra pubblicata da Blado e curata da Mariano Lenzi, legato a Claudio Tolomei (che pubblicò il *Polito* con Arrighi nel 1524), con una forte impronta di toscanizzazione della lingua. Negli ultimi anni l'attenzione della critica si è soffermata sulla prima circolazione del testo:²⁰ il ms., attribuito ad Arrighi da Vera Law nel 1978,²¹ collocandosi cronologicamente nel 1525, si inserisce in

¹⁹ Carlo Dionisotti, *Appunti su Leone Ebreo*, «Italia medievale e umanistica», II, 1959, pp. 409-428.

²⁰ Barbara Garvin, *The language of Leone Ebreo's Dialoghi d'amore*, «Italia. Studi e ricerche sulla storia, la cultura e la letteratura degli ebrei d'Italia», 13-14, 2001, pp. 181-210; James W. Nelson Novoa, *La pubblicazione dei Dialoghi d'amore di Leone Ebreo e l'umanesimo dell'Italia meridionale*, «Itinerari di studi storici», 20-21, 2006-2007, pp. 213-260, Id., *New documents regarding the publication of Leone Ebreo's Dialoghi d'amore*, «Hispanica Judaica Bulletin», 5, 2007, pp. 271-282, Id., *Mariano Lenzi. Sienese editor of Leone Ebreo's Dialoghi d'amore*, «Bruniana et Campanelliana», 14, 2, 2008, pp. 477-494; Id. *Appunti sulla genesi redazionale dei Dialoghi d'amore di Leone Ebreo alla luce della critica testuale attuale e la tradizione manoscritta del suo terzo dialogo*, «Quaderni d'italianistica», 2009, pp. 45-66.

²¹ Vera Law, *Two more Arrighi manuscripts discovered*, «The Book Collector», 27, 1978, pp. 370-371.

una linea della tradizione che trasmise solamente il terzo dialogo *De l'origine de l'amore*, in cinque testimoni manoscritti la cui relazione stemmatica, piuttosto complessa, è stata delineata da Nelson Novoa nel 2009. Per gli studi arrighiani, si riscontrano nell'Harley 5423 molte varianti grafiche inedite nel repertorio del copista (simili a quelle già riscontrate nel *Panegirico*); inoltre, già dalla c. 5r, si modifica leggermente la struttura delle aste, che da un orientamento inclinato e incurvato a destra vira verso una costruzione più accorciata e tozza, simile a quella delle *Rime* di Trissino per la parte relativa al corpo del testo, mentre il tracciato perde spesso aderenza alla riga di scrittura. L'ipotesi è che Arrighi abbia cominciato la stesura del ms. per poi lasciarla a un suo allievo, per cause ancora da chiarire, oppure che la vecchiaia abbia modificato il suo tracciato (ma fino a modificare la morfologia delle lettere?).

6. Dante, *Rime* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzii 170)

Compreso all'interno dell'edizione delle *Rime* di Dante a cura di Domenico De Robertis, il codice, datato alla c. 100r «In liene il Giorno primo | dell'anno M D. X X VI». è attribuito ad Arrighi da Teresa De Robertis.²² La somiglianza con la scrittura del Vicentino è innegabile, tuttavia la spaziatura non regolare delle parole grafiche ha spinto ad addentrarsi in un'analisi morfologica più approfondita. Anche in questo caso, si è operato un confronto con l'altro manoscritto laurenziano certamente di Arrighi (la *Sylva et exultatio* di Filomusa):²³ ne emergono differenze nella morfologia della lettera *a* e di conseguenza della *d*, nella costruzione della falsa legatura *sp* (dove l'occhiello della *p* non si chiude), nel costante dislivello delle aste che non hanno né grazie curvate verso destra né grazie a spatola. Il trattamento delle maiuscole, che hanno spesso un chiaroscuro non regolare e le grazie ondulate, si rivela particolarmente distante nella costruzione della *V* (ottenuta con un solo tratto che crea un piccolo cappio al vertice inferiore), della *E* che richiama la *E* gotica (ma in modo molto differente da quelle che si sono viste negli *Statuta* romani), nelle grazie della *C*, nell'uso di *Et* a inizio riga con soluzioni grafiche diverse da quelle arrighiane. Molte delle abbreviazioni e delle decorazioni presenti non appartengono inoltre al repertorio di Arrighi: in conclusione, si dubita dell'identificazione del copista col Vicentino.

²² Dante Alighieri, *Rime*, edizione commentata a cura di Domenico De Robertis, Firenze: Le lettere, 2002, vol. I, pp. 186-188. Per la descrizione del ms. e la notizia dell'attribuzione si veda il link: http://www.mirabileweb.it/manuscript-rom/firenze-biblioteca-medicea-laurenziana-strozzi-170-manuscript/LIO_138369.

²³ Cfr. qui il primo capitolo, pp. 52-56.

7. *Antologia poetica cinquecentesca* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 564)

Nel 2009 Nicoletta Marcelli, lavorando all'edizione critica dei *Capitoli* di Machiavelli, rintraccia un testimone cartaceo ignoto alla tradizione testuale machiavelliana che contiene componimenti di autori del Cinquecento (e del tardo Quattrocento) che a detta della studiosa sembra ricalcare in parte il canone fissato da Ariosto nel catalogo dei poeti (*Orl. Fur.* XLVI, vv. 10-18).²⁴ A suo parere, la mano principale del testo, da lei denominata α , che scrive in un'italica piuttosto calligrafica, si potrebbe identificare, anche se con qualche dubbio, con quella di Ludovico degli Arrighi.²⁵ Il manoscritto fu redatto nell'ambiente degli Orti Oricellari, e sarebbe senza dubbio suggestivo immaginare la presenza del calligrafo a fianco di Trissino a Firenze. Tuttavia, anche in questo caso, la spaziatura non appare regolare e si rintracciano diversi elementi distanti dalla abitudine scrittoria del Vicentino: sebbene la *s* con asta dritta segnalata da Marcelli compaia come esito negli anni dopo il 1520, qui appare piuttosto fuori asse rispetto alla riga di scrittura; molto diverse sono anche la *a*, che ha spesso un tracciato irregolare, le *o*, le *m* e le *n*, le aste di *b*, *d* *h* e *l*. Tra le maiuscole si segnalano per difformità ai canoni arrighiani specialmente la *Q*, la *D*, la *P* con occhiello chiuso, la *G* senza capitello e compiuta in un solo tratto curvo. In generale, l'impianto della scrittura non si accorda con gli stilemi del Vicentino, per quanto ci si avvicini: che si debba supporre una divulgazione delle tecniche di esecuzione della sua *cancelleresca*, magari ad opera di Trissino, è elemento assai affascinante (l'intuizione è di Romei) ma che necessiterebbe di un approfondimento mirato sulla cultura grafica fiorentina del primo Cinquecento.

8. *Collectanea ex Xenophontis Pedia quae ex libro primo* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ott. Lat. 1649)

Nel suo puntuale studio su Altobello Averoldi, Simona Gavinelli attribuisce ad Arrighi un manoscritto appartenuto alla biblioteca dell'umanista bresciano, conservato oggi in

²⁴ Nicoletta Marcelli, *Due testimoni sconosciuti dei Capitoli di Niccolò Machiavelli*, «Filologia e critica», XXXIV, 2, mag.-ago. 2009, pp. 282-289. Ringrazio Danilo Romei per avermi segnalato questo contributo e aver sottoposto alla mia attenzione il manoscritto, fornendo la riproduzione delle cc. 8r, 12v, 32r.

²⁵ *Ivi*, p. 282: «Scritto su due colonne da una mano principale (α) molto calligrafica, a mio giudizio attribuibile a Ludovico degli Arrighi, anche se quel tipo di grafia così standardizzata impedisce di stabilire con certezza se il copista sia effettivamente il Vicentino, a meno che non si possano imputare le divergenze grafiche tra α e la scrittura dell'Arrighi (ad esempio, la parte inferiore della *s* dritta) alla minore preziosità e calligraficità di questo manufatto, rispetto a quelli inequivocabilmente attribuibili alla sua mano; non escluderei, inoltre, che le lievi oscillazioni grafiche siano dovute anche al diverso codice linguistico, qui volgare, altrove latino».

Biblioteca Apostolica Vaticana.²⁶ L'attribuzione è effettuata sulla scorta del confronto con il Valerio massimo conservato a Stoccolma, già da assegnato al Vicentino da Thomson, che ne fu il possessore.²⁷ Il testo senofonteo è in una *cancelleresca* molto calligrafica scritta con tratto sottile, poco chiaroscurata ma ordinata e ben spaziata, estremamente simile all'arrighiana, e che addirittura sembra seguire i precetti de *La operina*: lo si riconosce in particolare dalla costruzione della *a*, della *g* e della *d*. Da alcune spie stilistiche è però possibile affermare che non si tratti della mano di Arrighi: innanzitutto, le legature sono costanti e perciò numerosissime, e il copista non ha remore nel sovrapporre le aste nell'interlinea, mentre Arrighi utilizza diversi accorgimenti di composizione dello specchio della pagina per evitarlo. Tra le minuscole, abbiamo qualche significativa differenza: qualora le grazie terminali inferiori siano orizzontali tendono verso l'alto, assottigliandosi; la *g* corsiva presenta l'occhiello oblungo come quella arrighiana ma il gancio scende perpendicolare al rigo; la legatura *sp* lascia l'occhiello della seconda lettera aperto. Per le maiuscole, si segnalano la *C*, la *M*, la *N* e la *P*, che non mantengono costante la proporzione tra parti della lettera (è il caso della *P*, con occhiello molto piccolo) oppure non presentano una simmetria (come la *C* che vede la parte inferiore superare l'asse ideale tracciabile dalla grazia superiore); altrimenti hanno vistose aggiunte di grazie ondulate.

²⁶ Simona Gavinelli, *Altobello Averoldi, Vescovo di Pola, tra manoscritti e ritratti*, in *Libri, lettori, immagini. Libri e lettori a Brescia tra Medioevo ed Età moderna*, a cura di Luca Rivali, Udine, Forum, 2015, pp. 9-37: 29.

²⁷ Cfr. Frank Allan Thomson, *Arrighi ställing i bokstavskonstens historia. En studie med utgångspunkt från ett nyupptäckt manuskript av Frank Allan Thomson*, «Biblis», 1959/1960, pp. 11-34 e Id. *Arrighi's writing books*, 52, cit., pp. 19-20 e fig. 1 a p. 21.

APPENDICE FOTOGRAFICA

1. Varianti di lettera del ms. Madrid, Biblioteca Nacional, Vit. 22-23, 1508



A

B

C

D

E

F

G

H

I

L

M

M

N

O

P

Que

R

S

S

T

V

X

Z

Z

A

B

C

D

E

F

G

H

I

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

V

Z

Z

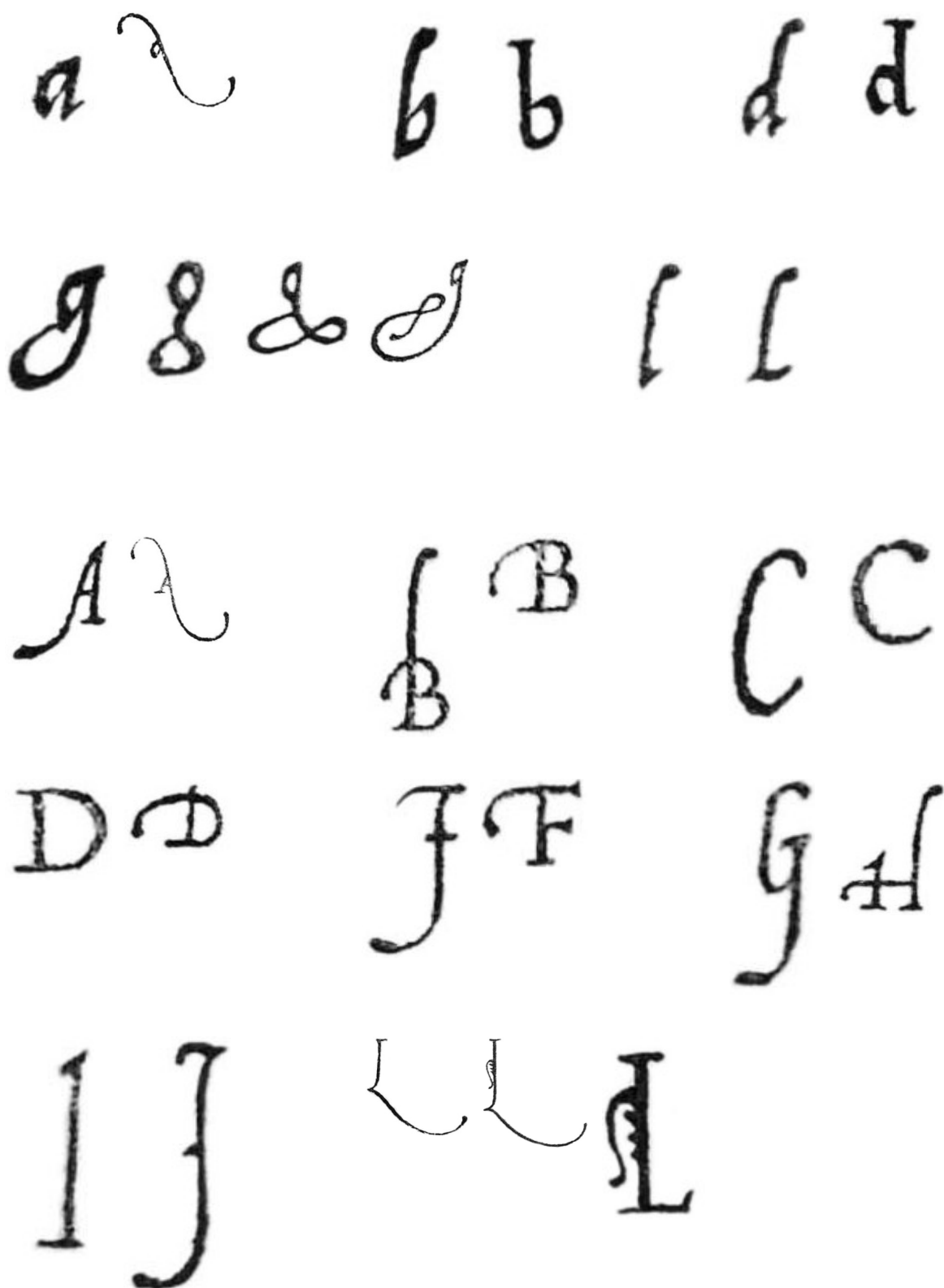
2. Varianti di lettera del ms. Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, 1518



A	B	C	Ch	D	E	e
F	G	H	I	I	J	J
I	L	L	Leoni	M	Maiesta	N
P	quæ'	Quis	Quapr	qua	R	S
S	T	V	v	viro,	X	Xerxes!



3. Selezione di varianti di lettera de *La operina*



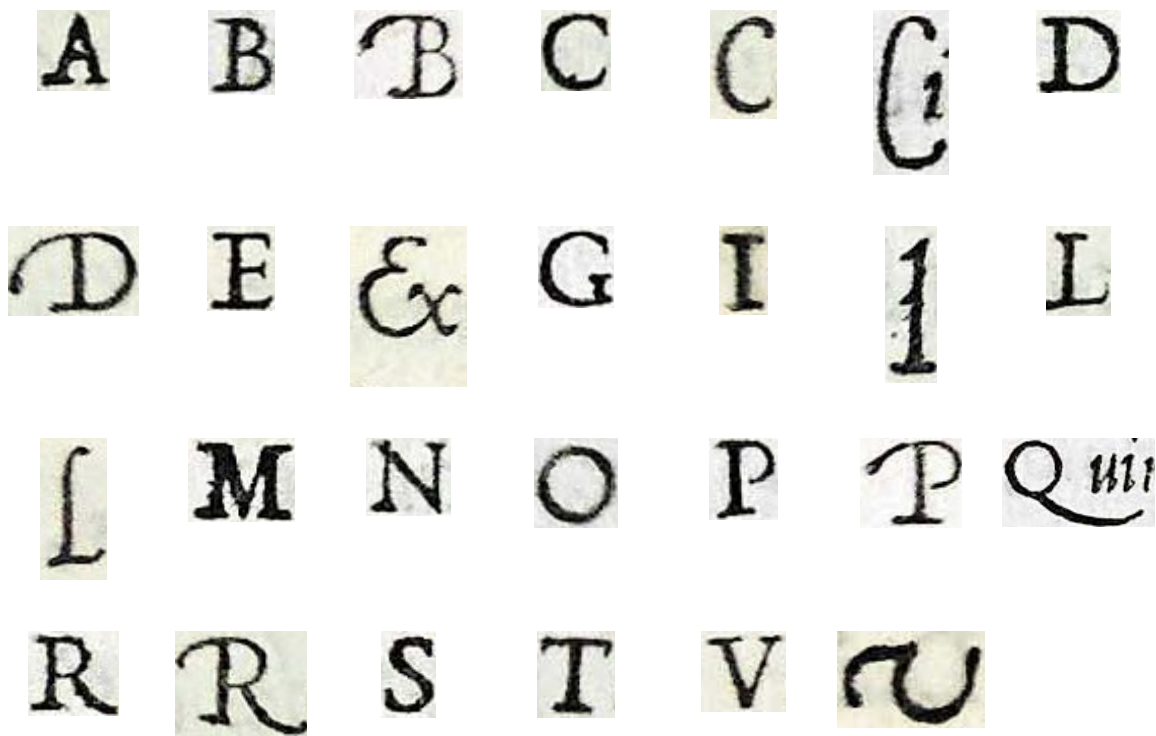
E E E

ff

E E E E

4. Varianti di lettera della *Bulla contra homicidas*, [agosto 1524]





5. Varianti di lettera dell'*Oratione* di Trissino, ottobre 1524



6. Varianti di lettera del *De poetica* di Vida, maggio 1527



BIBLIOGRAFIA TEMATICA

FONTI MANOSCRITTE

1. I manoscritti di Ludovico degli Arrighi

Amsterdam, Universiteits-Bibliotheek

- XV D 6 (*olim* MS. II. A. 19)

Berlino, Kupferstichkabinett,

- ms. 78 D 17

Cambridge, Fitzwilliam Museum

- MS. 156

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

- Vat. Lat. 3732

- Vat. Lat. 5802

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

- Landau Finaly 9

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana

- Plut. Laur. 35. 43/3

Jena, Thüringer Universitäts -und Landesbibliothek

- G. B. o. 4.

Londra, British Library

- Add. Ms. 11930

- Add. Ms. 26873

- Royal Ms. 12. C. VII

Madrid, Biblioteca Nacional

- Vit. 22-23

Monaco, Bayerische Nationalmuseum

- Ms. Bibl. 3661

New York, Piermont Morgan Library
- MA 3230

Oxford, Bodleian Library
- Douce 29

Roma, Archivio di Stato
- ms. 1010

Siena, Biblioteca degli Intronati
- H. VI. 31

2. Manoscritti con attribuzione incerta, parziale o rifiutata

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana
- Ott. Lat. 1649

Colchester, Colchester and Essex Museum
- COLEM 1932. 225. B.

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
- N. A. 1090
- Magl. VII, 84

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana
- Strozzi 170
- Ashburnham 564

Harvard, Houghton Library
- Ms. Typ. 145

Londra, British Library
- Harley Ms. 5423

Roma, Biblioteca dei Lincei e Corsiniana
- (Rossi 143) 44 E 23

1. *I manuali calligrafici di Ludovico degli Arrighi*

Arrighi, Ludovico degli

- . *La operina di Ludouico Vicentino da imparare di scriuere littera cancellarescha.* (Stampata in Roma per inuentione di Ludouico Vicentino scrittore)
- . *Il modo de temperare le penne con le uarie sorti de littere ordinato per Ludouico Vicentino, in Roma nel anno MDXXIII.* (Stampata in Venetia per Ludouico Vicentino et Eustachio Celebrino intagliatore)
- . *La operina di Ludouico Vicentino, da imparare di scriuere littera cancellerescha con molte altre noue littere aggiunte, et una bellissima ragione di abbacho molto necessaria chi impara a scriuere, e fare conto Vgo scr.* (Stampata in Roma per inuentione <No> di Ludouico vicentino)
- . *Regola da imparare scriuere varii caratteri de littere con li suoi compassi et misure et il modo di temperare le penne secondo la sorte de littere che uorrai scriuere,* ordinato per Ludouico Vicentino; con una ricetta da far inchiostro fino, nuouamente stampato, (Stampato in Vinegia : per Nicolo d'Aristotile detto Zoppino, 1532 del mese d'agosto).
- . *Regola da imparare scriuere varii caratteri de littere con li suoi compassi et misure et il modo di temperare le penne secondo la sorte de littere che uorrai scriuere,* ordinato per Ludouico Vicentino con una ricetta da far inchiostro fino, nuouamente stampato. (Stampato in Venetia : per Nicolo d'Aristotile detto Zoppino, 1533).
- . *La operina di Ludouico Vicentino, da imparare di scriuere littera cancellarescha.* (Stampata in Roma, in Campo di Fiore, per Valerio D'Orico, et Luigi fratelli brisciani, 1538)
- . *La operina di Ludouico Vicentino, da imparare di scriuere littera cancellarescha.* (Stampata in Roma : in Campo di Fiore, per Valerio D'Orico, et Luigi fratelli brisciani, 1539).
- . *La operina di Ludouico vicentino, da imparare di scriuere littera cancellerescha.* (Stampata in Roma, in campo de Fiori : per Valerio Dorico, et Luigi fratelli, brisciani : alli spesi de m. Antonio Salamancha, 1540).
- . *La operina di Ludouico vicentino, da imparare di scriuere littera cancellerescha.* (Antverpiae apud Ioannem Loe, Anno M.D.XLIII)
- . *La operina di Ludouico vicentino, da imparare di scriuere littera cancellerescha.* (Antverpiae apud Ioannem Loe, Anno M.D.XLV).
- . *La operina di Ludouico vicentino, da imparare di scriuere littera cancellerescha.* (Antverpiae apud Ioannem Loe, Anno M.D.XLVI).
- . *Esemplario de scrittori, il quale insegna a scriuere diuerse sorti littere. Col modo di temprare le Penne secondo le littere, et conoscere la bonta di quelle, e carte, e fare inchiostro & verzino, cenaprio, e vernice, con molti altri secreti pertinenti alli Scrittori, come per te medesimo leggendo impararai. Con una ragione di Abbacho breue & utilissima.* (Stampata In Roma, in Campo di Fiori per M. Valerio Dorico & Luigi fratelli, 1546)
- . *La operina di Ludouico Vicentino, da imparare di scriuere littera cancellerescha.*

* Per le edizioni arrighiane si rimanda al capitolo quarto

(Stampata in Roma, in campo de Fiori, per Valerio et Louisi fratelli, ad instantia di A. Salamancha, 1548)

———. *Essempulario de scrittori il quale insegna a scriuere diuerse sorti di lettere. Col modo di temprare le penne secondo le lettere, et conoscer la bontà di quelle, e carte, e far inchiostro, verzino, cenaprio, et vernice, con molti altri secreti pertinenti alli scrittori, come per te medesimo leggendo impararai. Con una ragione d'abbaco breue, et utilissima.*

(In Roma : per Valerio, et Luigi Dorici fratelli, 1557).

2. Studi arrighiani

Ballarin, A.

———. (1974), *La Operina di Ludovico Vicentino da imparare di scrivere littera cancelleresca*, riedizione a cura di Andreina Ballarin, Vicenza: Museo Civico.

Balsamo, L.

———. (1966), *Il carattere corsivo e Ludovico degli Arrighi Vicentino : lezione del prof. dott. Luigi Balsamo*, Torino, 30 aprile 1966.

Benson, J.

———. (1955), *The first writing book: an English translation & facsimile text of Arrighi's Operina, the first manual of the chancery Hand*, with introduction and notes by John Howard Benson, London: Oxford University Press

Bertolo, F. M.

———. (1997), «Arrighi, Ludovico degli.» in *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il Cinquecento*, pp. 41-45;

Breman, P.

———. (1970), *Catalogue Five: Ludovico degli Arrighi Vicentino*, London: Bookseller;

Bringhurst, R.

———. (2015), *The typographic legacy of Ludovico degli Arrighi*, Berkeley: Peter Koch,

Casamassima, E.

———. (1962), *Ludovico degli Arrighi detto Vicentino copista dell'Itinerario del Varthema (cod. Landau Finaly 9, Biblioteca Nazionale Centrale Firenze)*, «La Bibliofilia», LXIV, pp. 67-77;

———. (1963), *I disegni di caratteri di Ludovico degli Arrighi detto Vicentino. (Notizie 1510-1527)*, «Gutenberg-Jarbuch», 38, pp. 24-36.

———. (1965), *Ancora su Ludovico degli Arrighi Vicentino. Notizie (1510-1527). Risultati di una recognitio*, «Gutenberg-Jarbuch», 40, pp. 35-42;

Clough, C.

———. (1973), *Ludovico degli Arrighi's contact with Raphael and Machiavelli*, «La Bibliofilia», LXXV, pp. 293-308;

———. (1989), *A manuscript of Paolo Giovio's Historiae sui Temporis Liber VII: More Light on Ludovico degli Arrighi*, «The Book Collector», pp. 51-83;

Donati, L.

———. (1949), *Una nuova bolla zilografica*, «La Bibliofilia», LI, pp. 154-165;

Fairbank, A.

———. (1963), *The Arrighi style of Book Hand*, «The journal of the Society for italic handwriting», pp. 14-17.

———. (1971), *Another Arrighi manuscript discovered*, «The Book Collector», 20, 3, pp. 332-334;

———. (1974), *Another Arrighi manuscript discovered, Douce 29*, «The Book Collector», 23, 4, pp. 551-556;

- Fairbank, A. - Wolpe B.
 ———.(1974), *Another Arrighi Manuscript, Douce 29*, «The Book Collector», 23, 4, pp. 551-556;
 ———.(1),
- Geurs J. A. M.-Biemans, R. D.
 ———.(2002), *The Aristotle manuscript in Amsterdam: an Italian masterpiece for Vittoria Colonna*, «Roma nel Rinascimento», pp. 185-93;
- Hofer, P.
 ———.(1965), *Variant Issues of the First Edition of Ludovico degli Arrighi Vicentino's 'Operina*, in *Calligraphy and Paleography*, pp. 95-106.
- Jammes, A.
 ———.(1966), *Un chef-d'oeuvre méconnu d'Arrighi Vicentino*, in *Studia Bibliographica in honorem Herman de la Fontaine Verwey*, Amsterdam: Menno Hertzberger, pp. 297-316.
- Lazzi, G.
 ———.(1994), *Landau Finaly 9*, in *I manoscritti Landau Finaly della Biblioteca nazionale centrale di Firenze*, catalogo di G. Lazzi e M. Rolih Scarlino; prefazioni di L. Mosiici e M. G. Ciardi Dupré Dal Poggetto, Firenze: Giunta Regionale Toscana; Milano: Bibliografica, vol I, p. 37, n° 9.
- Law, V.
 ———.(1978), *Two more Arrighi manuscripts discovered*, «The Book Collector», 27, pp. 370-371.
- Vera Law,
 ———.(1985), *Arrighi's roman hand: ababout a rare manuscript by the discoverer*, «Alphabet. The journal of the friends of calligraphy», 10, 3, pp. 14-21
 ———.(1930), *The earliest known work of Arrighi*, «The Fleuron» VII, pp. 167-168.
- Morison, St. – Warde, F.
 ———.(1926), *The calligraphic models of Ludovico degli Arrighi surnamed Vicentino*, Paris.
- Pagliaroli, S.
 ———.(2005), *Ludovico degli Arrighi*, in «Studi Medievali e Umanistici», III, pp. 47-79.
- Pratesi, A.
 ———.(1962) «ARRIGHI, Ludovico, detto il Vicentino» in DBI, VI, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1962, pp. 310-313;
- Rohde, B.
 ———.(1959), *La operina: Faksimileudgave af Ludovico Vicentino's lærebog i at skrive udgivet i Rom 1522*, Den grafiske højskole.
- Romei, D.
 ———.(1992), *La punteggiatura nell'uso editoriale cinquecentesco: Ludovico degli Arrighi e la disputa ortografica del 1524-1525*, in *Storia e teoria dell'interpunzione: Atti del Convegno internazionale di Atudi (Firenze, 19-21 maggio 1988)*, a cura di E. Cresti, N. Maraschio, L. Toschi. Roma: Bulzoni, pp. 111-189.
 ———.(2008), *Ludovico degli Arrighi tipografo dello "stile clementino"*, in *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana tra riforma e controriforma*, Atti del Simposio internazionale, Utrecht 8-10 novembre 2007, a cura di H. Endrix e P. Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2008);
- Standard, P.
 ———.(1979), *Arrighi's running hand: a study of chancery cursive, including a facsimile of the 1522 "Operina" with side by side Translation & an explanatory supplement to help beginners in the italic hand*, New York: Taplinger;
- Tarantino, M.

- . (2014), M. Tarantino in *Machiavelli. Enciclopedia machiavelliana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2014, vol. 1, pp. 107-108
- Thomson, F. A.
- . (1967)a, *Arrighi's writing books*, «Journal of the Society for Italic Handwriting», 53 (winter 1967), pp. 20-30.
- . (1967)b, *Arrighi's writing books*, «Journal of the Society for Italic Handwriting», 52 (autumn 1967), pp. 19-26.
- Tinto, A.
- . (1967)a, *Ludovico degli Arrighi detto Vicentino*, in Balsamo, L.-Tinto A., *Origini del corsivo nella tipografia italiana del Cinquecento*, Milano: Il Polifilo, (Documenti sulle arti del libro, 6), pp. 127-147.
- . (1967)b, *I corsivi di ispirazione vicentiniana* in L. Balsamo – A. Tinto, *Origini del corsivo nella tipografia italiana del Cinquecento*, Milano: Il Polifilo, (Documenti sulle arti del libro, 6), pp. 149-164.
- Wardrop, J.
- . (1939), *Arrighi revived*, «Signature», 12, pp. 26-46.
- Westerweld, G.
- . (2015), *The life of Ludovico degli Arrighi between 1504 and 1534*, s.n;
- Wolpe, B.
- . (1958), *A Royal Manuscript by Arrighi Vicentino in the British Museum*, «The Book Collector», pp. 78-79.

3. Storia di Cornedo Vicentino

De Vicari L.- Fornasa S.

- . (2011), *Le ville Trissino di Cornedo Vicentino*, Cornedo Vicentino: Comune di Cornedo Vicentino;
- Giovanni Mantese e il rinnovamento della storiografia vicentina del medioevo*. Atti della tavola rotonda tenutasi a Monte Berico nel 1993, a cura di A. Dani, Vicenza: Accademia Olimpica, 2000;
- Mantese, G.
- . (2011), *Memorie storiche della chiesa vicentina*, vol. 3. parte 1: Dal 1404 al 1563, Vicenza: Accademia Olimpica.

4. Collaboratori di Ludovico degli Arrighi

Genesisius de la Barrera

Fairbank, A.

- . (1970), *Genesisius de la Barrera*, «The journal of the Society for italic handwriting», 63, pp. 6-10;

Iacobucci, R.

- . (2013), *Il codice Vaticano Barberiniano del Principe*, in *Niccolò Machiavelli, Il Principe*, Testo e saggi, a cura di Giorgio Inglese, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 177-188;

Ruysschaert, J.

- . (1972), *Le copiste Genesisius de la Barrera et le manuscrit Barberini d'“Il Principe” de Machiavelli*, in *Studies on Machiavelli*, edited by Myron P. Gilmore, Firenze, Sansoni, pp. 349-359;

Miniatori

Giovanbattista Cavalletto

Bauer-Eberhardt, U.

———. (1999), *I Trionfi del Petrarca per Andrea della Valle*, «Rivista di storia della miniatura», 4, pp. 161-168;

———. (2000), *La bottega di Giovanni Battista Cavalletto e i gradualisti di Rinaldo Graziani da Cotignola a Bagnacavallo*, in *Coralini miniati di Faenza, Bagnacavallo e Cotignola. Tesori della diocesi*, a cura di F. Lollini, con scritti di S. Battistini, catalogo della mostra (Bagnacavallo, 2000), Bagnacavallo: Comune, 2000, pp. 107-116.

Bentivoglio-Ravasio, R.

———. (2002), *Per una rilettura della miniatura bolognese del primo Cinquecento: due inediti codici liturgici per la Basilica di San Petronio a Bologna e i loro autori*, «Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna», 106-107, pp. 34-57;

———. (2002), *Cavalletto e la Roma dei papi*, in *Giovan Battista Cavalletto*, pp. 29-75;

———. (2009), *Giovan Battista Cavalletto. Un miniatore bolognese nell'età di Aspertini*, catalogo della mostra, Bologna, Musei Civico Medievale, 8 novembre-22 febbraio 2009, Milano: Silvana Editoriale:

Guernelli, D.

———. (2011), *Considerazioni su Giovanni Battista Cavalletto e la miniatura bolognese tra Quattro e Cinquecento*, «Bollettino d'Arte», 9, VII, pp. 39-58.

Medica, M.

———. (2009), *Artista e cortigiano. Giovan Battista Cavalletto in mostra a Bologna*, «Alumina», 24, pp. 52-59.

———. (2009), *Mantova, Ferrara e Roma. Il percorso di un artista "cortigiano" in Giovan Battista Cavalletto*, pp. 9-27

Matteo da Milano

Alexander, J. J. G.

———. (1991), *Illuminations by Matteo da Milano in the Fitzwilliam Museum*, «Burlington Magazine», 133, pp. 686-690.

———. (1992), *Matteo da Milano Illuminator*, «Pantheon», L, pp. 32-45.

Bauer-Eberhardt, U.

———. (1993), *Matteo da Milano, Giovanni Battista Cavalletto und Martino da Modena – ein Miniaturen-Trio am Hofe der Este in Ferrara*, «Pantheon», LI, 1993, pp. 62-86

Dillon Bussi, A.

———. (1994), *Una serie di ritratti miniati per Leone X e un poscritto di novità su Matteo da Milano*, «Rivista di storia della miniatura», 1-2, 1996-1997, pp. 17-33;

Reiss, S. E.

———. (1991), *Cardinal Giulio de Medici's 1520 Berlin Missal and other works by Matteo da Milano*, «Jahrbuch der Berliner Museen», 33, 1991, pp. 107-128

Romano, C.

———. (2012), *Matteo da Milano, miniatore (e pittore?). Gli esordi e l'affermazione nel contesto della corte sforzesca con alcune precisazioni e approfondimenti sulle vicende biografiche sull'evoluzione stilistica dell'artista*, Tesi di Dottorato, Corso di Dottorato di Ricerca in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Udine, A. A. 2012/2013.

Tosini, P.

———. (2003/2004), *Una collaborazione tra Matteo da Milano e Attavante degli Attavanti: il ms. 1010 dell'Ospedale del SS. Salvatore ad Sancta Sanctorum*, «Rivista di storia della

miniatura», 8, pp. 135-144.

———. (2008), *Miniature dall'Ospedale del Salvatore ad Sancta Sanctorum: decorazione, rituali, iconografia*, in «Rivista di storia della miniatura», 12, pp. 123-136.

Vincent Raymond

Bertolotti, A.

———. (1886), *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI e XVII; ricerche e studi negli Archivi Vaticani*, Mantova: Mondovì;

Cistero, J. M. L.

———. (1958-1961), *Miniaturas de Vincent Raymond en los manuscritos musicales de la Capilla Sixtina*, in *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, Barcellona: Consejo superior de Investigaciones Científicas, pp. 475-498;

Della Schiava, F.

———. (2011), Due inediti per il catalogo di Vincent Raymond, miniatore papale, «Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae», XVII, pp. 189-201;

Talamo, E. A.

———. (2006), *Un codice scritto da Federico Maria Perugino con una miniatura inedita di Vincent Raymond*, «Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae», XIII, pp. 613-620;

———. (2007), *Un Canon Missae di Giulio III con una miniatura inedita di Vincent Raymond*, «Rivista di storia della miniatura», 11, pp. 297-300;

Vian, N.

———. (1958), Disavventure e morte di Vincent Raymond, miniatore papale, «La Bibliofilia», 60, 1958, pp. 356-360

———. (1976), *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, Vicenza: Neri Pozza, pp. 41-69;

Intagliatori e punzonisti

Ugo da Carpi

Blackwood, N.

———. (2013), *Printmaker as painter: looking closely at Ugo da Carpi's Saint Veronica Altarpiece*, «The Oxford art journal», 36, 2, pp. 167-184

Contini, C.

———. (1969), *Ugo da Carpi e il cammino della xilografia*, Carpi: Edizioni del Museo;

Dieghi, C.

———. (2009), *La fortuna di Ugo da Carpi da Vasari a Servolini*, in *Ugo da Carpi, l'opera incisa*, cit., pp. 83-89.

Donati, L.

———. (1950), *Difendo gli studi italiani*, «La Bibliofilia», LII, pp. 269-276;

Dreyer, P.

———. (1980), *Sulle silografie di Tiziano*, in *Tiziano e Venezia*, Vicenza: Neri Pozza;

Gualandi, M.

———. (1854), *Di Ugo da Carpi e dei conti da Panico: memorie e note*, Bologna: Società Tipografica bolognese e ditta Sassi;

Johnson, J.

———. (1982), *Ugo da Carpi's chiaroscuro woodcuts*, «Il conoscitore di stampe», 57-58, III-IV, pp. 2-87;

Previdi, T. - Rossi, M.

- . (2009), *Carpi ai tempi di Ugo: intellettuali, maestranze, artisti (1480-1520)*, in *Ugo da Carpi, l'opera incisa*, pp. 29-38;
- Santini, S.
 ———. (2009), *Ugo da carpi, note per una biografia*, in *Ugo da Carpi, l'opera incisa*, pp. 17-27;
- Sassi, R.
 ———. (2009), *Ugo incisore di chiaroscuro da Peruzzi, Raffaello e Parmigianino* in *Ugo da Carpi, l'opera incisa*, pp. 61-81;
- Servolini, L.
 ———. (1930), *Ugo da Carpi*, Firenze: Olschki,;
 ———. (1933), *Ugo da Carpi*, Lecco: Bottega d'arte;
 ———. (1937), *Il maestro della xilografia in chiaroscuro: Ugo da Carpi* [s.l], [s.n.];
 ———. (1950), *Ugo da Carpi illustratore del libro*, [s.l], [s.n.];
 ———. (1953), *Le xilografie di Ugo da Carpi*, [s.l], [s.n.];
 ———. (1977), *Ugo da Carpi: i chiaroscuro e le altre opere*, Firenze: La Nuova Italia, 1977;
Ugo da Carpi, l'opera incisa, xilografie e chiaroscuro da Tiziano, Raffaello e Parmigianino, a cura di M. Rossi, Carpi, 2009;
- Urbini, S.
 ———. (2009), *508-1516, circa. Ugo, Tiziano e gli intagliatori di hystorie a Venezia*, in *Ugo da Carpi, l'opera incisa*, pp. 51-59;
- Takahatake, N.
 ———. (2015), *Ugo da Carpi's Diogenes*, in *Printing colour 1400-1700. History, techniques, functions and receptions*, edited by Ad Stijnman and Elizabeth Savage, Brill: Leiden, pp. 116-122;
- Muraro, M. - Rosand. D.
 ———. (1976), *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, Vicenza: Neri Pozza,, pp. 41-69;
- Stiber Morenuz, L.
 ———. (2015), *The chiaroscuro woodcut printmaking of Ugo da Carpi, Antonio da Trento and Niccolò Vicentino: technique in relation to artistic style*, in *Printing colour*, pp.123-139;

Eustachio Celebrino da Udine

- Diamanti, D.
 ———. (1990), *La presa di Roma di Eustachio Celebrino da Udine*, «Italianistica», 19, 2, pp. 331-349;
- Giacomello, A.
 ———. (1997), *Il "Refettorio" di Eustachio Celebrino. Edizioni sconosciute e rare di un testo sulla tavola nel primo '500*, in *Il Friuli e le cucine della memoria fra Quattro e Cinquecento. Per un contributo alla cultura dell'alimentazione*, Udine: Forum, pp. 23-49;
- Goethals, J.
 ———. (2012), *Representing the sack of Rome and its aftermath, 1527-1540*, New York University, Department of Italian Studies,
 ———. (2016), *Performance, print and the Italian Wars: Poemetti bellici and the Case of Eustachio Celebrino's La presa di Roma*, in *Interactions between orality and writing in early modern italian Culture*, a cura di L. Degli Innocenti, B. Richardson, C. Sbordoni, Londra, Routledge, pp. 49-66;
- Morison, St.

- . (1929), *Eustachio Celebrino da Udene. Calligrapher, Engraver, and Writer for the Venetian Printing Press, with illustrations in the text and a complete facsimile of The way of learning to write the littera mercatescha by Eustachio Celebrino 1525*, Paris: Pegasus Press.
- Nygren, C. J.,
 ———. (2016), *Figuring miraculous agency between literature and art: an analysis and translation of Eustachio Celebrino's Li stupendi et marauigliosi miracoli del glorioso Christo di San Roccho*, «Modern Language Notes», 131, 1, pp. 20-56;
- Palma, M.
 ———. (1979), “CELEBRINO, Eustachio”, in *DBI* pp. 361-362.
- Servolini, L.
 ———. (1944-1949), *Eustachio Celebrino da Udine intagliatore, calligrafo, poligrafo ed editore del sec. XVI*, «Gutenberg Jahrbuch», XIX-XXIV, pp. 179-189
- Lautizio Perugino*
- Angelucci, A.
 ———. (1853), *Dell'oreficeria perugina dal XIII alla prima metà del XVI secolo. Discorso letto nell'Accademia di Belle Arti di Perugia*, «L'Urbe»
- Jacobsen, M. A.
 ———. (1978), *Lautizio da Perugia and the seal of Cardinal Giulio de' Medici*, «Apollo», 108, 1pp. 120-121
- Manzoni, L.
 ———. (1902), *Lautizio di Bartolomeo dei Ròtelli da Perugia, orefice, incisore e intagliatore di caratteri da stampa*, Perugia, s. n.,
- Passerini, L.
 ———. (1873), *Sigillo del cardinale Andrea della Valle di Lautizio Rutelli*, «Periodico di numismatica e sfragistica per la storia d'Italia», 5, 1873;
- Rossi Scotti, G. B.
 ———. (1873), *Manico del sigillo di Pietro Bembo e testamento inedito del Mo. Lautizio*, «Giornale di erudizione artistica», 1, 1873, pp. 358-365.
- Sillence, M. ,
 ———. (2008) “...in quella era unico al mondo...”: *a reassessment of Cinquecento seal engraving and the seal matrices of Lautizio da Perugia*, in *Good impressions: image and authority in Medieval seals*, edited by N. Adams, J. Cherry and J. Robinson, Londra: British Museum, 2008, pp. 100-105;
- Vermiglioli, G. B.
 ———. (1873), *rattato della Zecca e delle monete perugine*, Perugia, 1816,

FONTI MANOSCRITTE NON ARRIGHIANE

Albi, Biblioteca Rochegude
 - ms. Rochegoude 4

Berlino, Staatsbibliothek
 - ms. Hamilton 254

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana
 - Vat. Lat. 6852
 - Reg. Lat. 1388

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
- ms. Nuovi acquisti 1174

Genova, Biblioteca Civica Berio
- ms. Cf. Arm. 10;

Livorno, Biblioteca Labronica, Autografoteca Bastogi
- fald. P90, inserto 2221

Modena, Biblioteca Estense,
- ms. α.L.5.15= lat. 992

Oxford, Bodleian Library
- Can. Misc. 37

Oxford, Merton College
- ms. 315

Padova, Biblioteca Civica
- P. B. 1099

Parigi, Bibliothèque Nationale de France
- ms. lat. 17542
- ms. lat. 5825 F

Princeton, Princeton University Library
- ms. Garrett 158

Vicenza, Biblioteca civica Bertoliana,
- ms. 2732
- ms. 2336

Venezia, Biblioteca Marciana
- Lat IX, 1=3496

STUDI

1. *Storia della scrittura latina, dell'educazione grafica e della calligrafia*

Alexander, J. J. G.-De la Mare, A.

———. (1969), *The Italian manuscripts in the library of Major J. R. Abbey*, London: Faber & Faber, pp. XXI-XL;

Alfabetismo e cultura scritta nella storia della società italiana, Atti del Seminario tenutosi a Perugia il 29-30 marzo 1977, Perugia: Università degli Studi, 1978;

Antonucci, L., Gambino, L., Paoluzi, S.

———. (1987), *Scrittura e alfabetismo in un ambiente medio-alto di scriventi nella Roma del '500: da un secondo libretto di conti di Maddalena Grattaroli Pizzicarola in*

- Trastevere, «Alfabetismo e cultura scritta», agosto, pp. 5-12;
- . (1989), *L'alfabetizzazione a Roma fra XVI e XVII secolo*, in *Roma e lo Studium Urbis*, pp. 65-68;
- . (1989), *L'insegnamento elementare a Roma nel XVI secolo*, in *Roma e lo Studium Urbis*, pp. 69-73;
- . (1996), *Teoria e pratica di scrittura fra Cinque e Seicento. Un esemplare interfogliato de Il primo libro di scrivere di Giacomo Romano (1589)*, «Scrittura e civiltà», 20, pp. 281-348;
- Ascoli, F.
- . (2012), *Dalla cancelleresca all'inglese. L'avventura della calligrafia in Italia dal Cinquecento ad oggi*, Alessandria: Edizioni dell'Orso;
- Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, a cura di M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo, consulenza paleografica di A. Ciaralli, vol. I e II, Roma: Salerno editrice, 2009 e 2013.
- Barone, N.
- . (1899), *Notizia della scrittura umanistica nei manoscritti e nei documenti napoletani del XV secolo*, «Atti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli», 20, pp. 1-11;
- Balestracci, D.
- . (1884), *La zappa e la retorica. Memorie familiari di un contadino toscano del Quattrocento*, Firenze: Salimbeni;
- Bartoli Langelì, A.
- . (1983), *Culture grafiche e competenze testuali nel Quattro-Cinquecento italiano (la prima matricola della confraternita del S. Anello di Perugia 1487-1542)*, in *Retorica e classi sociali. Atti del IX convegno interuniversitario di studi*, Bressanone 1981, a cura di M. A. Cortellazzo, premessa di G. Folena, Padova: Centro stampa di Palazzo Maldura, pp. 83-94;
- Banks, C.
- . (1994), *London's Handwriting: The development of Edward Johnston's Underground railway block-letter*. Londra: London Transport Museum.
- Battelli, G.
- . (1936/1999⁵), *Lezioni di paleografia*, Città del Vaticano: Libreria editrice vaticana;
- Bertelli, S.
- . (2002), (a cura di), *I manoscritti della letteratura italiana delle origini. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Dipartimento di Studi su Medioevo e il Rinascimento dell'Università di Firenze, Sezione di Paleografia "Luigi Schiaparelli"*, Tavernuzze.Impruneta: SISME Edizioni del Galluzzo;
- Billanovich, G.
- . (1981), *Alle origini della scrittura umanistica: Padova 1261 e Firenze 1397*, in *Miscellanea Augusto Campana*, Padova: Antenore, (Medioevo e Umanesimo, 44), vol. I, pp. 125-140;
- . (1953), *I primi umanisti e le tradizioni dei classici latini: prolusione al corso di letteratura italiana detta il 2 febbraio 1951*, Friburgo: Edizioni Universitarie;
- Bentivoglio-Ravasio, B.
- . (1995), *Marmitta e Sallando: un sodalizio di successo*, parte de *L'Offiziolo Durazzo in Francesco Marmitta*, testi di A. Bacchi, B. e R. Bentivoglio-Ravasio, A. De Marchi, S. Pettenati, Torino: Allemandi, 1995, pp. 217-227;
- Blunt, W.
- . (1952), *Sweet roman hand: five hundred years of italic cursive script*, London: James Barrie;

- Book production and letters in the Western European Renaissance. essays in honour of Conor Fahy, edited by A. L. Lepschy, J. Took, D. E. Rhodes, London: The Modern Humanities Research Association, 1986;
- Boschetto, L.
- . (2016), *Letteratura, arte e politica nella Firenze del Quattrocento. La collaborazione tra Vespasiano e Manetti per l'Oratio funebris di Giannozzo Pandolfini*, in *Palaeography, manuscript illumination and humanism in Renaissance Italy*, pp. 23-37;
- Boschi Rotiroti, M.
- . (2004), *Le scritture bastarde*, in *Codicologia trecentesca della Commedia. Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma: Viella, pp. 75-89;
- Boyle, O. R.
- . (1999), *Paleografia latina medievale. Introduzione bibliografica*, versione di Maria Elena Bertoldi, Roma, Quasar;
- Calligraphy and Paleography. Essays presented to Alfred Fairbank on his seventieth birthday*, ed. by A. S. Osley, London: Faber & Faber, 1965;
- Cardona, G.
- . (1978), *Per una teoria integrata della scrittura*, in *Alfabetismo e cultura scritta nella storia della società italiana*, pp. 51-74;
- Caroti, S.
- . (1974), *L'ambiente grafico fiorentino*, in Caroti. S.-Zamponi S., *Lo scrittoio di Bartolomeo Fonzio*, pp. 3-7;
- Caroti, S. - Zamponi, S.
- . (1974), *Lo scrittoio di Bartolomeo Fonzio umanista fiorentino*, Milano: Il Polifilo;
- Casamassima, E.
- . (1960), *Litterae gothicae: note per la storia della riforma grafica umanistica*, «La Bibliofilia», LXII, pp. 109-143;
- . (1964), *Lettere antiche. Note per la storia della riforma grafica umanistica da Jean Mabillon a Jean Mallon*, «Gutenberg-Jahrbuch», 39, pp. 13-26;
- . (1964), *Per una storia delle dottrine paleografiche dall'Umanesimo a Jean Mabillon*, «Studi Medievali», s. III, 5, pp. 525-578;
- . (1974), *Literulae Latinae. Nota paleografica*, prefazione a S. Caroti e S. Zamponi, *Lo scrittoio di Bartolomeo Fonzio umanista fiorentino*, pp. IX-XXXII;
- . (1985-1986), *L'autografo Riccardiano della seconda lettera del Petrarca a Urbano V (Senile IX 1)*, «Quaderni Petrarqueschi» III, pp. 11-140;
- . (1988), *Tradizione corsiva e tradizione libraria nella scrittura latina del Medioevo*, Roma: Gela Editrice;
- . (1988), «*L'antiche e le moderne carte*»: imitatio e renovatio nella riforma grafica umanistica, in *Renaissance und Humanistenhandschriften*, Munchen: Oldenbourg Verlag, pp. 1-12;
- Casamassima, E. - Guasti, C.
- . (1992), *La biblioteca Malatestiana: le scritture e i copisti*, «Scrittura e civiltà», 16, pp. 229-264;
- Casamassima, E. - Savino, G.
- . (1995), *Sozomeno da Pistoia: un irregolare della 'renovatio' grafica umanistica*, «Medioevo e Rinascimento», 9, n. s. 6, pp. 187-195;
- Catalogazione, storia della scrittura, storia del libro: i manoscritti datati d'Italia vent'anni dopo*, a cura di T. De Robertis e N. Giovè Marchioli, Firenze: SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2017;

- Cavallo, G.- Fioretti, P.
 ———.(1980), *Problemi inerenti all'angolo di scrittura alla luce di un nuovo papiro: P. S. I. Od. 5*, «Scrittura e civiltà», 4, 1980, pp. 337-344
 ———.(2014), *Chiaroscuro. Oltre l'angolo di scrittura*, «Scripta», 7, pp. 29-64
- Chartier, R.
 ———.(1995), *Letture e lettori "popolari" dal Rinascimento al Settecento*, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, a cura di G. Cavallo e R. Chartier, Roma-Bari: Laterza;
- Cherubini, P.
 ———.(1997-1998), *Mercantesca romana / mercantesca a Roma?*, «Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medioevo», 101, pp. 333-387;
- Cherubini, P., Pratesi, A.
 ———.(2010), *L'avventura grafica del mondo occidentale*, Città del Vaticano: Scuola Vaticana di Paleografia, Diplomatica e Archivistica;
- Ceccherini, I.
 ———.(2005), *La genesi della scrittura mercantesca in Régionalisme et internationalisme. Problèmes de Paléographie et de Codicologie du Moyen Âge*. Actes du XVe Colloque du Comité International de Paléographie Latine, (Vienne, 13-17 septembre 2005), a cura di O. Kresten e F. Lackner, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, (Veröffentlichungen der Kommission für Schrift- und Buchwesen des Mittelalters. Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse), pp. 123-137;
 ———.(2010), *Le scritture dei notai e dei mercanti a Firenze tra Duecento e Trecento*, «Medioevo e Rinascimento», XXIV, n. s. XXI, pp. 29-68;
 ———.(2012), *La lettera mercantesca nei trattati di scrittura del Cinquecento*, «Gazette du Livre médiéval», 59, fasc. 2, pp. 1-21;
 ———.(2012), *Poligrafia nel Quattrocento: Sozomeno da Pistoia*, «Medioevo e Rinascimento», 26, pp. 237-252;
 ———.(2016), *Sozomeno da Pistoia (1387-1458). Scrittura e libri di un umanista*, Firenze: Olschki;
 ———.(2016), *Codicologia dei manoscritti di prima età umanistica: i libri di Sozomeno da Pistoia*, in *Palaeography, manuscript illumination and humanism in Renaissance Italy*, pp. 87-104;
- Cencetti, G.
 ———.(1954/1997²), *Lineamenti di storia della scrittura latina*, con indici e aggiornamento bibliografico a cura di Gemma Guerrini Ferri, Bologna: Patron;
- Ciaralli, A.
 ———.(2010), *Studio per una collocazione storica dell'italica*, in «*Alethes philia*». Studi in onore di Giancarlo Prato, a cura di M. d'Agostino e P. Degni, Spoleto: Fondazione Centro italiano di studi sull'alto medioevo, pp. 169-189;
- Coluccio Salutati e l'invenzione dell'umanesimo*, (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 2 novembre 2008-30 gennaio 2009), a cura di C. Bianca, Firenze: Mandragora, 2010;
- Costamagna, G.
 ———.(1968), *Paleografia latina. Comunicazione e tecnica scrittoria*, Milano: Mazzorati;
- Cursi, M.
 ———.(2015), *Un nuovo manoscritto autografo di Poggio Bracciolini*, in *Per Enzo. Studi in memoria di Vincenzo Matera*, a cura di L. Capo, A. Ciaralli, Firenze: Firenze University Press, pp. 79-91;
- David, T.
 ———.(1951), *What is the origin of the scrittura umanistica?*, «La Bibliofilia», LIII, pp. 1-10;
- Davies. M. C.

———. (1988), *An enigma and a phantom: Giovanni Aretino and Giacomo Languschi*, «Humanistica Lovaniensia», XXXVI, 1988, pp. 1-29.

De la Mare, A.

———. (1965), *Messer Piero Strozzi, a Florentine priest and scribe*, in *Calligraphy and Paleography*, pp. 55-68;

———. (1973), *The handwriting of Italian humanists. Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio, Coluccio Salutati, Niccolò Niccoli, Poggio Bracciolini, Bartolomeo Aragazzi of Montepulciano, Sozomeno da Pistoia, Giorgio Antonio Vespucii*, Oxford: Association internationale de bibliophilie;

———. (1973), *Vespasiano da Bisticci as producer of classical manuscripts in fifteenth-century Florence*, in *Medieval manuscripts of Latin classics: production and Use*. Proceedings of the Seminar in the History of the Book to 1500, Leiden 1993, ed. C. A. Chavannes-Mazel and M. M. Smith, Anderson-Lovelace-The Red Gull Press, Los Altos Hills - London, pp. 167-207;

———. (1977), *Humanistic script: the first ten years*, in *Das Verhältnis der Humanisten zum Buch*, a cura di F. Krafft e D. Wuttke, Boppard, H. Boldt Verlag, (Deutsche Forschungsgemeinschaft, Kommission für Humanismusforschung, Mitteilung, 4), pp. 89-108;

———. (1984), *The florentine scribes of Cardinal Giovanni of Aragon*, in *Il libro e il testo*, Atti del Convegno internazionale (Urbino, 20-23 settembre 1982), a cura di C. Questa e R. Raffaelli, Urbino: Università degli studi, pp. 245-293;

———. (1985), *New research on humanistic scribes in Florence*, in *Miniatura fiorentina del Rinascimento, 1440-1525, Un primo censimento*, a cura di A. Garzelli, Firenze: Giunta regionale Toscana, vol. 1, pp. 393-600;

De la Mare, A., Thomson, D. F. S.

———. (1973), *Poggio's Earliest Manuscript?*, «Italia medievale e umanistica», 16, pp. 179-195;

De Robertis, T.

———. (1990), *Nuovi autografi di Niccolò Niccoli (con una proposta di revisione dei tempi e dei modi del suo contributo alla riforma grafica umanistica)*, «Scrittura e civiltà», 14, pp. 105-121

———. (1995), *Un libro di Niccoli e tre di Poggio*, in *Studi in onore di Arnaldo D'Addario*, a cura di L. Borgia, F. de Luca, P. Viti, R. M. Zaccaria, II, Lecce: Conte, pp. 495-515;

———. (2006), *I percorsi dell'imitazione. Esperimenti di littera antiqua in codici fiorentini del primo Quattrocento*, in *I luoghi dello scrivere da Francesco Petrarca agli albori dell'età moderna*, pp. 109-134;

———. (2008), *Aspetti dell'esperienza grafica del Quattrocento italiano attraverso i manoscritti datati d'Italia*, «Aevum», 82, 2, pp. 505-532;

———. (2010), *Salutati tra scrittura gotica e "littera antiqua"*, in *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'Umanesimo*, pp. 369-399;

———. (2010), *Scritture di libri, scritture di notai*, «Medioevo e Rinascimento», 24, pp. 1-27.

———. (2010), *Il manoscritto*, in Coluccio Salutati, *De Verecundia. Tractatus ex Epistola ad Lucilium prima: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzi 96*, Firenze: Mandragora, 2010;

———. (2012), *Digrafia nel Trecento: Andrea Lancia e Francesco di Ser di Nardo da Barberino*, «Medioevo e Rinascimento», XXVI, n. s. XXIII, pp. 221-235;

———. (2013), *Una mano tante scritture. Problemi di metodo nell'identificazione degli autografi*, in *Medieval autograph manuscripts*, Proceedings of the XVIIth Colloque du Comité international de paléographie latine held in Ljubljana, (7-10 september 2010), ed. by N. Golob, Turnhout; Brepols, (Bibliologia, 36), pp. 18-38;

- . (2015), *Il posto di Boccaccio nella storia della scrittura*, in *Boccaccio letterato*, Atti del convegno internazionale (Firenze-Certaldo 10-12 ottobre 2013), a cura di M. Marchiaro e S. Zamponi, Firenze: Accademia della Crusca, pp. 146-170;
- . (2016), *I primi anni della scrittura umanistica. Materiali per un aggiornamento*, in *Palaeography, manuscript illumination and humanism in Renaissance Italy*, pp. 55-85;
- Derolez, A.
- . (2004), *The script reform of Petrarch: an illusion?*, in *Music and medieval manuscripts. Paleography and performance. essays dedicated to Andrew Hughes*, a cura di J. Haines e R. Rosenfeld, Aldershot: Ashgate, pp. 3-19;
- Fairbank, A.
- . (1932), *A handwriting manual*, Leicester: Dryad Press;
- . (1935), *Dryad Writing cards*, Leicester: Dryad Press;
- . (1949), Alfred John Fairbank, *A book of scripts*, London: Faber & Faber;
- . (1962), *The italic hand in Tudor Cambridge. Forty-one examples introduced and described by Alfred Fairbank and Bruce Dickins*, London: Bowes and Bowes;
- . (1970), *The story of handwriting. Origins and development*, London: Faber & Faber,
- . (1970), *A note on the manuscript work of William Morris*, in *The story of Kormak the son of Ogmund*, by W. Morris and E. Mangusson, with an introduction by G. J. Calder and a note of W. Morris manuscript by A. Fairbank, London, William Morris Society, pp. 53-64
- Fairbank, A -Wolpe B.
- . (1961), *Renaissance handwriting: an antology of Italic script*, Londra: Faber and Faber;
- Federici, V. (a cura di)
- . (1934), *La scrittura delle cancellerie italiane dal secolo XII al XVII: facsimili per le scuole di paleografia degli archivi di stato*, Roma: Sansaini, 2 voll.
- Ferrari, M.
- . (1988), *La "littera antiqua" à Milan (1417-1439) in Renaissance- und Humanistenhandschriften*, a c. di J. Autenrieth e U. Eigler, München: Oldenburg, (Schriften des historischen Kollegs, Kolloquien, 13), pp. 13-29;
- Freeman, F. N.
- . (1918), *The handwriting movement: a study of the motor factors of excellence in penmanship; an investigation carried on with the aid of a subsidy by the General Education Board*, Chicago: University of Chicago Press;
- Frenz. T.
- . (1989), *I documenti pontifici nel medioevo e nell'età moderna*, edizione italiana a cura di S. Pagano, Città del Vaticano: Scuola Vaticana di Paleografia, Diplomatica e Archivistica;
- . (2005), *L'introduzione della scrittura umanistica nei documenti e negli atti della Curia pontificia del secolo XV*, con un saggio di P. Herde, edizione italiana a cura di M. Maiorino. Città del Vaticano: Scuola Vaticana di Paleografia, Diplomatica e Archivistica;
- Gasparri, F.
- . (1976), *Pour une terminologie des écritures latines: doctrines et méthodes*, in *Actes du Congrès international de paléographie latine*, (Vienna, 25-27 settembre 1975), «Codices Manuscripti», 2, pp. 16-25;
- Graddol D.- Leith D.-Swan, J.
- . (1996); *English: history, diversity and change*, London: Routledge;
- Grafton, A.
- . (1995), *L'umanista come lettore*, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, a cura

- di G. Cavallo e R. Chartier, Roma-Bari: Laterza;
- Guerrini Ferri, G.
- . (1982), *Per uno studio sulla diffusione manoscritta dei Trionfi di Petrarca nella Roma del XV secolo*, «Rassegna della letteratura italiana», LXXXVI, pp. 85-97;
- . (1986), *Il sistema di comunicazione di un "corpus" di manoscritti quattrocenteschi: i Trionfi del Petrarca*, «Scrittura e civiltà», 10, pp. 121-297;
- . (1986), *Per un'ipotesi di petrarchismo popolare: 'Vulgo errante' e codici dei 'Trionfi' in mercantesca*, «Accademie e Biblioteche d'Italia», LIV, pp. 12-33;
- . (2003), *I tempi e 'luoghi e l'opere leggiadre: la tradizione manoscritta della prevulgata e la fortuna dei Trionfi nel Quattrocento*, in *I luoghi dello scrivere da Francesco Petrarca agli albori dell'età moderna*, pp. 163-219;
- . (2006), *La bastarda: note per la storia di un nome*, «Nuovi annali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari», XX, pp. 31-47;
- . (2008), *Le tipologie grafiche in Italia fra Quattrocento e Seicento. Indagine paleografica sui manoscritti dei Trionfi petrarcheschi*, in «Nuovi Annali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari», XXII, pp. 81-109;
- Gombrich, E. H.
- . (1967/1986), *From the revival of letters to the reform of the arts. Niccolò Niccoli and Filippo Brunelleschi*, in *Essays in the history of art presented to Rudolf Wittkower*, London: Fraser, pp. 71-82 (trad. it. in E. H. Gombrich, *L'eredità di Apelle. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino: Einaudi, 1986, pp. 129-153);
- Hildebrandt, B.
- . (1995), *Calligraphic flourishing. A new approach to an ancient art*, Boston: Godine;
- Horton, M.
- . (1986), *Bound in crimson morocco*, «Journal of William Morris studies», 68, Autumn 1986, pp. 21-24;
- Howes, J.
- . (2000), *Johnston's Underground Type*. Harrow Weald: Capital Transport, 2000.
- Hunt, R. W.
- . (1965), *Humanistic script in Florence in the early fifteenth century*, in *Calligraphy and Palaeography*, pp. 272-274;
- I luoghi dello scrivere da Francesco Petrarca agli albori dell'età moderna*, Atti del convegno (Arezzo, 8-11 ottobre 2003), a cura di C. Tristano, M. Calleri, L. Magionami, Spoleto: CISAM, 2006;
- Istruzione, alfabetismo, scrittura. Saggi di storia dell'alfabetizzazione in Italia (sec. XV-XIX)*, a cura di A. Bartoli Langeli, X. Toscani, Milano: Franco Angeli, 1992;
- Johnston, E.
- . (1906), *Writing, illuminating and lettering*, with diagram and illustrations by the author and Noel Rooke, London: John Hogg,
- Ki, W.
- . (2016), *Vespasiano da Bisticci: un cartolaio dissenziente nella Firenze del Quattrocento*, in *Palaeography, manuscript illumination and humanism in Renaissance Italy*, pp. 39-54;
- Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento. Guida storica e critica*, a cura di A. Petrucci, Roma-Bari: Laterza;
- Marzoli, C.
- . (1962), *Calligraphy 1535-1885: A Collection of seventy-two writing Books*, introduction by Stanley Morison. Milano: La Bibliofilia;
- Meiss, M.
- . (1960), *Towards a more comprehensive Renaissance palaeography*, «The Art

- Bulletin», 42, 2, pp. 97-112;
- McKie, D. S.
 ———.(1989), *Salutati, Poggio and Codex 'M' of Catullus in Studies in Latin literature and its tradition in honour of C. O. Brink*, a cura di J. Diggle, J. B. Hall, H. D. Jocelyn, Cambridge: The Cambridge Philological Society, pp. 66-86;
- Miglio, L.
 ———.(1982), *Giovanni Aretino tra realtà e immaginazione*, «Atti e memorie dell'Accademia Petrarca di Lettere, Arte e scienze», XLV, pp. 371-376;
 ———.(1986), *L'altra metà della scrittura: scrivere il volgare (all'origine delle corsive mercantili)*, «Scrittura e civiltà», 10, pp. 83-114;
 ———.(1994), *Criteri di datazione per le corsive librerie italiane dei secoli XIII-XIV. Ovvero riflessioni, osservazioni, suggerimenti sulla lettera mercantesca*, «Scrittura e civiltà», 18, pp. 143-157;
- Morison, S.
 ———.(1943), *Early humanistic script and the first roman type*, «The Library», s. 4, 24, pp. 1-29;
 ———.(1972), *Politics and script. Aspects of authority and freedom in the development of Graeco-Latin script from the sixth century B. C. to the twentieth century A. D.*, edited by N. Barker, Oxford: University Press;
- Mosiici, L.
 ———.(1995), *Osservazioni in margine alle scritture del volgare: le cosiddette bastarde italiane*, «Medioevo e Rinascimento», 9, pp. 121-133;
- Muzzioli, G.
 ———.(1959), *Due nuovi autografi di Pomponio Leto (Contributo allo studio della scrittura umanistica)*, «Italia medievale e umanistica», 2, pp. 337-351;
- Nicolaj, G.
 ———.(1981), *Per la soluzione di un enigma: Giovanni Aretino copista, notaio e cancelliere*, «Humanistica Lovaniensia», XXX, pp. 1-12;
 ———.(1986), *Alle origini della minuscola notarile italiana e dei suoi caratteri storici*, «Scrittura e civiltà», 10, pp. 49-82;
 ———.(2007), *Quéstions terminologiques et quéstions de méthode. Autour de Giorgio Cencetti, Emanuele Casamassima et Albert Derolez*, «Bibliothèque de l'École de chartes», 165, pp. 9-28;
- Nomenclature des écritures livresque du XIe au XVIe siècle*, Premier Colloque international de Paléographie latine (Paris, 28-30 avril 1953), a cura di B. Bischoff, G. I. Lieftinck, G- Battelli, Paris: Centre national de la recherche scientifique;
- Nuvoloni, L.
 ———.(2008), *Pier Antonio Sallando o "il più excelente scriptore chredo habia il mondo"*, in *Il libro d'Ore Durazzo*, a cura di A. De Marchi, Modena: Panini, pp. 145-188;
- Orlandelli, G.
 ———.(1959), *Osservazioni sulla scrittura mercantesca nei secoli XIV e XV*, in *Studi in onore di Riccardo Filangieri*, Napoli: Arte tipografica, pp. 445-460. [Ristampato in: ID., *Scritti di Paleografia e Diplomatica*, a cura di R. Ferrara e G. Feo, Bologna: Istituto per la storia dell'Università di Bologna, 1994, pp. 147-178];
- Palaeography, manuscript illumination and humanism in Renaissance Italy: studies in memory of A. C. de la Mare*, edited by R. Black, J. Kraye, L. Nuvoloni, London: The Warburg institute, 2016;
- Paoli, C.
 ———.(1901), *Programma scolastico di paleografia latina e di diplomatica*, I. *Paleografia latina*, Firenze: Sansoni, pp. 36-37;

Palma, M.

———. (1978), *Per una verifica del principio dell'angolo di scrittura*, «Scrittura e civiltà», 2, pp. 263-273;

Pazzi, M.

———. (2012), *La trattatistica di scrittura, del primo Cinquecento: Ludovico degli Arrighi detto il Vicentino*, Università degli Studi di Perugia, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea Magistrale in Italianistica, cattedra di Paleografia Latina, Relatore Prof. A. Ciaralli, Anno Accademico 2011/2012;

Petrucci, A.

———. (1963), *Il Salutati e la crisi grafica dell'Umanesimo* in Id. *Il protocollo notarile di Coluccio Salutati (1372-1373)*, a cura del Consiglio Nazionale del Notariato, Milano: Giuffrè, pp. 21-45;

———. (1965) *Il libro delle ricordanze dei Corsini (1362-1457)*, Roma: Istituto Storico Italiano per il Medioevo;

———. (1967), *La scrittura di Francesco Petrarca*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana;

———. (1978), *Scrittura, alfabetismo ed educazione grafica nella Roma del primo Cinquecento: da un libretto di conti di Maddalena pizzicarola di Trastevere*, «Scrittura e civiltà», 2, pp. 163-207;

———. (1978), *Per la storia dell'alfabetismo e della cultura scritta: metodi, materiali, quesiti*, «Quaderni storici», 38, pp. 451-464: 458 [già in *Alfabetismo e cultura scritta nella storia della società italiana*, pp. 33-46].

———. (1979), *Alle origini del libro moderno. Libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano*, in *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento*, pp. 137-156;

———. (1979), *Anticamente moderni e modernamente antichi*, in *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento.*, pp. 21-35;

———. (1979), *Libro e scrittura in Francesco Petrarca*, in *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento*, pp. 5-20;

———. (1983), *Scrivere a Roma nel Seicento: chi, cosa, perché*, in *Italia linguistica: idee, storie, strutture*, Bologna: Il Mulino, pp. 241-245;

———. (1989/1992²), *Breve storia della scrittura latina*, Roma: Bagatto;

———. (1986), *Per una strategia della mediazione grafica nel Cinquecento italiano*, «Archivio storico italiano», CXLIV, pp. 100-112;

———. (1986), *La scrittura, ideologia e rappresentazione*, Torino: Einaudi, 1986;

———. (1988), *Le antiche e le moderne carte: imitatio e renovatio nella riforma grafica umanistica*, in *Renaissance- und Humanistenhandschriften*, a c. di J. Autenrieth e U. Eigler, München: Oldenburg, pp. 1-12;

———. (1988), *Pouvoir de l'écriture, pouvoir sur l'écriture dans la Renaissance italienne*, «Annales. Économies, sociétés, civilisations», XLIII, 4, pp. 823-847;

———. (1987), *Prospettive di ricerca e problemi di metodo per una storia qualitativa dell'alfabetismo*, in *Sulle vie della scrittura*, pp. 21-37

———. (1991), *La scrittura descritta*, «Scrittura e civiltà», 15, pp. 5-20;

———. (1992), *Scrivere per gli altri*, in *Istruzione, alfabetismo, scrittura*, pp. 61-74 [già in «Scrittura e civiltà», 13, 1989, pp. 475-487.]

———. (1993), *Insegnare a scrivere imparare a scrivere*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. III, XXIII, 2, pp. 611-630;

———. (1993), *Introduzione alle pratiche di scrittura*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. III, XXIII, 2, pp. 549-562;

———. (2001), *Fatti protomercanteschi*, «Scrittura e civiltà», 25, pp. 167-176;

Petrucci, A. - Pratesi, A. (a cura di)

- . (1988), *Un secolo di paleografia e diplomatica (1887-1896). Per il centenario dell'istituto di Paleografia dell'Università di Roma*, Roma: Gela Editrice;
- Piccolomini, E.
 ———. (1875), *Ricerche intorno alle condizioni e alle vicende della libreria medica privata dal 1494 al 1508*, «Archivio Storico italiano», 21, pp. 106-112;
- Pomaro, G.
 ———. (2005), *La cancelleresca come scrittura libraria nell'Europa dei secoli XIII-XIV, Régionalisme et internationalisme. Problèmes de Paléographie et de Codicologie du Moyen Âge. Actes du XVe Colloque du Comité International de Paléographie Latine (Vienne, 13-17 septembre 2005)*, a cura di O. Kresten e F. Lackner, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2008 (Veröffentlichungen der Kommission für Schrift- und Buchwesen des Mittelalters. Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse), pp. 113-122;
- Regnicoli, L.
 ———. (2012), *Una scrittura, due mani. Antonio Sinibaldi o Alessandro da Verrazzano?*, «Medioevo e Rinascimento», 23, pp. 253-289;
- Ross, B.
 ———. (1981), *Salutati's defeated candidate for humanistic Script*, «Scrittura e civiltà», 5, pp. 187-198;
- Saenger, P.
 ———. (1995), *Leggere nel tardo medioevo*, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, a cura di G. Cavallo e R. Chartier, Roma-Bari: Laterza.
- Sansonetti, V.
 ———. (1952), *Le pubbliche scuole in Vicenza durante il Medio Evo e l'Umanesimo*, «Aevum», 26, pp. 156-179.
- Sassoon, R.
 ———. (2007), *Handwriting in the twentieth century*, Bristol-Chicago: Intellect
- Signorini, M.
 ———. (1994), *Alfabetizzazione nella Roma municipale: l'archivio Frangipane (1468-1500)*, «Scrittura e civiltà», 18, pp. 281-307;
 ———. (1998), *Alfabetizzazione della società romana alla fine del Quattrocento*, in *Roma medievale. Aggiornamenti*, Firenze: All'insegna del giglio, pp. 281-288;
 ———. (2006), *Alfabetismo e cultura scritta romana. Un tentativo di percorso diacronico*, in *La nobiltà romana nel Medioevo*, a cura di S. Carocci, Roma: EFR, 2006, pp. 393-411.
- Smith, M. H.
 ———. (2002), *Pour une préhistoire des écritures modernes*, «Gazette du livre médiéval», pp. 1-13;
- Spunar, P.
 ———. (1976), *Palaeographical Difficulties in Defining an Individual Script*, in *Litterae textuales. Essays presented to G. I. Lieftinck*, Amsterdam: A. L. van Gendt, vol. 3: *Miniatures, Scripts, Collections*, pp. 62-68;
- Supino Martini, P.
 ———. (1998), *La scrittura di Angelo Poliziano*, in *Agnolo Poliziano poeta, scrittore e filologo*, Atti del convegno internazionale di studi (Montepulciano, 3-6 novembre 1994), a cura di V. Fera e M. Martelli, Firenze: Le Lettere, pp. 223-244;
 ———. (1998), *Per la storia della 'semigotica'*, «Scrittura e civiltà», 22, 1998, pp. 249-264;
- Sulle vie della scrittura: alfabetizzazione, cultura scritta e istituzioni in età moderna*, Atti del convegno di studi, Salerno, 10-12 marzo 1987, a cura di M. R. Pellizzari, Roma: Edizioni scientifiche italiane, 1989;
- Thomas, D:

- . (1919), *Handwriting reform: a monograph on the teaching of writing*, London: T. Nelson & Sons
- Tomiello, A.
- . (1996), *Dalla littera antiqua alla littera textualis. Prime considerazioni*, «Gazette du livre médiéval», 29, pp. 1-6;
- Ullman, B. L.
- . (1959), *Pontano's Handwriting and the Leiden Manuscript of Tacitus and Suetonius*, «Italia medievale e umanistica», 2 (1959), pp. 309-335;
- . (1960), *The origin and development of humanistic Script*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura;
- . (1963), *The humanism of Coluccio Salutati*, Padova: Antenore;
- Wardrop, J.
- . (1946), *Pierantonio Sallando and Girolamo Pagliarolo, scribes to Giovanni II Bentivoglio. A study in the later development of humanistic script*, «Signature», 2, pp. 4-30;
- . (1963), *The script of humanism. Some aspects of humanistic script 1460-1560*, Oxford, Clarendon Press;
- Zamponi, S.
- . (1989), *La scrittura del libro nel Duecento*, in *Civiltà comunale: libro, scrittura, documento*, Atti del convegno (Genova, 8-11 novembre 1988), Genova: Società ligure di storia patria, pp. 315-354;
- . (2004), *La scrittura umanistica*, «Archiv für Diplomatik. Schriftgeschichte Siegel und Wappenkunde», 50, pp. 474-475;
- . (2004), *Iacopo Angeli copista per Salutati*, in *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'umanesimo*, pp. 401-420;
- . (2016), *Aspetti della tradizione gotica nella littera antiqua*, in *Palaeography, manuscript illumination and humanism in Renaissance Italy*, cit., pp. 105-125;
- Ziggiotti, I.
- . (2007), *Currenti calamo. Il taglio della penna d'oca*, «Alumina», 17, pp. 54-59;

1.1 Rinascimento padano: la capitale restaurata tra epigrafia, scrittura e miniatura

- Alexander, J. J. G.
- . (1988), *Initials in Renaissance illuminated manuscripts: the problem of the so-called 'littera mantiniana'*, in *Renaissance und Humanistenhandschriften*, a cura di J. Autenrieth e U. Eigler, Munchen, (Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien, 13), pp. 145-155.
- . (1976), *The illustrated manuscripts of the Notitia Dignitatum*, «British Archaeological Reports», suppl.15, pp. 11-49;
- Andrea Mantegna impronta del genio*, Convegno internazionale di studi (Padova, Verona, Mantova 8-9-10 novembre 2006), a cura di R. Signorini, V. Rebonato, S. Tammaccaro, con la collaborazione di E. Disperdi e I. Mazzola, Firenze: Olschki, 2010;
- Barile, E.
- . (1997), *Contributi su Biagio Saraceno, copista dell'Eusebio marciano lat. Xi. 1 (3496) e cancelliere del vescovo di Padova Fantino Dandolo*, in *Studi di storia religiosa Padovana dal Medioevo ai nostri giorni. Miscellanea in onore di mons. Ireneo Daniele*, a cura di F. G. B. Trolese, Padova: Istituto per la storia ecclesiastica padovana, pp. 141-164;

- . (2001-2002), *Le iscrizioni per la tomba di Paolo della Pergola nella chiesa di San Giovanni Elemosinario a Venezia*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CLX, pp. 315-342.
- . (2011), *Per la biografia dell'umanista Giovanni Marcanova*, Padova: Antilia;
- . (2011) *Spunti biografici dai Quaedam antiquitatum fragmenta*, in *Per una biografia*, pp. 220-260;
- Barile, E.-Clarcke, P. C.-Nordio, G.
- . (2006), *Cittadini veneziani del Quattrocento: i due Giovanni Marcanova, il mercante e l'umanista*, Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti;
- Bertalot, L.-Campana, A.
- . (1939), *Gli scritti di Iacopo Zeno e il suo elogio di Ciriaco d'Ancona*, «La Bibliofilia», XLI, pp. 356-376;
- Beschi, L.
- . (1939), Luigi Beschi, *I disegni ateniesi di Ciriaco: analisi di una tradizione*, in *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria*, pp. 83-102;
- Bodon, G.
- . (2010), *Andrea Mantegna e l'antico. 2. Iconografie classiche nelle opere padovane di Mantegna: riflessioni sul caso della Pala di San Zeno in Andrea Mantegna impronta del genio*, pp. 53-71;
- Bonfiglio Dosio, G.
- . (1975), *I bresciani Emigli laureati a Padova nel '400*, «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», 8, pp. 73-91;
- Campana, A.
- . (1959), *Ricerche per la storia della cultura nel secolo XV. La biblioteca di Pietro Donato (1380-1447)*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», 48, pp. 53-98;
- . (2005), *Studi epigrafici ed epigrafia nuova nel Rinascimento umanistico*, a cura di A. Petrucci, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura;
- Canova Mariani, G.
- . (1999), *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, in *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, pp. 13-32;
- Cartwright, S.
- . (2007), *The "Collectio Antiquitatum" of Giovanni Marcanova (Modena, Biblioteca Estense Universitaria Ms. Alfa.L.5.15=Lat. 992, PhD Dissertation, Ann Arbor, UMI;*
- Castelli, P. (a cura di)
- . (1998), *L'ideale classico a Ferrara e in Italia nel Rinascimento*, Firenze: Olschki, pp. 65-79.
- Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo*. Atti del convegno internazionale di studio (Ancona, 6-9 febbraio 1992), a cura di G. Paci, S. Sconocchia, Reggio Emilia: Diabasis, 1998;
- Codici miniati: Biblioteca Capitolare della cattedrale di Padova*, Padova: Tipografia Antoniana, 1950;
- Contò, A.
- . (2016), *Studi rinascimentali veronesi sull'epigrafia*, in *Una vita per i musei*. Atti della giornata di studi in ricordo di Lanfranco Franzoni (Verona, 24 novembre 2015), a cura di M. Bolla, Verona: Accademia di agricoltura, scienze e lettere di Verona, pp. 93-105;
- Cooper Erdreich, E.
- . (2009), *Sanvito as an illuminator*, in de la Mare, A.-Nuvoloni, L., *The handwriting of Italian humanists II., Bartolomeo Sanvito*. pp. 63-86;
- Danesi Squarzina, S.
- . (1988), *Eclisse del gusto cortese e nascita della cultura antiquaria: Ciriaco*,

- Feliciano, Marcanova, Alberti, in *Da Pisanello alla nascita dei musei capitolini*, pp. 27-46;
- De La Mare, A. - Nuvoloni, L.
 ———.(2009), *Bartolomeo Sanvito: the life and work of a renaissance scribe*, edited by A. Hobson e C. de Hamel; with contributions by S. Dickerson, E. C. Erdreich, A. Hobson, Paris: Association internationale de bibliophilie, (The handwriting of Italian humanists, 2).
- De Nicolò Salmazo, A.
 ———.(1993), *Il soggiorno padovano di Andrea Mantegna*, Padova: Programma;
 ———.(1999), (a cura di), *Francesco Squarcione, "pictorum gymnasiarca singularis"*. Atti delle giornate di studio, (Padova, 10-11 febbraio 1998), a cura di A. De Nicolò Salmazo, Padova: Il Poligrafo.
- De Robertis, T.
 ———.(1998), *Motivi classici nella scrittura del primo Quattrocento*, in *L'ideale classico a Ferrara e in Italia nel Rinascimento*, a cura. di P. Castelli, Firenze: Olschki, pp. 65-79.
- De Robertis, T. - Zamponi, S.
 ———.(2004), *Un progetto per Feliciano*, in *Feliciano, Petrarca e gli altri. Geometrie illustrate e poesia nel manoscritto Trieste, Biblioteca Civica A. Hortis, Petr. I 5*, a cura di R. Benedetti, Tricesimo: Vattori, pp. 9-14;
- Di Dario, B. M.
 ———.(2006), *La Notitia dignitatum: immagini e simboli del tardo Impero romano*, Padova: Edizioni di Ar;
- Fava, D.
 ———.(1944), *La scrittura libraria di Ciriaco d'Ancona*, in *Scritti di Paleografia e diplomatica in onore di Vincenzo Federici*, Firenze: Olschki, pp. 295-305;
- Favaretto, I.
 ———.(2010), *Andrea Mantegna e l'antico I. Cultura antiquaria e tradizione umanistica a Padova nel Quattrocento*, in *Andrea Mantegna impronta del genio*, pp. 45-52;
- Favaretto, I.-Bodon, G.
 ———.(2006), *Cultura antiquaria e immagine dell'arte classica negli esordi di Mantegna in Mantegna e Padova 1445-1460*, cit., pp. 51-61;
- Feliciano, F.
 ———.(1960), *Alphabetum Romanum*, a cura di G. Mardersteig, Verona: Editiones officinae Bodoni;
 ———.(1987), *Alphabetum Romanum: Vat. Lat. 6852, 1460*, a cura di G. Mardesteig, introduzione di R. Avesani, Milano: Jaca Book, 1987;
- Feliciano, Petrarca e gli altri. Geometrie illustrate e poesia nel manoscritto Trieste, Biblioteca Civica A. Hortis, Petr. I. 5*, a cura di R. Benedetti, Tricesimo: Vattori, 2004, pp. 9-14;
- Gallerani, P. I.
 ———.(1999), *Andrea Mantegna e Jacopo Bellini: percorsi epigrafici a confronto*, «Aquileia nostra», LXX, coll. 177-214;
- Granata, L.
 ———.(2006), *Renovatio grafica e tradizione antiquaria nell'umanesimo veneto del secondo Quattrocento*, tesi di dottorato, tutor S. Zamponi, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dottorato in Civiltà del medioevo e del rinascimento, Ciclo XVII – Curriculum di Paleografia, Anno accademico 2004-2005;
 ———.(2006), *Libri e scritture dell'Umanesimo veneto del Quattrocento*, in *Catalogazione, storia della scrittura, storia del libro: i manoscritti datati d'Italia vent'anni dopo*, cit., pp. 75-79;

- Gymeno Blay, F. M.
 ———.(2002), *Regola a fare lettere antiche. A proposito de un tratado de calligrafia del Quattrocento italiano*, «Syntagma», 0, pp. 47-72;
- Harari, M.
 ———.(1981), *Epigrafi urbane a Pavia dell'Officina della via Appia*, «Atheneum: studi periodici di letteratura e storia», 69, pp. 213-215;
- Holgate, I.
 ———.(2002), *Paduan culture in venetian care: the patronage of bishop Pietro Donato (Padua 1428-1447)*, «Renaissance studies», 16, pp. 1-26;
I manoscritti medievali di Padova e provincia, a cura di L. Granata, con la collaborazione di N. Giovè, G. Mariani Canova, S. Zamponi, Tavarnuzze, Impruneta: SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2002;
I manoscritti miniati della Biblioteca Capitolare di Padova, a cura di G. Mariani Canova, M. Minizzato, F. Toniolo, saggio introduttivo di G. Mariani Canova, vol. II. *I manoscritti dei vescovi Iacopo Zeno e Pietro Barozzi, manoscritti rinascimentali della Chiesa padovana e di altra provenienza*, Padova: Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 2014;
- La maestà della lettera antica. L' Ercole Senofontio di Felice Feliciano (Padova, Biblioteca Civica, B. P. 1099)*, Padova: Il Poligrafo, 2006;
- La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, a cura di G. Baldassin Molli, G. Canova Mariani, F. Toniolo, Modena: Panini, 1999;
- L' "antiquario" Felice Feliciano Veronese tra epigrafia antica, letteratura e arti del libro*, Atti del convegno di studi, (Verona, 3-4 giugno 1993), a cura di A. Contò e L. Quaquarelli, Padova: Antenore;
- Lo Monaco, F.
 ———.(2006), *Su Andrea Mantegna antiquarius: gli interessi epigrafici*, in *Mantegna a Mantova 1460-1506*, pp. 37-45;
Mantegna e Padova 1445-1460, a cura di D. Banzato, A. De Nicolo Salmazo, A. M. Spiazzi, Milano: Skira, 2006;
Mantegna a Mantova 1460-1506, (Mantova, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007) a cura di M. Lucco, Milano: Skira, 2006;
- Mantovani, G. P. - Prosdocimi, L. - Barile, E.
 ———.(1993), *L'umanesimo librario tra Venezia e Napoli. Contributi su Michele Salvatico e su Andrea Contrario*, Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti;
- Marcon, S.
 ———.(1987), *Umanesimo veneto e calligrafia monumentale: codici nella Biblioteca di S. Marco*, «Lettere Italiane», 39, pp. 252-281;
 ———.(1988), *Vale feliciter*, «Lettere Italiane», 40, pp. 536-556;
 ———.(1991), *La silloge dell'anonimo marucelliano: un episodio di calligrafia epigrafica*, «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», 24, pp. 31-56;
- Mardersteig, G.
 ———.(1959), *Leon Battista Alberti e la rinascita del carattere lapidario romano nel Quattrocento*, «Italia medioevale e umanistica», 2, pp. 285-307;
 ———.(1987), *Felice Feliciano Veronese*, introduzione di R. Avesani, Milano: Jaka Book;
- Meiss, M.
 ———.(1957), *Andrea Mantegna as Illuminator: an episode in Renaissance Art, Humanism and Diplomacy*, New York: Columbia University Press.
- Mitchell, C.
 ———.(1961), *Felice Feliciano 'Antiquarius'*, «Proceedings of the British Academy», 47, pp. 197-121;

- Mondrain, B.
 ———.(2000), *Janus Lascaris copiste et ses livres*, in *I manoscritti greci tra riflessione e dibattito*, Atti del 5° Colloquio internazionale di paleografia greca, (Cremona, 4-10 ottobre 1998), Firenze: Gonnelli, pp. 417-426;
- Nesselrath, A.
 ———.(1986), *I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di A. Settis, vol III, Torino: Einaudi, pp. 87-153;
- Paci, G.
 ———.(2001), *Ciriaco d'Ancona, l'epigrafia e l'archeologia*, «Memorie dell'Accademia marchigiana di Scienze, lettere e arti», XXXVI, pp. 221-230;
- Pagnin, B.
 ———.(1934), *Della scrittura padovana nel periodo umanistico*, «Archivio veneto», 15, pp.175-189;
- Petrucci, A.
 ———.(1994), *L'Alberti e le scritture*, in *Leon Battista Alberti*, a cura di J. Ryckvert e A. Engel, Ivrea: Olivetti, Milano: Electa, pp. 176-281;
- Pincus, D.
 ———.(2017), *Calligraphy, epigraphy and the Paduan-Venetian culture of letters in the early Renaissance*, in *Padua and Venice, transcultural exchange in the early modern age*, ed. by B. Blass Simmen, S. Weppelmann, Berlin: De Gruyter, pp. 41-57;
- Pontani, A.
 ———.(1992), *Le maiuscole greche antiquarie di Giano Lascaris. Per la storia dell'alfabeto greco in Italia nel '400*, «Scrittura e civiltà», 16, pp. 77-227;
 ———.(1996), *Iscrizioni greche nell'arte occidentale: specimen di un catalogo*, «Scrittura e civiltà», 20, pp. 205-279;
- Rizzo, S.
 ———.(1982), *Gli umanisti, i testi classici e le scritture maiuscole*, in *Il Libro e il testo. Atti del convegno internazionale (Urbino, 20-23 settembre 1982)*, a cura di C. Questa e R. Raffaelli, Urbino: Università degli studi, pp. 225-241.
- Ruysschaert, J.
 ———.(1986), *Il copista Bartolomeo San Vito miniatore padovano a Roma dal 1469 al 1501*, «Archivio della Società romana di storia patria», 109, pp. 37-47;
- Sambin, P.
 ———.(1959), *Ricerche per la storia della cultura nel secolo XV. La biblioteca di Pietro Donato (1380-1447)*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», 48, pp. 53-98;
- Santoni, F.
 ———.(1988), *Quaedam antiquitatum fragmenta (Modena, Biblioteca Estense, ms. a. L. 5. 15, già lat. 992)*, in *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini*, pp. 38-45;
- Sparrow, J.
 ———.(1969), *Visible Words: a study of inscriptions in and as books and works of art*, Cambridge: University Press;
The Eternal Letter. Two Millennia of the Classical Roman Capital, edited by P. Shaw, Cambridge: MIT Press, 2015;
- Toscano, G.
 ———.(2006), *Gaspere da Padova e la diffusione del linguaggio magnentescio tra Roma e Napoli, Andrea Mantegna impronta del genio*, pp. 363-396;
- Tosetti Grandi, P.
 ———.(2006), *Andrea Mantegna, Giovanni Marcanova e Felice Feliciano*, in *Andrea Mantegna impronta del genio*, pp. 273-361;
- Tozzi, P. L.

- . (1982), *Epigrafi "romane" inedite a Pavia*, «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», XXXIV, pp. 7-17;
- Zamponi, S.
- . (2004), *Finis scripturae: l'Ercole senofontio di Felice Feliciano*, in *Studi in memoria di Giorgio Costamagna*, a cura di D. Puncuh, Genova: nella sede della Società ligure di storia patria, 2003, vol. 2, pp. 1093-1112
- . (2004), *Un progetto per Feliciano* in *Feliciano, Petrarca e gli altri*, pp. 9-14;
- . (2006), *Le metamorfosi dell'antico: la tradizione antiquaria veneta*, in *I luoghi dello scrivere da Francesco Petrarca agli albori dell'età moderna*, pp. 37-67.
- . (2006), *Andrea Mantegna e la maiuscola antiquaria*, in *Mantegna e Padova. 1445-1460*, Milano: Skira, pp. 73-79.
- . (2006), *Il paradigma e la fine della scrittura: l'Ercole Senofontio del Feliciano*, in *La maestà della lettera antica*, pp. 11-27;
- . (2006), *Felice Feliciano. Ercole senofontio*, in *A casa di Andrea Mantegna. Cultura artistica a Mantova nel Quattrocento*, a cura di R. Signorini, D. Sogliani, Milano: Silvana Editoriale, pp. 438-440.
- . (2009), *Epigrafi di tradizione antiquaria nel castello del Buonconsiglio di Trento*, in *Studi di antiquaria ed epigrafia per Ada Rita Gunnella*, a cura di C. Bianca, G. Capecci, P. Desideri, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2009, pp. 73-85.
- . (2010), *La capitale nel Quattrocento. Verso la fissazione di un modello (Firenze, Padova, Roma)*, «Studium medievale. Revista de Cultura visual-Cultura escrita», 3, pp. 63-78.

1. 2. *Storia dei manoscritti e della miniatura nelle biblioteche rinascimentali*

- All'ombra del lauro. Documenti librari della cultura in età laurenziana*, Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 4 maggio - 30 giugno 1992), a cura di A. Lenzuni, Milano: Silvana Editoriale, 1992;
- Arti, mestieri, tecniche: il lavoro dell'uomo in codici e libri a stampa della Biblioteca Estense, secolo X-XVIII*, Modena: Panini, 1983;
- Alexander, J. J. G.
- . (1977), *Italian Renaissance illumination*, New York: Braziller.
- . (1985). *Italian Illuminated Manuscripts in British Library*, in *La Miniatura Italiana tra Gotico e Rinascimento*, Atti del II congresso di Storia della Miniatura Italiana, a cura di E. Sesti, (Cortona 24-26 settembre 1982), Firenze: Olschki, pp. 99-125;
- . (1992), *Medieval illuminators and their methods of work*, New Haven Conn: Yale University Press.
- . (1994), *The painted page: Italian Renaissance book illumination: 1450-1550*, Munich: Prestel.
- . (2002), *Studies in Italian Manuscript illumination*, Londra: Pindar Press.
- . (2016), *The painted book in Renaissance Italy 1450-1600*, New Haven and London: Yale University Press;
- Breviario di Ercole I d'Este: Breviarium secundum consuetudinem Romanae Curiae*, Modena, Biblioteca Estense Universitaria, ms. Lat. 424=Ms. V.G.II, commentario al facsimile del codice a cura di E. Milano. presentazione di L. Bellingeri, testi di E. Milano, saggi di I. Ansaloni, M. Mari, L. Sala, P. Baraldi, P. Di Pietro Lombardi, Trident Editore, 2013;
- Danzi, M.
- . (2005), *La biblioteca del Cardinal Bembo*, Genève: Droz;
- Dillon Bussi, A.

- . (1986), *Biblioteca Medicea Laurenziana*, Firenze: Nardini;
- . (1988), *La Biblioteca Medicea Laurenziana*, in Marcello Vannucci, *Storia di Firenze: dal 59 a. C. al 1966: i duemila anni di una città, unica al mondo, che ha dettato nei secoli un suo stile di vita*, Roma: Newton Compton;
- Dillon Bussi, A.-Fantoni, A.R.,
- . (1992), *La Biblioteca Medicea Laurenziana negli ultimi anni del Quattrocento*, in *All'ombra del lauro*, pp. 135-147;
- Di Pietro Lombardi, P.
- . (1997), *Le imprese estensi come ritratto emblematico del principe*, in *Gli Estensi: la corte di Ferrara*, a cura di R. Iotti, testi di E. Milano, Modena: Il Bulino, (Il giardino delle Esperidi, 6).
- Fava, D.
- . (1925), *La biblioteca estense nel suo sviluppo storico: con il catalogo della mostra permanente*, Modena: G. T. Vincenzi e nipoti di D. Cavallotti;
- . (1938), *Il Breviario di Ercole I d'Este*, in «Accademie e Biblioteche d'Italia», 5, XIII, pp. 415-418;
- Fava, D. - Salmi, M.
- . (1925), *I manoscritti miniati della biblioteca estense di Modena*, Firenze: Electa.
- Ferrara estense: lo stile del potere*, Modena: Panini, 1988.
- Garzelli, A. (a cura di)
- . (1985), *Miniatura fiorentina del Rinascimento, 1440-1525: un primo censimento*, Firenze: Giunta Regionale Toscana, Scandicci: La nuova Italia, 2 voll;
- Gentile, S.
- . (1994), *I codici greci della biblioteca medicea privata*, in *I luoghi della memoria scritta*, pp. 103-131
- . (1994), *Lorenzo e Giano Lascaris, il fondo greco della biblioteca medicea privata*, in *Lorenzo Magnifico e il suo mondo*, Convegno internazionale di studi (Firenze, 9-13 giugno 1992), a cura di G. C. Garfagnini, Firenze: Olschki;
- Guernelli, D.
- . (2014), *Marginalia ai miniatori ferraresi a Bologna negli anni Settanta e Ottanta del Quattrocento. Precisazioni e aggiunte*, «Codices Manuscripti & Impressi. Zeitschrift für Buchgeschichte», 95/96, pp. 5-36;
- I luoghi della memoria scritta. Manoscritti, incunaboli, libri a stampa di biblioteche statali italiane*, direzione scientifica di G. Cavallo, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994
- I manoscritti datati della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, I, *I plutei 12-34*, a cura di T. De Robertis, C. di Deo, M. Marchiaro, Firenze: SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2008;
- Il trionfo sul tempo: manoscritti illustrati dell'Accademia Nazionale dei Lincei* Palazzo Fontana di Trevi (27 novembre 2002-26 gennaio 2003), a cura di A. Cadei; Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per i beni librari e gli istituti culturali, Comitato nazionale per le celebrazioni del IV Centenario dell'Accademia dei Lincei, Modena: Panini, 2004;
- Jackson, D. F.
- . (1998), *Fabio Vigili's inventory of Medici greek manuscripts*, «Scriptorium», 52, pp. 199-204;
- L'inventario di Fabio Vigili della Medicea privata, Vat. Lat. 7134*, a cura di I. G. Rao, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2012;
- Libreria domini. I manoscritti della Biblioteca Malatestiana: testi e decorazioni*, a cura di F. Lollini e P. Lucchi, Bologna: Grafis, 1995;

- Maddalo, S.
 ———.(2002), *Sanvito e Petrarca: scrittura e immagine nel codice Bodmer*. Messina: Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2002;
 ———.(2004), *Illuminated Miniature, Vehicles of Antiquity in In the light of Apollo: Italian Renaissance and Greece* (22 dicembre 2003-31 marzo 2004), Cinisello Balsamo: Silvana.
- Mercati, G.
 ———.(1908), *Un indice di libri offerti a Leone X*, «Il libro e la stampa», II, 2-3, pp. 41-47;
Miniatura fiorentina del Rinascimento, 1440-1525, Un primo censimento, a cura di A. Garzelli, Firenze: Giunta regionale Toscana, 1985;
Ornatissimo codice: la biblioteca di Federico di Montefeltro, a cura di M. Peruzzi, con la collaborazione di C. Caldari, L. Mochi Onori, Milano: Skira, 2008;
- Pätch, O.
 ———.(1957), *Notes and observation on the origin of humanistic book decoration*, in *Fritz Saxl 1890-1948. A Volume of Memorial Essays from His Friends in England*. ed. D. J. Gordon, London: Nelson & Sons, pp. 184-194;
 ———.(1984), *Italian Illuminated Manuscripts from 1400 to 1550: Catalogue of an Exhibition held in the Bodleian Library*, Oxford: University Press;
- Piccolomini, E.
 ———.(1875), *Intorno alle condizioni ed alle vicende della Libreria Medicea privata*, Firenze: s.n., 1875;
Principi e signori. Le biblioteche nella seconda metà del Quattrocento, Atti del convegno di Urbino (5-6 giugno 2008), a cura di G. Arbizzoni, C. Bianca, M. Peruzzi, Urbino: Accademia Raffaello, 2010;
- Pulido Rull, A.
 ———.(2012), *A Pronouncement of alliance: an Anonymous Illuminated Venetian Manuscript for Sultan Suleyman*, «Muqarnas», 29, 1, pp. 101-150;
- Rao, I. G.
 ———.(2008), *Il fondo manoscritto*, in *I manoscritti datati della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, pp. 3-15;
- Richardson, B.
 ———.(2009), *Manuscript culture in Renaissance Italy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Ruysschaert, J.
 ———.(1972), *La miniatura italiana del Rinascimento in Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento*, pp. 59-78.
- Sesti, E. (a cura di)
 ———.(1985), *La miniatura italiana tra Gotico e Rinascimento*. Atti del II Congresso di Storia della Miniatura Italiana, (Cortona, 24-26 settembre 1992), a cura di E. Sesti, Firenze: Olschki;
- Speranzi, D.
 ———.(2007), *Per la storia della libreria medicea privata: Giano Lascaris, Sergio Stiso da Zollino e il copista Gabriele*, Roma: Antenore;
 ———.(2010), *La biblioteca dei Medici. Appunti sulla storia della formazione del fondo greco della libreria medicea privata*, in *Principi e signori*, pp. 217-264;
- Trapp, J. B.
 ———.(1999), *Illustrations of Petrarch's Trionfi from manuscript to print and print to manuscript*, in *Incunabula. Studies in Fifteenth-century printed books presented to Lotte Hellinga*, edited by M. Davies, London: British Library, pp. 507-547;
 ———.(2001), *Petrarch's Laura: the portraiture of an imaginary beloved*, «Journal of the

- Warburg and Courtauld Institutes», 64, pp. 55-192;
- Ricci, M.
 ———.(1997), *Il libro e il monumento*, in *Gli Estensi: la corte di Ferrara*, a cura di R. Iotti, testi di E. Milano, Modena: Il Bulino.

1. 3. *Il papato, le arti del libro e la scrittura a Roma*

- Alhaique Pettinelli, R.
 ———.(1991), *Tra antico e moderno. Roma nel primo Rinascimento*, Roma: Bulzoni, 1991
- Armellini, M.
 ———.(1882), *Un censimento della città di Roma sotto il Pontificato di Leone X tratto da un codice inedito dell'archivio vaticano*, «Gli Studi d'Italia», 5, 2, pp. 180-184;
Atti del Convegno di Studi su Angelo Colocci, (Jesi, 13-14 settembre 1969, Palazzo della Signoria), Jesi: Amministrazione comunale, 1972;
- Benedetti,
 ———.(1942), *Poetae urbani nella Roma leonina*, in *Leone X. Finanza, mecenatismo, cultura*, pp. 295-318
- Bertola, M.
 ———.(1942), *I due primi registri di prestito della Biblioteca Apostolica Vaticana. Codici Vaticani latini 3964-3966. Pubblicati in fototipia e in trascrizione con note e indici*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana;
- Caldelli, E.
 ———.(2006), Elisabetta Caldelli, *Copisti a Roma nel Quattrocento*, Roma: Viella;
- Caselli, G.
 ———.(1934), *Alcuni codici della Libreria di S. Giacomo della Marca esistenti nella Biblioteca Vaticana (Fondo Rossiano), con appendice delle tre Tabulae librorum e indice dei codici rimasti nel Municipio di Monprandone*, Montalto Marche, Tip. Sisto V;
- Congiure e conflitti: l'affermazione della signoria pontificia su Roma nel Rinascimento. Politica, economia e cultura. Atti del convegno internazionale*, (Roma, 3-5 dicembre 2013), a cura di M. Chiabò, M. Gargano, A. Modigliani, P. Osmond, Roma: Roma nel Rinascimento;
- Cummings, A. M..
 ———.(2009), *Informal academies and music in Pope Leo X's Rome*, «Italica», 86, 4, Winter 2009, pp. 583-601;
- Da Pisanello alla nascita dei musei capitolini: l'antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, a cura di A. Cavallaro, E. Parlato, Milano: Mondadori-Roma: De Luca, 1988;
- Dati, G.
 ———.(2012), *Aedificatio Romae*, a cura di F. Luciola, Roma: Roma nel Rinascimento;
- De Caprio, V.
 ———.(1982), *I cenacoli umanistici*, in *Letteratura italiana diretta da A. Rosa, vol. I: Il letterato e le istituzioni*, Torino: Einaudi; pp. 799-822;
- Dorez, L.
 ———.(1912) *Psautier de Paul III, reproduction des peintures et des initiales du manuscrit latin 8880 de la Bibliothèque nationale, précédée d'un essai sur le peintre et le copiste du psautier*, Paris: Berthaud;
- Farenga, P.
 ———.(2008), *Considerazioni sull'Accademia Romana di primo Cinquecento*, in *Lés Académies dans l'Europe humaniste: idéaux et pratiques*, textes edités par M.

- Deramaix, P. Galand-Hallyn, G.. Vanegheim et J. Vignes, préface de M. Fumaroli, Genève: Droz, pp. 58-74
- Ferrajoli, A.
 ———.(1984), *Il ruolo della corte di Leone X, 1514-1516*, a cura di V. Di Caprio, Roma: Bulzoni;
- Frenz, T.
 ———.(1986), *Die Kanzlei der Päpste der Hochrenaissance: (1471-1527)*, Tübingen: Niemeyer;
- Galante, F. M.
 ———.(1980), *Edizioni di opere di Giangiorgio Trissino esposte in occasione del convegno, in Convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, pp. 227-274;
- Gian Matteo Giberti (1495-1543): atti del convegno di studi*, a cura di M. Agostini, G. Baldassin Molli, Cittadella: Biblos, 2012.
- Grolier, C.
 ———.(1637), *Historia expugnatae et direptae urbis Romae per exercitum Caroli V. Imp. Die VI maii M.D.XXVII. Clemente VII Pontefice*, Cesare Grolierio Lugdunensi auctore, Paris: Sébastien Craimoisy, 1637
- Guerrini, P.
 ———.(1984), *L'epigrafia sistina come momento della "restauratio urbis"*, in *Un pontificato ed una città. Sisto IV (1471-1484)*, pp. 453-468;
- Guerrini, P. - Maddalo, S. - Niutta, F. - Porro, D.
 ———.(1984), *Iscrizioni romane sistine*, in *Un pontificato ed una città. Sisto IV (1471-1484)*, pp. 469-479;
- Haig Gaisser, Julia
 ———.(1995), *The rise and fall of Goritz' feasts*, «Renaissance quarterly», 48, pp. 41-57
- Hochrenaissance im Vatikan, 1503-1534, Kunst und kultur im Rom der Päpste*, catalogo di mostra (Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 11 dicembre 1998- 11 aprile 1999), katalogsordination P. Kruse, curatori L. Altringer, M. E. Kemper, P. Liverani, G. Morello, A. Nesselrath, 1999.
- IJsewijn, J.
 ———.(1990), *Poetry in a Roman garden: the Coryciana*, in *Latin poetry and the classical tradition. Essays in Medieval and Renaissance Literature*, ed. by P. Godman and O. Murray, Oxford: Clarendon Press;
- Kempers, B.
 ———.(2002), *Crowns and crusadors in Der Medici-Papst Leo X und Frankreich: Politik, Kultur und Familiengeschäfte in der europäischen Renaissance*, herausgegeben von G. R. Tewes und M. Rohlmann, Tübingen: Mohr Siebeck,;
- Le sac de rome (1527). Relation inédite de Jean Cave orléanais*, «Melanges d'archeologie et d'histoire», XVI, 1896, pp. 355-440;
- Lee. E.
 ———.(2006), *Habitatores in Urbe: the population of Renaissance Rome = la popolazione di Roma nel Rinascimento*, edited by / a cura di E. Lee, Roma: Università La Sapienza
- Leone X. Finanza, mecenatismo, cultura*, Atti del convegno internazionale (Roma, 2-4 novembre 2015), a cura di F. Cantatore, Roma: Roma nel Rinascimento, 2016, 2 voll.
- Maddalo, S.
 ———.(1984), *Il monumento funebre tra persistenze medievali e recupero dell'antico*, in *Un pontificato ed una città. Sisto IV (1471-1484)*, pp. 429-452;
- Manfredi, A.
 ———.(2010), *La nascita della vaticana in età umanistica da Niccolò V a Sisto VI*, in *Storia*

- della Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 147-236;
- Montenovesi, O.
 ———.(1942), *Una raccolta di manoscritti nell'Archivio di Stato di Roma*, «Notizie degli Archivi di Stato», 2, p. 25-28;
- Munafò, P. F – Muratore, N.
 ———.(2004), *Bibliotheca Angelica publicae commoditati dicata*, Roma: Istituto poligrafico dello Stato.
- von Pastor, L. M,
 ———.(1956), *Storia dei Papi nel periodo del Rinascimento e dello scisma luterano dall'elezione di Leone X alla morte di Clemente VII (1513-1534): vol. 4. tomo 1. Leone X; vol. 4. tomo 2: Adriano Vi e Clemente VII*, nuova versione italiana di A. Mercati, Roma, Desclée;
- Pasut, F.
 ———.(2010), *Libri, miniatori e artisti alle origini della Vaticana: tra Niccolò V e Sisto VI*, in *Storia della Biblioteca Apostolica Vaticana*, pp. 413-463;
- Pratesi, A.
 ———.(2016), *Bartolomeo della Valle: maestro di strade, committente e collezionista di antichità (1468-1526)*, «Bollettino telematico dell'Arte», 7 maggio 2016 (consultabile online: <http://www.bta.it/txt/a0/08/bta00806.html>)
- Porro, D.
 ———.(1984), *La restituzione della capitale epigrafica nella scrittura monumentale: epitafi ed iscrizioni celebrative*, in *Un pontificato ed una città. Sisto IV (1471-1484)*, pp. 409-427;
- Prosperi, A.
 ———.(1984), *Tra evangelismo e controriforma: G. M. Giberti, 1495-1543*, Roma: Edizioni di storia e letteratura;
- Quattrocchi, A.
 ———.(2016), *L'innalzamento della statua onorifica di Leone X in Campidoglio: committenti, esecutori e collocazioni*, in *Leone X: finanza, mecenatismo, cultura*, pp. 333-362;
- Quinto centenario della Biblioteca Apostolica Vaticana, 1475-1975*, catalogo della Mostra, [Città del Vaticano]: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1975
- Rao, I. G.
 ———.(2012), (a cura di), *L'inventario di Fabio Vigili della Medicea privata (Vat. Lat. 7134)*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana;
- . (2013), *La biblioteca del Papa: i codici leonini*, in *Nello splendore mediceo: Papa Leone X e Firenze*, a cura di N. Baldini e M. Bietti, (Museo delle Cappele Medicee e Casa Buonarroti, 25 marzo – 6 ottobre 2012), Livorno: Sillabe;
- Roma e lo Studium Urbis. Spazio urbano e cultura dal quattro al seicento*, Roma: Quasar, 1989;
- Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento*, Atti del Convegno internazionale di studi, a cura di S. Colonna, Roma: De Luca Editori d'Arte, 2004;
- Reyss, S. E.
 ———.(2005), *Adrian VI, Clement VII, and art*, in *The pontificate of Clement VII*, pp. 341-364.
- . (2009), *Per havere tutte le opere ... da monsignor reverendissimo*: artists seeking the favor of Cardinal Giulio de' Medici, in *The possession of a Cardinal*. pp. 113-131,
- Ruyschaert, J.
 ———.(1972), *Les péripéties inconnues de l'édition des 'Coryciana' de 1524*, in *Atti del Convegno di Studi su Angelo Colocci*, (Jesi, 13-14 settembre 1969, Palazzo della

- Signoria), Jesi: Amministrazione comunale, 1972, pp. 45-66
- Savarese, G.,
 ———.(1997), *Variazioni sui Coryciana (di un “non addetto ai lavori”)* entrambi in «Roma nel Rinascimento», pp. 14-20;
- Scaccia Scarrafonti, C.
 ———.(1938), *Un documento storicamente e bibliograficamente ignoto relativo al Sacco di Roma*, «La Bibliofilia», XL, pp. 46-53;
- Serrai, A.
 ———.(2004), *Domenico Passionei e la sua biblioteca*, Milano: Sylvestre Bonnard.
- Sodano, R.
 ———.(2001), *Intorno ai “Coryciana”: conflitti politici e letterari in Roma dagli anni di Leone X a quelli di Clemente VII*, «Giornale storico della letteratura italiana», 178,, pp. 420-450;
- Storia della Biblioteca Apostolica Vaticana*, vol. 1: *Le origini della Biblioteca Vaticana tra Umanesimo e Rinascimento (1447-1534)*, a cura di A. Manfredi, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2010;
- Talamo, E. A.
 ———.(1989), *I messali miniati del cardinale Juan Alvarez de Toledo*, «Storia dell'arte», 66, pp. 159-169
 ———.(2010) *Los códices de la Sacristía Sixtina*, in Elena De Laurentis-Emilia Anna Talamo, *Códices de la Capilla Sixtina. Manuscritos miniados en le collecciones españolas*, Madrid: Centro de estudios Europa hispánica, pp. 1-21;
- The pontificate of Clement VII: history, politics, culture*, ed. by K. Gouwens and S. E. Reiss, Vermont: Ashgate, 2005
- The possession of a Cardinal. Politics, piety and art 1450-1700*, ed. by M. Hollingsworth e C. M. Richardson, University Park: The Pennsylvania University Press, 2009,
- Un pontificato ed una città. Sisto IV (1471-1484)*, Atti del Convegno (Roma 3-7 dicembre 1984), a cura di M. Miglio, F. Niutta, D. Quaglioni, C. Ranieri, Città del Vaticano: Selci, pp. 409-427.
- Omont, H.
 ———.(1896), *Les suites du Sac de Rome par les Impériaux et la campagne de Lautrec en Italie. Journal d'un «scrittore» de la Pénitencerie Apostolique*, «Melanges d'archeologie et d'histoire», XVI, pp. 13-6;
- Pagliaroli, S.
 ———.(2004), *Giano Lascaris e il Ginnasio greco*, «Studi Medievali e Umanistici», II, pp. 215-293.
- Reiss, S.
 ———.(2012), *From “Defender of the Faith” to “Suppressor of the Pope”*: visualizing the relationship of Henry VIII to the Medici popes Leo X and Clement VII, in *The anglo-florentine Renaissance: art for the Early Tudors*, ed. by C. M. Sicca and L. A. Waldman, New Haven: The Yale center for British art, London, London: The Paul Mellon Centre for studies in the British art, 2012, pp. 235-264
- Schmitz. B.
 ———.(2009), *Un office spirituel. Le pape at les devoirs de sa charge danse le project de réforme autor du concile de Lateran V*, «Mélanges de l'école française de Rome. Italie et Méditerranée», 121, pp. 219-259.
- Wardrop. J.
 ———.(1948), *The Vatican scriptors: documents for Ruano and Cresci*, «Signature», n.s., 1, pp. 3-28;

2. Storia, letteratura e linguistica italiana: edizioni e studi critici

Adesso, C. A.

- . (2003), *Le “vaghe membra” di Napoli e le “colorate parole” di Ioan Berardino Fuscano: una lettura del Le stanze sopra la bellezza di Napoli*, «Studi rinascimentali», 1, pp. 45-61;
- . (2005), *Le Stanze del Fuscano sopra la bellezza di Napoli, edizione critica*, Università degli Studi di Napoli Federico II, Tutores: C. Calenda, N. De Blasi, R. Giglio, P. Sabbattino
- . (2008), *La Testvra sopra mai non vw piu cantar come i soleva di Ian Berardino Fuscano*, «Studi rinascimentali», 6, pp. 125-137

Alhaique Pettinelli, R.

- . (1991), “*Ars antiqua*” e “*nova religio*”: gli autori dei “*Coryciana*” tra classicità e modernità, in Id., *Tra antico e moderno. Roma nel primo Rinascimento*, Roma: Bulzoni, 1991
- . (1997), *I Coryciana: alcune postille a margine dell'edizione critica*, «Roma nel Rinascimento», 7-13;
- . (2004), *Francesco Arsilli e i Poetae urbani*, in *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento*, pp. 45-51.
- . (2016), *L'Oratio di Blosio Palladio e la Sylva di Caio Silvano germanico per l'inaugurazione della statua di Leone X*, in *Leone X. Finanza, mecenatismo, cultura*, pp. 319-332;

Aquilecchia, G.

- . (1992), *Introduzione*, in Pietro Aretino, *Poesie varie*, pp. 91-96;

Aretino, P.

- . (1992), *Poesie varie*, a cura di G. Aquilecchia e A. Romano, Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma: Salerno Editrice;
- . (1998), *Lettere*, a cura di P. Procaccioli, tomo II, libro II, Edizione Nazionale delle opere di Pietro Aretino, Roma: Salerno Editrice;

Bacchi della Lega, A.

- . (1835), *Itinerario di Ludovico Varthema*, nuovamente posto in luce da A. Bacchi della Lega, Bologna: Romagnoli.

Bandinius, A. M.

- . (1720), *Carmina illustrium poetarum italarum*, VII, Florentiae, pp. 172-178.

Barsella, S.

- . (2013), *Pandolfo Colleenuccio and the humanist mith of work: Agenoria*, «Studi Rinascimentali», 11, pp. 61-70;

Bausi, F.

- . (2005), *Machiavelli*, Roma: Salerno Editrice

Bembo, P.

- . (1987), *Lettere*, a cura di E. Travi, Bologna: Commissione per i testi di lingua;
- . (2001), *Prose della volgar lingua: l'editio princeps del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, edizione critica a cura di C. Vela, Bologna: CLUEB;

Bertolo, F. M., Corsi, M- Pulsoni, C.

- . (2018), *Bembo ritrovato: il postillato autografo delle Prose*, Roma: Viella,

Cacocella, M.

- . (2016), *La fortuna di Luciano nel Rinascimento. Il volgarizzamento del manoscritto Vaticano Chigiano L. VI. 215. Edizione critica dei volgarizzamenti delle “Storie*

- vere”, Milano: LED;
- Coryciana*, critiche edidit, carminibus extravagantibus auxit, praefatione et anotationibus instruxit I. IJsewijn, Romae: In aedibus Herder, 1997;
- Cannata Salomone, N.
 ———.(1993), *Nuovi elementi per la biografia di Antonio Tebaldeo*, «The Italianist», 13, pp. 47-56;
- Capasso, B.
 ———. (1896), *Il palazzo di Fabrizio Colonna a Mezzocannone: pagine della storia di Napoli studiata nelle sue vie e nei suoi monumenti*, Trani: Vecchi;
- Cappagli, A.
 ———.(1990), *Gli scritti ortofonici di Claudio Tolomei*, «Studi di grammatica italiana», 14, pp. 341-394
 ———.(1993), *Due ricerche sulla fonetica del Tolomei*, «Studi di grammatica italiana», 15, pp. 111-155,
- Castorina, C.
 ———.(2016), *Sophonisba di Giangiorgio Trissino*, «Studi giraladiani. Letteratura e teatro», 2, pp. 121-152;
- Cellini, B.
 ———.(2007), *La vita scritta per lui medesimo*, con introduzione e commento di E. Carrara, nuova edizione a cura di G. G. Ferrero, Torino, UTET,, 2. Voll.;
- Chanavannes-Mazel, C. A.
 ———.(2004), *Aristoteles in Amsterdam: het handschrift XV D 6, Vittoria Colonna en de vertaling van Johannes Argyropoulos voor paus Sixtus IV. Onverwachte en onopgeloste vragen, (= Vittoria Colonna e la traduzione di Iohannes Argyropoulos per papa Sisto IV. Domande inattese e non risolte)*, in *Boek & Letter. Boekwetenschappelijke bijdragen ter gelegenheid van het afscheid van prof. dr. Frans A. Janssen asl hoogleraar in de Boek-en bibliothekgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam, onder redactie van J. Biemans, L. Kuitert & P. Verkruijsse*, Amsterdam: De Buitenkant, pp. 47-71;
- Chiodo, D.-Sodano, R.
 ———.(2012), *Le muse sediziose: un volto ignorato del petrarchismo*, Milano: Franco Angeli;
- Cipriani, G.
 ———.(2013), *Sub specie Didonis. Sofonisba, il teatro e la sete di “grandeur”*, in *Le chiavi del mito e della storia*, a cura di G. Cipriani e A. Tedeschi, Bari: Levante, pp. 55-75;
- Collenuccio, P.
 ———.(1929), *Operette morali; poesie latine e volgari*, a cura di A. Saviotti, Bari: Laterza;
Convegno di studi su Giangiorgio Trissino, (Vicenza, 31 marzo – 1 aprile 1979, Odeo del Teatro Olimpico), a cura di N. Pozza, Vicenza: Accademia Olimpica, 1980
- Corfiati, C.
 ———.(2017), *Sulle egloghe latine di Girolamo Borgia: Gallicana*, «Bulletin Hispanique», 119, 2, pp. 477-494;
- Corrigan, B.
 ———.(1961), *An Unrecorded manuscript of Machiavelli's La Clizia*, «La Bibliofilia», 63, pp. 63-67;
- Cremante, R.
 ———.(2011), *“With arts arising, Sophonisba rose”*: *appunti sul primato di Sofonisba nella tragedia del Cinquecento*, in *La mujer: de los bastidores al proscenio en el teatro del siglo XVI*, a cura di I. Romera Pintor, J. L. Sirera, Valencia: Publicacions de la Universitat de València, pp. 79-95;

- Crisps, R.
 ———.(2014), *Nobility in the Nicomachean Ethics*, «Phronesis», 59, pp. 231-245;
- De Angelis, L.
 ———.(1823), *Ioanni Baptistae Zannonio...atque celeberrimae accademiae furfureorum scribae viro ... hos tantum decem quos inter Luciani Samosatensis deorum dialogos Livius Guidoloctus urbinas saeculo XVI selegit ... anno MDCCCXXIII* (Senis: praesidibus adnuentibus, Honoratus Porri opusculum hoc typis absolvit Senis IX. kal. Martii a.d. MDCCCXXIII);
- D' Ascia,
 ———.(1998), *Humanistic culture and literary invention in Ferrara at the time of the Dossi in Dosso's fate: painting and court culture in Renaissance Italy*, edit by L. Ciammiti, S. Ostrow, S. Settis, Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, pp. 309-332;
- De Blasi,
 ———.(2017), *La storia della letteratura italiana nella questione della lingua*, Napoli: Giannini;
- De Capua, P.
 ———.(2015), *Pietro Corsi e l'Ecloga Erasmus*, «Studi medievali e umanistici», 13, pp. 197-240;
 ———.(2017), *Tra Giano Vitale, Pietro Corsi e Niccolò Ridolfi*, «Studi medievali e umanistici», 15, 2017, pp. 451-511;
- De Nichilo, M.
 ———.(1992), *Dal Pontano al Giovio: l'Historia di Girolamo Borgia*, in *La storiografia umanistica*, Convegno internazionale di studi (Messina, 22-25 ottobre 1987), Messina: Sicaria, pp. 699-729;
 ———.(2003), *Preliminari per l'edizione della Historia di Girolamo Borgia*, in *Confini dell'umanesimo letterario. Studi in onore di Francesco Tateo*, a cura di M. De Nichilo, G. Distaso, A. Iurilli, Roma: Roma nel Rinascimento, vol. 1, pp. 437-466
 ———.(2012), «*Hic finis pontificatus fuit*». *Il sacco di Roma nel libro XII dell'Historia di Girolamo Borgia*, in *Roma e il papato nel Medioevo. Studi in onore di Massimo Miglio*, vol. II: *Primi e tardi umanimesimi: uomini, immagini, testi*, a cura di A. Modigliani, Roma: Edizioni di storia e letteratura, pp. 221-231;
- Dionisotti, C.
 ———.(1959), *Appunti su Leone Ebreo*, «Italia Medievale e Umanistica», 2, pp. 409-428.
 ———.(1980), *L'Italia del Trissino*, in *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino*,
- Domenichelli,
 ———.(1959), *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa (1513-1915)*, Roma: Bulzoni Editore;
- Esposito, A.
 ———.(2007), *Tra accademia e confraternita: la Sodalitas Parionis nel primo Cinquecento romano (con l'edizione degli statuti e della matricola)*, in «Roma nel Rinascimento», pp. 309-337;
- Faggin, G.
 ———.(1980), *Giangiorgio Trissino e l'impero*, in *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, pp. 24-37;
- Favero, A.
 ———.(2012), *Per un'interpretazione del De ingenuis moribus et liberalibus studiis adulescentiae di Pier Paolo Vergerio in Petrus Paulus Vergerius De Ingenuis moribus et liberalibus studiis adulescentiae*, Capodistria: Biblioteca centrale Srečko Vilhar, pp. 57-75;

- Fellina, S.
 ———.(2014), *Francesco Cattani da Diacceto: la filosofia dell'amore e le critiche a Giovanni Pico della Mirandola*, «Noctua», I, 1, pp. 28-65;
 ———.(2017), *Alla scuola di Marsilio Ficino: il pensiero filosofico dei Francesco Cattani da Diacceto*, Pisa: Edizioni della Normale-Firenze; Istituto nazionale di studi sul Rinascimento;
- Ferreri, L.
 ———.(2014), *Marco Musuro*, Turnhout: Brepols;
- Ferroni, G.
 ———.(1980), *La Sofonisba, un classicismo senza conflitto*, in *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, (Vicenza, 31 marzo – 1 aprile 1979, Odeo del Teatro Olimpico), a cura di N. Pozza, Vicenza: Accademia Olimpica, pp. 111-138;
- Fiorenza, G.
 ———.(1980), *Pandolfo Collenuccio's Specchio di Esopo and the portrait of the Courtier*, in «I Tatti Studies. Essays in the Renaissance», 9, pp. 63-87;
- Firenzuola, A.
 ———.(1971), *Le novelle*, a cura di E. Ragni, Roma: Salerno Editrice;
- Floriani, P.
 ———.(1980), *Trissino, la "questione della lingua", la poetica*, in *Convegno di studi su Giangiorgio Trissino*, pp. 53-66;
- Fontana, V.
 ———.(1990-1992), *Le esercitazioni vitruviane del codice italiano 37a della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco*, «Quaderni dell'istituto di storia dell'architettura», 1990-1992, pp. 527-532;
- Fontana, V.-Moracchiello, P.
 ———.(1975), *Vitruvio e Raffaello. Il De Architectura di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo ravennate*, Roma: Officina;
- Forti, C.
 ———.(2011), *Sull'Itinerario di Ludovico da Varthema*, in *L'Europa divisa e i nuovi mondi: per Adriano Prosperi*, a cura di M. Donattini, G. Marcocci, S. Pastore, Pisa: Edizioni della Normale, vol II, pp. 21-31;
- Franceschini, E.
 ———.(1932), *Il Liber philosophorum moralium antiquorum*, «Atti del Reale istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti» a. a. 1931-1932, Tomo XCI, Parte seconda, Venezia: Ferrari;
- Francolini,
 ———.(1837), *Poesie latine di Francesco Arsilli*, Senigallia: Lazzarini;
- Gallo, V.
 ———.(2002), *La "Sophonisba" di Trissino. Fondazione o riscrittura?*, «Ariel», XVII, 1, pp. 67-103;
 ———.(2005), *Da Trissino a Giraldis. Miti e topica tragica*, Roma: Vecchiarelli;
- Ganga, F.
 ———.(2016), *Il De exilio di Plutarco nella traduzione latina di Angelo Barbato*, in *Charis. Studi offerti a Paola Volpe dai suoi allievi*, a cura di S. Amendola e G. Pace, Trieste: EUT, pp. 95-108;
- Garvin, B.
 ———.(2001), *The language of Leone Ebreo's Dialoghi d'amore*, «Italia. Studi e ricerche sulla storia, la cultura e la letteratura degli Ebrei d'Italia», 13-14, pp. 181-210.
- Gensini, S.
 ———.(2004), *La lingua cortigiana e i dibattiti linguistici del primo Cinquecento*,

- «Bollettino di italianistica», I, 2, pp. 93-108;
- Giraldi, L. G.
 ———.(2011), *Modern poets*, edited and translated by John N. Grant, The Tatti Renaissance Library, Cambridge-London : Harvard University Press;
- Giglio, R.
 ———.(2003), Raffaele Giglio, *Appunti per Giovanni Bernardino Fuscano*, in *Confini dell'Umanesimo letterario. Studi in onore di Francesco Tateo*, a cura di M. de Nichilo, G. Distaso, A. Iurilli, Roma: Roma nel Rinascimento, vol. II, pp. 677-687.
- Guidi,
 ———.(1991), *Gli studia humanitatis e una diversa definizione morale dell'uomo nel '400*, «Studi Francescani», 88, pp. 85-222.
- Jacks, P. T.,
 ———.(1991), *The Simulachrum of Fabio Calvo: a view of roman architecture all'anthica*, «The Art Bulletin», 72, 3, Sept. 1990, pp. 453-481.
- Keilen, L.
 ———.(2011), *Les "Coryciana": texte et contexte. Janus Corycius – sa vie et "son" oeuvre, avec une traduction et un commentaire d'extrait choisis*, Athénée de Luxembourg;
- Kristeller, P. O.
 ———.(1956), *Francesco da Diacceto and Florentine Platonism in the Sixteenth Century*, in Id. *Studies in Renaissance thought and letters*, Roma: Edizioni di storia e letteratura, pp. 296-291;
- Kurz, O.
 ———.(1969), *A gold helmet made in Venice for Sultan Suleyman the Magnificent*, «Gazete des Beux-Arts», 74, pp. 249-258.
- Larivaille, P.
 ———.(1977), Paul Larivaille, *L'adesione al partito francese*, in Id. *Pietro Aretino*, Roma: Salerno, pp. 95-102;
- Lucian of Samosata vivus et redivivus*, ed. by C. Ligota and L. Panizza, London: The Warburg Institute, Turin: Nino Aragno, 2007;
- Ludovico da Varthema
 ———.(2010), *Viaggio alla Mecca*, prefazione di Franco Cardini, a cura di E. Musacchio, Milano: Skira, 2010;
- . (2011), *Itinerario*, a cura di V. Martino, Alessandria: Edizioni dell'Orso;
- Luzio, A.
 ———.(1897), *L'Aretino e Franco. Appunti e documenti*, «Giornale storico della letteratura italiana», XXIX, pp. 229-283;
- Machiavelli, N.
 ———.(1971), *Tutte le opere*, a cura di M. Martelli, Firenze: Sansoni.
 ———.(1997), *Clizia. Andria. Dialogo intorno alla nostra lingua*, introduzione e note di G. Inglese, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- Mancini, M.
 ———.(2006), *Contatti linguistici: Arabo e ItaloRomania*, in *Romanische Sprachgeschichte: ein internationales Handbuch zur Geschichte der romanischen Sprachen (= Histoire linguistique de la Romania: manuel international d'histoire linguistique de la Romania)*, édité par G. Ernst, M. Dietrich Glessgen, C. Schmitt, W. Schweickard New York, De Gruyter, vol. II, pp. 1639-1648;
- Manuppella, G. (a cura di)
 ———.(1983), Leão Hebreu (Iehudah Abrabanel), *Diálogos de amor*, texto fixado anotado e traduzido por Giacinto Manuppella, Instituto Nacional de

- Investigação Científica, Lisboa: Impensa Nacional-Casa da Moeda;
- Marazzini, C.
 ———.(2004), *Da Dante alla lingua selvaggia. Sette secoli di dibattiti sull'italiano*, Roma: Carocci;
- Marcello, C.
 ———.(2004), *De anima*, Villiers sur Marne: Phénix Editions;
- Marcolini, C.
 ———.(1868), *Notizie storiche della provincia di Pesaro e Urbino dalle prime età fino al presente scritte dal conte Camillo Marcolini*, Pesaro: per Annesio Nobili;
- Marini, P.
 ———.(2006), *Un autografo dell'Esortazione de la pace tra l'Imperatore e il Re di Francia' di Pietro Aretino*, «Filologia e critica», XXI, 1, gen.-apr. pp. 88-105;
- Maslanska-Soro, M.
 ———.(2013), *Il tragico nella tragedia italiana del Cinquecento alla luce della tradizione classica*, «Rivista di letteratura italiana», XXXI, 1, pp. 27-46;
- Mattioli, E.
 ———.(1980), *Luciano e l'Umanesimo*, Napoli: nella sede dell'Istituto, 1980;
- Mazzoleni, C.
 ———.(1996), *L'ultimo manoscritto delle Rime di Giovan Giorgio Trissino*, in *Per Cesare Bozzetti: studi di letteratura e filologia italiana*, a cura di S. Albonico, Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, pp. 309-344;
- Mazzucchelli, G.
 ———.(1763), *La vita di Pietro Aretino*, Brescia: Pianta, 1763;
- Morsolin, B.
 ———.(1877), *Zaccaria Ferreri: episodio biografico del secolo decimosesto*, Vicenza: Tipografia Reale;
 ———.(1894), *Gian Giorgio Trissino: monografia d'un gentiluomo letterato nel secolo XVI*, Firenze: Le Monnier;
- Motta, U.
 ———.(2003), *Castiglione e il mito di Urbino: studi sulla elaborazione del "Cortegiano"*, Milano, V&P Università;
- Mulas, L.
 ———.(1995), *L'Aretino e i Medici*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, Atti del convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28 settembre-1 ottobre 1992), Toronto (23-24 ottobre 1992), Los Angeles (27-29 ottobre 1992), Roma: Salerno, pp. 535-572;
- Nelson Novoa, J. W.
 ———.(2006), *La pubblicazione dei Dialoghi d'amore di Leone Ebreo e l'Umanesimo dell'Italia meridionale*, «Itinerari di studi storici», 20-21, pp. 213-230.
 ———.(2007), *New documents regarding the publication of Leone Ebreo's Dialoghi d'amore*, «Hispania Judaica», 5, pp. 271-282.
 ———.(2008), *Mariano Lenzi. Siense editor of Leone Ebreo's Dialoghi d'amore*, «Bruniana et Campanelliana», 14, 2, pp. 477-494.
 ———.(2009), *Appunti sulla genesi redazionale dei Dialoghi d'amore di Leone Ebreo alla luce della critica testuale attuale e la tradizione manoscritta del suo terzo dialogo*, «Quaderni d'Italianistica», XXX, 2, pp. 45-66.
- Niccoli, O.
 ———.(2007²), *Profeti e popolo nell'Italia del Rinascimento*, Roma: GLF Editori Laterza.
- Niutta, F.
 ———.(2016), *Angelo Barbato grecista, stampatore e precettore medico*, in *Leone X: finanza, mecenatismo e cultura*, pp. 217-233;

- Olmi, G.
 ———.(2004), *Viaggio e conoscenza scientifica nell'età moderna*, «Schede umanistiche», 1, pp. 41-43;
- Palonius, M.
 ———.(2012), *Clades Ravennas*, a cura di M. Giuliani, Ravenna: Libreria Antiquaria Tonini.
- Paolini, P.
 ———.(1989), *L'apologo latino "Bombarda" di Pandolfo Collenuccio e altri riflessi letterari delle prime armi da fuoco*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», 18, 2/3, pp. 357-365;
- Parenti, G.,
 ———.(1995), *Un cultore cinquecentesco di Dante e Petrarca: Ioan Berardino Fuscano*, in *Studi in memoria di Paola Medioli Masotti*, a cura di F. Magnani, Napoli: Loffredo, pp. 125-148
- Poesia umanistica latina in distici elegiaci*, Atti del convegno internazionale (Assisi, 15-17 maggio 1998), a cura di G. Catanzaro, F. Santucci, Assisi: s. n., 1999;
- Polverini Fosi, I.
 ———.(1984), *Il ms. Vaticano latino 5800: un'opera inedita di Cristoforo Marcello*, in *Le chiavi della memoria: miscellanea in occasione del I centenario della scuola vaticana di paleografia, diplomatica e archivistica*, a cura dell'Associazione degli ex-allievi, Città del Vaticano: Scuola Vaticana di paleografia, diplomatica e archivistica, pp. 441-460;
- Pozzi, M.
 ———.(1996), *Discussioni linguistiche del Cinquecento*, Torino: Utet; [I° ed. 1988];
- Procaccioli, P.
 ———.(2006), *Tu es Pasquillo in aeterno. Aretino non romano e la maschera di Pasquino*, in *Ex marmore. Pasquini, pasquinisti e pasquinate nell'Europa moderna*, Atti del colloquio internazionale (Lecce-Otranto, 17-19 novembre 2005), a cura di C. Damianaki, P. Procaccioli, A. Romano, Manziana: Vecchiarelli, pp. 67-96;
 ———.(2016), *Il fiele dopo il miele (e il pugnale). Aretino contra Giberti*, in *Le scritture dell'ira. Voci e modi dell'invettiva nella letteratura italiana*, a cura di G. Crimi e C. Spila, Roma: Roma-Tre Press, pp. 51-66;
- Pucci, P.
 ———.(2015), *Finalmente libera ma non per molto. La vedova nella trattatistica italiana del XVI secolo*, «Rivista di studi italiani», XXXIII, 1, pp. 187-214;
- Quondam, A.
 ———.(1991), *1529: le Rime di Giovangiorgio Trissino*, in *Il naso di Laura: lingua e poesia lirica nella tradizione del classicismo*, Modena: Panini;
- Raffarin, A.
 ———.(2018), *De quel(s) texte(s) les planches de Simulachrum Urbis (Marco Fabio Calvo, avril 1527) sont-elles l'illustration?*, in *Apta compositio. Formes du texte latin au Moyen age et à la Renaissance*, édité par C. Deloinche-LOuette, M. Furno et V. Méot-Bourquin, Genève: Droz, pp. 351-373;
- Rajna, P.
 ———.(1916), *Questioni cronologiche concernenti la storia della lingua italiana. III: Datazione ed autore del "Polito"*, «La Rassegna», III, I, 1916, pp. 350-361
 ———.(1916), *Questioni cronologiche concernenti la storia della lingua italiana. II: Datazione di un manifesto memorabile di riforma ortografica*, «La Rassegna», III, I, pp. 257-262;
- Reineke, I.

- . (1996), *C. Silvani Germanici in pontificatum Clementis septimi Pont. Opt. Max. Panegyris prima. In Leonis decimi Pont. Max. Statuam Sylva. Text mit enleitung*, «Humanistica Lovaniensia», 45, pp. 245-318;
- Richardson, B.
 ———. (1984), *Trattati sull'ortografia del volgare 1524-1526*, Devon: Exeter;
- Ridolfi, R.
 ———. (1967), *Contributo a un'edizione critica della Clizia*, in *Studi sulle commedie di Machiavelli*, Pisa: Nistri-Lischi;
- Romano, A.
 ———. (1991), *Giovanni Matteo Giberti e l'attentato del 28 luglio 1525*, in Id. *Periegesi aretiniane. Testi, schede e note biografiche intorno a Pietro Aretino*, Roma: Salerno, pp. 15-37;
 ———. (1992), *Nota ai testi*, in Pietro Aretino, *Poesie varie*, pp. 189;
- Romei, D.
 ———. (1983), *La "maniera" romana di Agnolo Firenzuola (dicembre 1524-maggio 1525)*, Firenze: Edizioni Centro 2P, 1983;
 ———. (1995), *Aretino e Pasquino*, Banca Dati Nuovo Rinascimento, immesso in rete il 25 settembre 1995 (<http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/saggi/pdf/romei/aretpasq.pdf>);
 ———. (2015) *Una pasquinata inedita del 1515*, «Banca dati nuovo Rinascimento», immesso in rete il 10 agosto 2015;
- Ruggiero, R.
 ———. (2010), *Esercizi ecdotici sulla Clizia*, «Belfagor», 67, pp. 635-646;
- Sannazzaro, I.
 ———. (2001), *De partu virginis, Il parto della vergine. Volgarizzamento di Giovanni Giolito de'Ferrari (1588) a fronte*, a cura di Stefano Prandi, Roma: Città nuova;
- Sbaragli, L.
 ———. (2016), *Claudio Tolomei: umanista senese del Cinquecento: la vita e le opere*, Firenze: Olschki, 2016 [1° ed. 1939];
- Scarpa, R.
 ———. (2012), *La questione della lingua: antologia di testi da Dante a oggi*, Roma: Carocci;
- Siedel Menchi, S.
 ———. (1974), *Alcuni atteggiamenti della cultura italiana di fronte ad Erasmo*, in *Eresia e riforma nell'Italia del Cinquecento*, Miscellanea I, Firenze-Chicago: Sansoni-Newberry Library, pp. 71-133;
 ———. (2010), *Dal Leone all'Aquila. Comunità, territori e cambi di regime nell'età di Massimiliano I*, Atti del convegno, (Rovereto, 14-15 maggio 2010), a cura di M. Bonazza e S. Seidel Menchi, Rovereto: Osiride, pp. 117-126;
- Speranzi, D.
 ———. (2013), *Marco Musuro: libri e scrittura*, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei;
- Tanda, N.
 ———. (1988), *Il dramma della saviezza*, Roma: Bulzoni;
- Tebaldeo, A.
 ———. (1992), *Rime*, a cura di T. Basile e J. J. Marchand, Modena: Panini;
- Tiraboschi, G.
 ———. (1779), *Storia della letteratura italiana*, Modena: presso la Società tipografica, vol. VII, pt. III, pp. 425-442;
- Thomson, F. A.,
 ———. (1965), *The significance of the Colcherster Clizia MS.*, in *in Calligraphy and Paleography*. pp. 121-133;

- Tolomei, C.
 ———.(1974), *Il Cesano de la lingua toscana*, edizione critica a cura di O. Castellani Pollidori, Firenze: Olschki;
- Tommasino, P. M.
 ———.(2006), *Approfondimenti sull'arabo della "Zingana" di Gigio Artemio Giancarli*, «Lingua e stile», 41, 2, pp. 201-228;
- Totti, P.
 ———.(1635), *Ritratti et elogi di capitani illustri. Dedicati all'Altezza Serenissima di Francesco d'Este Duca di Modona*, In Roma: alle spese di Pompilio Totti libraro;
- Toussaint, S
 ———.(2003), *Edition et traduction annotée de Cristoforo Marcello De anima, Livre VI, chapitre 46*, «Accademia. Revue de la Société Marsile Ficini», 5, pp. 81-98;
- Trissino, G.
 ———.(1981), *Rime 1529*, a cura di A. Quondam, Verona: Neri Pozza;
 ———.(1986), *Scritti linguistici*, a cura di A. Castelvechi, Roma: Salerno Editrice;
- Trovato, P.
 ———.(2006), *Storia della lingua italiana: il primo Cinquecento*, Padova: Liberriauniversitaria.it;
- Tumminello, G.
 ———.(1883), *Giano Vitale. Umanista del secolo XVI*, «Archivio storico siciliano», VIII, pp. 1-94;
- Valeri, E.
 ———.(2007), *Italia dilacerata. Girolamo Borgia nella cultura storica del Rinascimento*, Milano: Franco Angeli;
- Vasari, G:
 ———.(1981), *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori: nelle redazioni del 1500 e del 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze: Sansoni;
- Vela, C.
 ———.(2001), *Claudio Vela, Notizie delle "Prose" prima della stampa*, in Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua: l'editio princeps del 1525*, pp. XVIII-XXI;
- Vida, G.
 ———.(2013), *De arte poetica-Art poétique*, édité et traduit par Jean Pappé, Genève: Droz;
- Verrier, F.
 ———.(1996), *Machiavelli e Fabrizio Colonna nell'Arte della guerra: il polemologo sdoppiato*, in *Niccolò Machiavelli politico, storico, letterato*, Atti del convegno di Losanna (27-30 ottobre 1995), a cura di J.J. Marchand, Roma: Salerno Editrice, pp. 175-187;
- Villarosa, C.
 ———.(1841), *Notizie di alcuni cavalieri del sacro ordine gerosolimitano illustri per lettere e per belle arti*, Napoli: Stamperia e cartiere del Fibreno;
- Vitale, M.
 ———.(1984), *La questione della lingua*, Palermo: Palumbo, 1984 [I° ed. 1960].
- Weiss, R.
 ———.(1959), *Andrea Fulvio antiquario romano (ca. 1470-1527)*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, classe di Lettere, storia e Filosofia», 28, pp. 1-44;

3. Trattati di scrittura del Cinquecento

Celebrino, Eustachio

———. *Il modo d'imparare di scrivere lettera merchantesca*. 1526 ([Venezia] : Eus Celebrino, 1525).

Da Carpi, Ugo

———. *La operina di Ludouico Vicentino, da imparare di scriuere littera cancellerescha con molte altre noue littere aggiunte, et una bellissima ragione di abbacho molto necessaria chi impara a scriuere, e fare conto Vgo scr.* [1525?]. (Stampata in Roma : per inuentione di Ludouico vicentino).

———. *Thesauro de scrittori opera artificiosa la quale con grandissima arte, si per pratica come per geometria insegna a scriuere diuerse sorte littere, cioe cancellarescha, merchantesca, formata, cursiua, antiqua, moderna, et bastarda, de piu' sorte, cum varij, e, bellissimi exempli & altre sorte littere de varie lingue, cioe' grecha, hebraica, caldea & arabicha, tutte extratte da diuersi et probatissimi auttori, & massimamente da lo preclarissimo Sigismundo Fanto nobile ferrarese, mathematico, et architetto eruditissimo: dele mesure, e, ragione de littere primo inuentore, intagliata per Ugo da Carpi ...* [1525?]. (Stampata a Roma da Antonio Blado).

———. *Thesauro de' scrittori. Opera artificiosa laquale[!] con grandissima arte si per pratica come per geometria insegna a scriuere diuerse sorte littere ... tutte extratte da diuersi et probatissimi auttori et massimamente dalo preclarissimo Sigismondo Fantonobile ferrarese : mathematico: et architetto eruditissimo: dele mesure e ragione de littere primo inuentore: intagliata per Vgo da Carpi.* 1535, (Roma, Antonio Blado?)

TAGLIENTE

3. 1. Studi e cataloghi sui manuali calligrafici del cinquecento

Barbieri, E.

———. (2002), *I libri di calligrafia nel Rinascimento italiano e Giovanbattista Palatino. Una breve introduzione*, «Verbum», IV, 1, pp. 55-64;

Becker, D. P.

———. (1997), *The practice of letters: the Hofer collection of writing manuals 1514-1800*, Harvard College Library.;

Bertieri, R.

———. (1927), *Calligrafì e scrittori di caratteri in Italia nel secolo XVI*, «Risorgimento grafico», 24, pp. 323-356,

Bonacini, C.

———. (1953), *Bibliografia delle arti scritte e della calligrafia*, Firenze: Sansoni Antiquariato.

Casamassima, E.

———. (1966), *Trattati di scrittura del Cinquecento italiano*, Milano: Il Polifilo;

Clough, J.

———. (2000), *Manuali italiani di calligrafia del Cinquecento*, «La Operina», 18, pp. 3-22.

Garvey, E.

———. (1988), *A Catalogue of an Exhibition of the Philip Hofer Bequest in the Department of Printing and Graphic Arts*, Cambridge. MA: Harvard College Library, n°21.

- Johnson, A. F.
 ———.(1950), *A Catalogue of Italian writing-books of the Sixteenth Century compiled by A. F. Johnson*, «Signature. New Series», 10, pp. 22–48.
- Milagros Villar Rubio, *Códices petrarquescos en España*, Barcelona: Universitat autònoma de Barcelona, 1988, pp. 208-210
- Morison, S.
 ———.(1927), *A newly discovered treatise on classic letter design printed at Parma by Damianus Moyllus, circa 1480*, reproduces in facsimile with an introduction by Stanley Morison, Paris: at the sign of the Pegasus [ma Montagnola: Officina Bodoni],
 ———.(1990), *Early Italian writing-Books, Renaissance to Baroque*, edited by Nicolas Barker. Verona: Valdonega;
- Essling-Müntz, *Pètrarque: ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits*. [s. l : s. n.], 1902, pp. 188-189
- Ogg, O.
 ———.(1953), *Three classics of Italian calligraphy, an unabridged reissue of the writing books of Arrighi, Tagliente and Palatino*, [New York: Dover Publications.]
- Osley, A. S.
 ———.(1972), *Luminario: an Introduction to the Italian Writing Books of the 16th and 17th Centuries*, Nieu- wkoop: Miland;
 ———.(1984), *The Kelmscott Manor volume of italian writing-books*, «The antiquaries journal», LXIV, pp. 351-360:352
- Strange, E. F.
 ———.(1895), *The Writing-books of the Sixteenth century*, «Transactions of the Bibliographical Society», III, pp. 41-69.
- Procaccioli P.- Ciaralli A. (a cura di)
 ———.(2013), Sigismondo Fanti, *Trattato di scrittura. Theorica et pratica de modo scribendi* (Venezia 1514), a cura di Antonio Ciaralli e Paolo Procaccioli, nota al testo di Piero Lucchi, Roma: Salerno Editrice

4. Storia dell'editoria del primo Cinquecento

4.1. Testi*

- Benivieni, G.
 ———.*Amore di Hieronimo Beniueni...allo Illustris. S. Nicolo da Correggio et una caccia de amore bellissim & cinque capituli sopra el timore, zelosia, speranza, amore et uno trionpho del mondo composti per il conte Matteo Maria Boiardo et altre cose diuerse*, (Venetia: N. Zopino & Vincentio compagno, 1523);
- Bracciolini, G. F.
 ———.*De officio principis liber*, (Impressum Romae: per Iohannem de Besicken, 1504, die XXXIX decembris
 ———.*De potestate papae et concilii liber, s.n.*, [1512]
Breviarium secundum ritum s. Romane ecclesie (Venezia: Iacopo Pencio, 1511);
Breuiarium diuini officij secundum ritum & consuetudinem Ecclesiae Placentine approbatum (Venetiis: arte & ingenio solertis viri Jacop ex Burgofranco Papiensis impressum, 1530)

* Si segue l'ordine alfabetico per autore e cronologico per opere.

[Caetani, Tommaso de Vio]

———. *Reuerendissimi domini domini Thomae de Vio Caietani cardinalis S. Xisti. De sacrificio missae aduersus Luteranos iuxta Scripturam tractatus.* [1531?] (Romae : per Gerardum Bladum Asulanum).

Casali, B.

———. *In legem agrariam pro communi vtilitate, et ecclesiastica libertate tuenda, ad Clementem VII pont. max. oratio,*

Cicero, M. T.

———. *Epistolae familiares accuratius recognitae MDXII.* (Venetiis: apud Aldum et Andream socerum, 1512)

———. *Epistolae familiares accuratius recognitae MDXXII.* (Venetiis: in aedibus Aldi et Andreae soceri, 1522)

Celebrino, E.

———. *La dechiaratione per che non e venuto il diluuio del MDXXIII.* (In Venetia : per Francesco Bindoni & Mapheo Pasini compagni, [non prima del 1524])

———. *Questo e lo modo da guarir del mal francioso nouo, & vechio, occulto, & palese, piaghe, doglie, broze, & gomme con la purgatione, & onzione cosa excellentissima, & piu uolte experimentata.* [Venezia Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio, 1526];

———. *Opera noua piaceuole la quale insegna di far varie compositioni odorifere per far bella ciascuna dona et etiam agiontoui molti secreti necessarij alla salute humana* (Stampata nella inclita citta di Vinegia : apresso santo moyse nelle case noue Iustiniane, per Francesco di Alessandro Bindoni, et Mapheo Pasini compagni, nel 1526 di marzo)

———. *Formulario de lettere amoroze, intitolato Chiaue damore.* (Stampata nella citta di Venetia: per Francesco Bindoni et Mapheo Pasini compagni, nella parrocchia di santo Moyse nelle case Iustiniane, 1527 a di 23 del mese di nouembre).

———. *Regimento mirabile et verissimo a conseruar la sanita in tempo di peste con li remedij necessari, da piu valenti medici experimentati, et per Eustachio Celebrino da Udene insieme raccolti in vn volume intitolato Optimo remedio de sanita* (Stampata in Cesena: ad instantia de Hyeronimo Soncino, 1527)

———. *La presa di Roma. Con breue narratione di tutti li magni fatti di guerre successi, nel tempo che lo esercito imperiale stette in viaggio da Milano a Roma, & di tutte le terre, castelli, e ville che prese el detto exercito, & dello accordo che fece el vice re col papa, & c. Per il Celebrino composta.* [1527?]

———. *Opera noua excellentissima: la quale insegna di far vari secreti: & gentileze sperimentate sopra diuersi effetti come in ditta opra si contiene. Intitulata. Probatum est.* ([Cesena]: stampata ad instantia de Christophano Tropheo da Forli, 1527).

———. *Opera noua che insegna a parecchiar una mensa a vno conuito: & etiam a tagliar in tauola de ogni sorte carne & dar li cibi secondo l'ordine che vsano gli scalchi per far honore a forestieri. Intitulata Refetorio appresso aggiontoui alcuni secreti apertinenti al cucinare & etiam a conseruar carne e frutti longo tempo.* [Stampata in Cesena]

———. *Essempio dun giouane ricchissimo, qual consumata la ricchezza, disperato a vn traue si sospese. Nel qual il padre preuisto il suo fatal corso gia molti anni auanti infinito tesoro posto hauea. Et quello per il carico fracassato, la occulta moneta scoperse. Con vn bellissimo documento alli figliuoli scorretti.* (In Vinegia: nelle case de Guglielmo da Fontane de Monferrato: ad istanza de Matthio Padouano, 1530, a di XVI aprile);

———. *Li stupendi et marauigliosi miracoli del glorioso Christo de sancto Roccho nouamente impressa,* (s. n., s. l., s. d.);

Collenuccio, P.

- . *Opera noua composta per miser Pandolpho Coldonese ... intitulata Philotimo*, (Impresso in Venetia : per Georgio de Rusconi melanese: ad instantia de Nicolo ditto Zopino & Vincenzo suo compagno, 1517. Adi ultimo del mese de aprile);
- . *Opera noua composta per miser Pandolpho Coldonese intitulata Philotimo. Interlectutori Beretta & Testa.* - (Impresso in Perusia: per Hieronymo de Francesco de Cartulari : ad instantia de Nicolo Zopino & Vincenzo suo compagno, 1518 adi 19 del mese de magio);
- . *Comedia de Iacob & de Iosep composta dal magnifico caualiero e dottore: messere messere Pandolpho Collenutio da Pesaro ad instantia de lo illustriss. & eccellentissimo sig. ducha Hercole de Ferara* (In Venetia : per Nicolo Zopino de Aristotele de Ferrara, 1525 adi XIX de mazo);
- . *Opera noua composta per messer Pandolpho Coldonese. Intitulata Philotimo. Interlocutori. Beretta & Testa.* - (Impresso in Vinegia : per Nicolo Zoppino, 1525 a di XXII del mese di settembre).
- Cornazano, A.
- . *Opera nova de Miser A. Cornazano in terza rima: la qual tratta de modo regendi, de modto fortune, de integritate rei militaris et qui in re militari imperatores excelluerint. Novamente impressa et istoriata*, (Venetia, Zorzi di Rusconi, ad instantia de Nicolo dicto Zopino & Vincentio compagni, 1517);
- Dal Pozzo, P.
- . *Duello, libro de re, imperatori, principi, signori, gentilhomini, & de tutti armigeri continente disfide, concordie, pace, casi accadenti, & iudicii con ragione, exempli, & autoritate de poeti, hystoriographi, philosophi, legisti, canonisti, & ecclesiastici ... opera dignissima, & vtilissima ad tutti gli spiriti gentili* (Stampata in Venetia : per Gregorio de Gregoriis, 1523 a di XXIII aprile).
- Del Carretto, G.
- . *Tempio de amore*, (Venetia, N- Zopino et Vicentio compagno, 1524);
- De Lodovici, F.
- . *L'Antheo gigante*, (Stampato in Vineggia: per Francesco Bindoni, & Mapheo Pasini compagni, 1524 adi 9 del mese di luglio).
- Filomusa, G. F.
- . *Ioannis Francisci Philomusi Pisaurensis tetrastichon in Cornucopiae Perottae laudem*, Impressum Venetiis: Per magistrum Paganinum de Paganinis Brixiensem, 1489.
- . *Horatius, Opera. Comm: Pseudo – Acron, Pomponius Porphyrio, Christophorus Landinus.* Ed: Johannes Franciscus Philomusus, Venezia: Georgius Arrivabenus, 1490.
- . *Cornucopiae Perottae laudem*, Impressum Venetiis: Per magistrum Paganinum de Paganinis Brixiensem, 1489
- Fioretto de cose noue nobilissime et degne de diuersi aucotri nouiter stampate*, Impressa in Venetia: per Georgio de Ruscini, MDX, adì XXVI di novembre)
- Garghi, G. B.
- . *Oratio in octaua sessione Lateranensis Concilii una cum obedientia magni magistri Rhodi.*
- Giovio, P.
- . *Dialogo dell'imprese militari et amorse di mons. Giouio vescouo di Nocera con vn ragionamento di Lodouico Domenichi nel medesimo soggetto.* (In Lione: appresso Guglielmo Rouiglio, 1559), pp. 39-41
- Lachrimae in M[arcum] Ant[onium] C[olumnam]*, (Impressum Romae: in aedibus Iacobi Mazochii bibliopolae Romanae achademiae kalen. octobris 1522);
- Legenda et oratione de sancta Margherita vergine et martyre hystoriata e nouamente*

- stampata et ricorretta*, (In Perosia: per Hieronymo de Francesco Cartolaio);
Libreto de lo excellentissimo physico maistro Michele Sauonarola: de tute le cose che se manzano comunamente...(In Venetia, per Bernardino Benalio, 1515 adi 16 luio);
- Lutio, F.
 ———. *Libro darne & damore chiamato Gisberto da Mascona nel quale se contiene diuersi & amorosi bagordi giostre & torniamenti, cosa noua e mai più stampata*, (Stampato in Perosia: Per Hyeronimo de Francescho cartholaio, 1521).
- Marcello, C.
 ———. *Christophori Marcelli patritii Veneti archiepiscopi Corcyrae Exercitationes in septem primis Psalmis*. (Impressum Romae: in Campo Flore per magistrum Marcellum Silber alias Franck, 1523 quinto Idus Iulii).
- Missale Romanum noviter impressum ordine quondam miro ad facillime omnia invenienda. Et misse fere omnes habentur in suis locis complete ...* (Impressum Venetijs, mandato & expensis nobilis viri Luce Antonij de Giunta Florentini, die primo augusti 1519);
- Officium beatissime Virginis Mariae cum li officij ordinati de ciaschun tempo cioe del Aduento....* (Impressum Venetijs: Per Iacobum Pentium de Leucho: impensis domini Alexandri de Paganinis Brixienis, 1513 die IIII Aprilis); 1
- Opereta devotissima intitolata Fioreti de cose nove spirituale vtilissima a tutte le persone: zioe sonetti: laude : capituli & statntie & molte altre cose belle devotissime* (Venezia: Bernardino Benalio [?] dopo il 1501),
- Palonio, M.
 ———. *Clades Ravennas*, (Impressum Romae, per Iacobum Mazochium romanae achademiae bibliopolam, 1513 Idibus Octobris);
- Rituum ecclesiasticorum siue sacrarum cerimoniarum S.S. Romanae Ecclesiae libri tres non ante impressi*. (Venetiis : Gregorii de Gregoriis excusere, 1516 die XXI mensis Nouembris).
- Rosiglia, M.
 ———. *La conversione de Sancta Maria Magdalena e la vita de Lazaro e de Martha, in octava rima hystoriata composta ... per Marcho Basilia da Foligno*, (Venetia: Nicolo Zopino et Vincentio compagno, 1518);
- Rutilius, P.
 ———. *Antiquissimi auctores*, (Venetijs: impressum per Nicolaum Zoppino Ferrariensem et Vincentium socios, 1519)
- Tebaldeo, A.
 ———. *Stantie nove de Antonio Thibaldeo Ferrarese: in Facetia duno vechio il quale non amando in gioventu fu costretto amare in vechiezza et una fabula de Marciso*, (Venetia: 1522);
- Thesauro spirituale vulgare in rima et hystoriato. Composto novamente da devote persone de Dio et della gloriosa vergine Maria a consolatione de li chatolichi et devoti Christiani* (Impressa in Venetia: per Nicolò Zopino & Vincentio compagni, 1518 adi XXVIII del mese de settembre);
- Triomphi sonetti canzone stantie et laude de Dio et de la gloriosa Vergine Maria: composta de diversi autori*, (Stampata nella indita città di Venetia: per Nicolo Zopino et Vicentio compagno nel 1524 a di 30 de agosto),
- . *Carmina apposita Pasquillum MDXV*, Roma [Mazochius / Guillery].
- Varthema, L.
 ———. *Itinerario de Ludouico de Varthema bolognese nello Egypto, nella Suria nella Arabia deserta & felice, nella Persia, nella India & nella Ethyopia. La sede, el uiuere &*

costumi de tutte le prefate prouincie. (Stampato in Roma: per maestro Stephano Guillireti de Loreno & maestro Hercule de Nani bolognese: ad instantia de maestro Lodouico de Henricis de Corneto vicentino, 1510 a di vi de decembrio)

Vergerio, P.

———. *Petripauli Vergeri Iustinopolitani ad Vbertinum Carariensem De ingenuis moribus opus plecarissimum* (Impressum Florentie: sumptibus & expensis ser Patri Pacini Pisciensis, 1507 die vero VI mensis Settembris);

(*Horatius, Opera. Comm: Pseudo-Acron, Pomponius Porphyrio, Christophorus Landinus.* Ed: Johannes Franciscus Philomusus, Venezia: Georgius Arrivabenus, 1490)

Maurus Marcus Antonius: *Ecloga: Allegoricos qualis sit evitandus praeceptor.* [Brescia: Joannes Baptista Pontanus, dopo 6 Apr. 1506]

4. 2. Studi

Aldo Manuzio e il Rinascimento di Venezia, Venezia: Marsilio, 2016;

Aldo Manuzio: la costruzione del mito, a cura di M. Infelise, Venezia: Marsilio, 2016;

Aldo Manuzio, La voce dell'editore, Prefazioni e dediche a cura di M. Infelise, traduzioni di Orlandi, Venezia: Marsilio, 2016;

Ascarelli, F.

———. (1961), *Annali tipografici di Giacomo Mazzocchi*, Firenze: Sansoni antiquariato;

Baldacchini, L.

———. (2011), *Alle origini dell'editoria in volgare: Niccolò Zoppino da Ferrara a Venezia: annali (1503-1544)*, nota di A. Quondam, Manziana: Vecchiarelli, 2011

Balsamo, L.

———. (1967), *I corsivi di Benedetto Dolcibello*, in L. Balsamo – A. Tinto, *Origini del corsivo nella tipografia italiana del Cinquecento*, Milano: Il Polifilo, (Documenti sulle arti del libro, 6), pp. 61-79.

———. (1981), *Alberto Pio e Aldo Manuzio: editori a Venezia e Carpi fra '400 e '500*, Padova: Antenore;

———. (1967), *L'edizione aldina delle Rime del Petrarca (1501) e l'affermazione della letteratura volgare*, in *La lotta con Proteo. Metamorfosi del testo e testualità della critica*, a cura di L. Ballerini, G. Bardin e M. Ciavolella, Firenze: Cadmo, 2000

Barberi, F.

———. (1973), *Stefano Guillery e le sue edizioni romane*, in *Studi offerti a Roberto Ridolfi, direttore de «La Bibliofilia»*, a cura di B. Maracchi Bigiarelli e D. E. Rhodes, Firenze: Olschki, pp. 95-145;

———. (1983), *Tipografi romani del Cinquecento: Guillery, Ginnasio Mediceo, Calvo, Dorico, Cartolari*, Firenze, Olschki, pp. 99-146;

Blasio, M. G.,

———. (1988), *Cum gratia et privilegio: programmi editoriali e politica pontificia, Roma 1487-1527*, Roma: Roma nel Rinascimento;

Castellani, G.

———. (1992), *Da Tolomeo Ianiculo a Bartolomeo Zanetti via Giovangiorgio Trissino*, «La Bibliofilia», 2, 94, pp. 171-185;

———. (1993), *Il tipografo bresciano Bartolomeo Zanetti ritratto dal Doni: la Diceria del Vecchio*, «Commentari dell'Ateneo di Brescia», pp. 113-135;

———. (1994), *Da Bartolomeo Zanetti a Tolomeo Ianiculo via Guillaume Pellicier*, «La

- Bibliofilia», XCVI, 1994, 1, pp. 1-13;
- . (2008), *Identikit del tipografo bresciano Bartolomeo Zanetti*, in *Il libro fra autore e lettore*, pp. 193-202;
- Cataldi Palau, A.
- . (2001), *Bartolomeo Zanetti stampatore e copista di manoscritti greci*, in *The Greek script in the 15th and 16th centuries*, texts by I. Touratsoglou, Athens: National Hellenic Research Foundation-institute for Byzantine Research, 2001, pp. 83-144
- Collectanea Manutiana: studi critici su Aldo Manuzio*, a cura di P. D. Accendere e S. U. Baldassarri, Firenze: Le lettere, 2017
- Fairbank, A.
- . (1964), *Italic in its own right*, «Alphabet. International Annual of Letterform», I, pp. 84-94.
- Faraggiana di Sarzana, C. F.
- . (2016), *Vicende di due manoscritti emiliano-romagnoli prodotti dall'atelier di Bartolomeo Zanetti*, «Codices manuscripti & impressi: Zeitschrift für Buchgeschichte», 105, pp. 13-33
- Farenga Caproglio, P.
- . (1979), *Aretino e l'editoria romana*, «FM: annali dell'istituto di filologia moderna dell'Università di Roma», 1, pp. 57-64;
- Giarin, S.
- . (2004), *Petrarca e Bembo: l'edizione aldina del 'Canzoniere'*, «Studi di filologia italiana», 62, pp. 161-193;
- Il libro fra autore e lettore. Libri e lettori a Brescia tra Medioevo ed età moderna*, Atti della terza giornata di studi (Brescia, Università Cattolica del Sacro Cuore, 21 novembre 2006), a cura di V. Grohovaz, Roccafranca: La compagnia della stampa, 2008;
- La stampa romana nella città dei papi e in Europa*, a cura di C. Dondi, A. Rita, A. Roth, M. Venier, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2016;
- Leonardi, T.
- . (2005), *Carte filigranate in edizioni di Nicolò d'Aristotele de' Rossi detto lo Zoppino*, Università degli studi di Siena, Facoltà di Lettere e Filosofia in Arezzo, Elaborato finale Master II livello in Studi sul libro antico, A.A. 2004/2005, Relatore Prof. Lorenzo Baldacchini,
- Maini, L.
- . (1852), *Benedetto Dolcibelli e Giovanni Bissoli*, «L'indicatore Modenese», II,
- Manzoni, G.
- . (1883-86), *Annali tipografici dei Soncino, contenenti la descrizione e illustrazione delle stampe ebraiche, talmudiche, rabbiniche, greche, latine ed italiane eseguite dai medesimi nel secolo XV... e nel secolo XVI*, Bologna: Romagnoli, 4 voll.
- Mazzoldi,
- . (1990), *Filigrane di cartiere bresciane*, Brescia: Ateneo di scienze, lettere e arti;
- McKitterick, D
- . (2013), *Old Books, New Technologies: The Representation, Conservation and Transformation of books since 1700*, Cambridge: Cambridge University Press;
- Morison, S.
- . (1927), *The italic types of Antonio Blado and Ludovico degli Arrighi* in Id., *Selected essays on the history of letter forms in manuscripts and print*, edited by D. McKitterick, pp. 104-112, [già pubblicato in «Monotype Recorder», XXVI, jan.-feb. 1927, pp. 3-XX]
- . (1943), *Early Humanistic Script and the First Roman Type*, «The Library. Fourth Series», XXIV (I, 2 June-September), pp. ???;

- . (1943), *Towards an ideal italic* («The Fleuron», V, pp. 93-129, riedito in *Selected essays*, cit., pp. 81-103)
- Morison, St. – Johnson, A. F.
- . (1924), *The Chancery Types of Italy and France*, «The Fleuron», 3, pp. 23-51;
La vita nei libri: edizioni illustrate a stampa del Quattro e Cinquecento della fondazione Giorgio Cini, a cura di Marino Zorzi, Venezia: Edizioni della laguna, 2003;
Nel segno di Aldo, catalogo della mostra, Biblioteca Universitaria Bologna (29 ottobre 2015 - 16 gennaio 2016), a cura di L. Chines, P. Scapecchi, P. Tinti, P. Vecchi Galli, Quarto Inferiore: Patron, 2015
- Osley, A.S.
- . (1965), *The origins of Italic type*, in *Calligraphy and Paleography*, pp. 107–120.
- Rospoche, M.
- . (2014), *In vituperium status veneti”: the Case of Niccolò Zoppino*, in *Oral Culture in Early Modern Italy: Performance, Language, Religion*, ed. by S. Dall'Aglio, L. Degl'Innocenti, B. Richardson, M. Rospoche, C. Sbordon, «The Italianist», Special Issue, 34, 3, 2014, pp. 349-361;
- Serra Zanetti, A.
- . (1959), *L'arte della stampa in Bologna nel primo ventennio del Cinquecento*, con prefazione di L. Donati, Bologna: A spese del Comune;
- Sestini, V.
- . (2007/2008), *Le stampe dei Blado nel contesto dell'editoria cinquecentesca*, Tesi di dottorato di ricerca, Relatore: M. Santoro, Università degli studi di Udine, AA. 2007/2008;
- Sorbelli, A.
- . (2003), *Storia della stampa in Bologna*, a cura di Maria Gioia Tavoni, Sala Bolognese: Forni, 2003 [ristampa facsimilare dell'edizione del 1929]
- Trovato, P.
- . (2009), *Con ogni diligenza corretto: la stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Ferrara: Unife Press.
- Vernier, M.
- . (2016), *Topografia della tipografia (o meglio del libro) a Roma nel XVI secolo*, in *La stampa romana nella città dei papi e in Europa*, pp. 197-215;
- Witcombe, C. L.C.E.,
- . (2004), *Copyright in the Renaissance. Prints and the privilege in sixteenth-century Venice and Rome*, Leiden: Brill,

5. Bibliografia analitica, codicologia, metodologia del censimento

- Baldacchini, L.
- . (1982), *Regole per il rilevamento dell'impronta*, trad. di Fahy (1980), ID. *Il libro antico*, Roma: Nuova Italia Scientifica, pp. 147-155.
- . (2001), *Il libro antico*, Roma: Carocci.
- . (2004), *Aspettando il frontespizio: pagine bianche, occhietti e colophon nel libro antico*, Milano: Sylvestre Bonnard.
- . (2007), *Il libro antico in biblioteca*, in *Biblioteconomia: principi e questioni*, a cura di Giovanni Solimine e Paul Gabriele Weston, Roma: Carocci, (Beni culturali, 31).
- . (2011), *Alle origini dell'editoria in volgare: Niccolò Zoppino da Ferrara a Venezia:*

- annali (1503-1544)*, nota di Amedeo Quondam, Manziiana: Vecchiarelli.
- Barbieri, E.
 ———.(2006), *Guida al libro antico. Conoscere e descrivere il libro tipografico*, premessa di Luigi Balsamo, Firenze: Le Monnier Università, (Lingue e letterature).
- Bowers, F.
 ———.(1994)¹⁴, *Principles of Bibliographical Description*, introduction by G. Thomas Tanselle, Winchester: St Paul's bibliographies; New Castle: Oak Knoll Press;
- Bülow A. E.-Ahmon, J.
 ———.(2011), *Preparing collections for digitization*, with contributions from Ross Spencer, London: Facet;
- Cochetti, M.
 ———.(1984), *La 'copia ideale': un concetto chiave della bibliografia analitica*, «Il Bibliotecario», II, pp. 13-21.
- Crapulli, G.
 ———.(1979), *La prima edizione delle Meditationes de prima philosophia di Descartes e il suo 'esemplare ideale'*, «Studia Cartesiana», I, pp. 37-90;
- de Ricci, S.
 ———.(1909), *A census of Caxtons*, London: Printed for the Bibliographical Society at the Oxford University Press;
- Derolez, A.
 ———.(1984), *Codicologie des manuscrits en écriture humanistique sur parchemin*, Turnhout: Brepols, 2 voll.
- Fahy, C.
 ———.(1980), *The fingerprint as a bibliographical Aid*, «Factotum», IX, pp. 16-29.
 ———.(1987)², *Sguardo da un altro pianeta*, in *Filologia dei testi a stampa*, a cura di Paquale Stoppelli, Bologna: Il Mulino;
 ———.(1988), *Saggi di bibliografia testuale*, Padova: Antenore;
 ———.(1988), *Edizione, impressione, emissione, stato* in *Saggi di bibliografia testuale*, pp. 65-89;
 ———.(1988), *Il concetto di esemplare ideale*, in *Saggi di bibliografia testuale*, pp. 89-105;
 ———.(1988), *Una nuova tecnica per collazionare esemplari della stessa edizione*, in *Saggi di bibliografia testuale*, pp. 105-111;
 ———.(1989), *L'Orlando furioso del 1532: profilo di un'edizione*, Milano: Vita e Pensiero;
Giacomo Manzoni: studi, passioni e vita pubblica di un lughese nell'Italia dell'Ottocento, a cura di A. Pirazzini, Faenza: Edit Faenza, 1999;
- Gingerich, O.
 ———.(2002), *An Annotated Census of Copernicus' De Revolutionibus (Nuremberg, 1543, and Basel, 1566)*, Leiden: Brill;
- Harris, N.
 ———.(1988-1991), *Bibliografia dell'Orlando innamorato*, Modena: Panini;
 ———.(1997), *Bibliografia testuale o filologia dei testi a stampa? Definizioni metodologiche e prospettive future*. Convegno di Studi in onore di Conor Fahy (Udine, 24-25-26 febbraio 1997), Udine: Forum;
 ———.(2004), *La bibliografia e il palinsesto della storia*, introduzione a G. T. Tanselle, *Letteratura e manufatti*, Firenze: Le lettere.
 ———.(2006), *Filologia dei testi a stampa*, in *Fondamenti di critica testuale*, a cura di Alfredo Stussi, Bologna: Il Mulino.
 ———.(2011), *Dall'esemplare 'ideale' all'esemplare 'reale': il caso del De revolutionibus di Copernico*, in *Le opere dei filosofi e degli scienziati. Filosofia e scienza tra testo, libro e biblioteche*. Atti del convegno (Lecce, 7-8 febbraio 2007), a cura di Franco A.

- Meschini, con la collaborazione di Francesca Puccini, Firenze: Olschki, (*Le corrispondenze letterarie, scientifiche ed erudite dal Rinascimento all'età moderna. Subsidia*, 17), pp. 29-60.
- Harris, N. - Centi, S.
 ———.(2007), *Per il De Cardinalatu di Paolo Cortesi: la 'copia ideale', gli esemplari e i messaggi occulti*, in *Gli incunaboli e le Cinquecentine della Biblioteca Comunale di San Gimignano*, a cura di Neil Harris, San Gimignano: Comune, vol. II, pp. 29-50.
- Manzoni, G.
 ———.(1882), *Studii di bibliografia analitica : tomo primo che contiene tre studii con dieci tavole*, Bologna: Editore della Regia Commissione pei testi di lingua;
- Needham, P.
 ———.(2010), *Copy-specifics in the Printing Shop*, in in IFLA, *Early Printed Books as Material Objects*. Proceedings of the Conference organized by the IFLA Rare Books and Manuscript Section, (Munch, 19-21 August 2009), edited by Bettina Wagner and Marcia Reed, Berlin-New York: The Grutyer Saur, pp. 8-20.
- Pearson, D.
 ———.(2010), *The importance of copy census as a methodology in book history* in IFLA, *Early printed books as material objects*. Proceedings of the Conference organized by the IFLA Rare Books and Manuscript Section, (Munch, 19-21 August 2009), edited by Bettina Wagner and Marcia Reed, Berlin-New York: The Grutyer Saur, pp. 321-328.
- Romani, V.
 ———.(1989), *Della "bibliografia analitica" e dei suoi primi sviluppi nell'Ottocento italiano*, in «Accademie e biblioteche d'Italia», LVII, pp. 44-54;
 ———.(2004), *Bibliologia, Avviamento allo studio del libro tipografico*, Milano: Sylvestre Bonnard.
- Sorella, A.
 ———.(2004), *L'autore sotto il torchio. Saggi di Tipofilologia*, Pescara: Libreria dell'Università Editrice;
- Stoppelli, P. (a cura di)
 ———.(1987), *Filologia dei testi a stampa*, Bologna: Il Mulino;
- Stussi, A. (a cura di)
 ———.(2006), *Fondamenti di critica testuale*, Bologna: Il Mulino;
- Tanselle, G. T.
 ———.(1987)², *Filologia dei testi a stampa*, a cura di Pasquale Stoppelli, Bologna: Il Mulino, pp. 73-107.
- Zappella, G.
 ———.(2001), *Il libro antico a stampa: struttura, tecniche, tipologie, evoluzione*, Milano: Bibliografica.

9. Cataloghi, dizionari, enciclopedie, repertori bio-bibliografici

- DBI= *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-
 DBMI=*Dizionario biografico dei miniatori italiani, secolo IX-XVI*, a cura di M. Bollati, prefazione di Miklòs Boskovits, Milano: Sylvestre Bonnard, 2004;
- EDIT16: <http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm>
- IBI= *Indice Biografico degli Italiani* introduzione di S. Furlani, München: K. G. Saur, 1997,
 ISTC: <<http://www.bl.uk/catalogues/istc/>>
- MOF: <http://www.memoryofpaper.eu/BernsteinPortal/appl_start_disp.>
- Miranda, *The cardinals of the Holy Roman Church – Biographical Dictionary*:
 <<http://webdept.fiu.edu/~mirandas/cardinals.htm>>

- Bandini, A.
 ———.(1775), *Catalogus codicum Latinorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae sub auspiciis Petri Leopoldi*, Florentiae, vol. II.
- Bonazzi, F.
 ———.(1897-1907), *Elenco dei cavalieri del S. M. Ordine di S. Giovanni di Gerusalemme ricevuti nella veneranda lingua d'Italia dalla fondazione dell'Ordine ai nostri giorni*, vol. 1., *Dal 1136 al 1713*, Napoli: Libreria Detken & Rocholl.
- Bongi, Salvatore
 ———.(1985), *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato stampatore in Venezia*, vol. II, Roma [s. n.]
- Bragaglia, E.
 ———.(1993), *Gli ex libris italiani dalle origini alla fine dell'Ottocento*, con la collaborazione di Teresa Grossi; presentazione di Gian Franco Grechi, Milano: Editrice Bibliografica.
- Breman, P.
 ———.(1970), *Catalogue Five: Ludovico degli Arrighi Vicentino*, London: Bookseller.
- Brunet, J. C.
 ———.(1864), *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, Paris: Firmin Didot Freres, vol. V-VI.
- Brunet, P. G-Deschamps, C. E.
 ———.(1880), *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, Paris: Firmin Didot Freres, Suppl.;
- Bullarium Romanum: diplomatum et privilegiorum sanctorum romanorum pontificum Taurinensis editio: collectione novissima plurium brevium, epistolarum, decretorum actorumque S. Sedis a s. Leone Magno usque ad praesens*, Tomus VI: *ab Adriano VI (an. MDXXII) ad Paulum IV (an. MDLIX)*, Augustae Taurinorum: Seb. Franco et Henrico Dalmazzo editoribus, 1860;
- Calvi, P. [Angiolgabriello di Santamaria],
 ———.(1778), *Biblioteca, e storia di quei scrittori così della città come del territorio di Vicenza che pervennero fin'ad ora a notizia del p. f. Angiolgabriello di Santa maria Carmelitano scalzo vicentino*. In Vicenza: per Gio. Battista Vendramini Mosca.
- Carmina Illustrium poetarum italarum, Florentiae: typis Regiae Celsitudinis, apud Iohannem Cajetanum Tartinium & Sanctem Franchium*, vol. VII, 1720;
- Catalogo delle edizioni romane di Antonio Blado ed eredi possedute dalla biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele di Roma*, a cura di G. Fumagalli, G. Belli, E. Vaccaro Sofia, Roma: Ministero della Pubblica Istruzione, 1891-1961.
- Catalogus Bibliothecae Amsterlreadamensis*, Lugduni Batavorum, 1612 (ristampato per H. C. Rogge, Amsterdam, 1881);
- Catalogue de la bibliothèque de M. Georges Moreau, Ancien associé de la Librairie Larousse. vente* [Paris, Hôtel Drouot] les 10, 11, 12, 13 décembre 1934, E. Giard, comm.-pris., G. Andrieux, expert. Paris, 1934;
- Catalogue de la bibliothèque de M. G. Gancia composée en partie de livres de la première bibliothèque du cardinal Mazarin*, Paris: Bachelin-Deflorenne, 1868;
- Catalogue de la bibliothèque de m. N. Yemeniz*, précédé d'une notice par m. Le Roux de Lincy, Paris: Libraire Bachelin-Deflorenne, 1867;
- Catalogue de livres rares et précieux, romans de chevaliere dans leurs premières reliures, poètes français, dessin de dentelles, etc*, Paris: Tross, 1865;
- Catalogue des livres et manuscrits rares et précieux composant le cabinet de M. Gancia*, Paris: Labitte, 1872;

- Catalogue of Western book illumination in the Fitzwilliam Museum and the Cambridge colleges*, edited by N. Morga, S. Panayotova, S. Reynolds; part II: Italy & the Iberian peninsula, vol. II, London: Harvey Miller Publishers n° 304, pp. 193-194;
- Catalogue of additions to the manuscript in the British Museum in the years 1841-1845*, printed by order of the Trustees, London: Trustees of the British Museum, 1964;
- Contemporaries of Erasmus. A biography register of the Renaissance and Reformation*, Toronto: University of Toronto Press, 2003, 3 voll.;
- Chevalier, U.
 ———.(1960), *Repertoire des sources historiques du Moyen Age: bio-bibliographie*, New York: Klaus reprint.
- Chiodi, L.
 ———.(1974), *Le cinquecentine della Biblioteca civica "A. Mai" di Bergamo*, Bergamo: Tipografia vescovile Secomandi;
- Christie, Manson & Foss
 ———.(1841) *Bibliotheca Butleriana: a Catalogue of the Library of the late Right Rev. Samuel Butler, Lord Bishop of Lichfield*, London: Payne & Foss.
- Cosenza, M. E.
 ———.(1962), *Biographical and bibliographical dictionary of the Italian humanists and of the world of classical scholarship in Italy, 1300-1800*, Boston: Hall, vol. II Cat-J
- De Marinis, T.
 ———.(1937), "Xilografici, libri", in *Enciclopedia Italiana*, Milano: Treccani.
- de Ricci, S.
 ———.(1911), *Catalogue raisonné des premières impressions de Mayence (1445-1467)*, Mainz, Gutenberg Gesellschaft;
- De Servidori, D. M.
 ———.(1789), *Reflexiones sobre la verdadera arte de escribir*. Madrid: en la Imprenta Real, vol I;
- Di Cesare,
 ———.(1947), *Bibliotheca Vidiana. A bibliography of Marco Girolamo Vida*, Sansoni: Firenze;
- Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il Cinquecento*, diretto da M. Menato, E. Sandal, G. Zappella, Milano: Bibliografica;
- Dizionario degli editori, tipografi, librai itineranti in Italia tra Quattrocento e Seicento*, coordinato da M. Santoro, a cura di R. M. Borraccini, G. Lipari, C. Reale, M. Santoro, G. Volpato, vol. 1, Pisa-Roma: Serra, 2013;
- Enciclopedia machiavelliana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2014;
- Enciclopedia Italiana*, Milano, Treccani,
- Fontanini, G.
 ———.(1753), *Bibliotheca dell'eloquenza italiana di monsignore Giusto Fontanini con le annotazioni del signor Apostolo Zeno*. Venezia.
- Giacomello, A.
 ———.(2009), *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani, v. 2: L'età veneta*, a cura di C. Scalon, C. Griggio e U. Rozzo, Udine, Forum, 2009;
- Gillam, S. G. (a cura di)
 ———.(1984), *The Douce Legacy: an Exhibition to commemorate the 150th Anniversary of the bequest of Francis Douce (1757-1834)*, Oxford: Bodleian Library.
- Graesse, J. G. T.
 ———.(1867), *Trésor des livres rares et précieux, ou nouveau dictionnaire bibliographique contenant plus de cent mille articles de livres rares, curieux et recherches*, Dresde: Rudolf Kuntze, vol. V;

- Gruter, J.
 ———.(1608), *Delitiae CC. itolorum poetarum, huius superiorisque aevi illustrium*, collectore Ranutio Ghero, Francofurti: prostant in Officina Ioni Rosi;
Guida alla biblioteconomia, a cura di M. Guerrini, con G. Crupi e S. Gambari, collaborazione di V. Fugaldi, Milano: Bibliografica, 2009;
- Ilari, L.
 ———.(1845), *Indice per materie della Biblioteca comunale di Siena*, compilato da Lorenzo Ilari, Siena: Tipografia all'insegna dell'Ancora, vol. II.
- Kristeller, P.
 ———.(1905), *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten*, Berlin: Cassirer;
- James, M. R.
 ———.(1895), *A descriptive catalogue of the manuscripts in the Fitzwilliam Museum*, with introduction and indices, Cambridge: at the University Press.
- Jessen, P.
 ———.(1894), *Katalog der Ornamentisch Sammlung der Staatlichen Kunstbibliothek*, Leipzig.
- Kirchhoff, A.
 ———.(1902) *Katalog der Bibliothek des Börsenvereins der Deutschen Buchländler*, Leipzig,
Legature antiche e di pregio: sec. XIV-XVIII, a cura di P. Quilici, Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato., 1995;
- Lieftinck, G. I.
 ———.(1964), *Manuscrit datés conservés dans le Pays-Bas. Catalogue paléographique des manuscrits en écriture latine portant des indications de date, Tome premier: les manuscrits d'origine étrangère (816- c. 1550)*, Amsterdam: North-Holland
- Liruti, G. G.
 ———.(1971), *Notizie delle vite ed opere scritte da letterati del Friuli*, Bologna: Forni (ristampa anastatica ed. In Venezia, appresso Modesto Fenzo, 1760);
- Massena, V. [Prince d'Essling]
 ———.(1909), *Les livres a figures vénitiens de la fin du XV^e siècle et du commencement du XVI^e. Études sur l'art de la gravure sur bois a Venise. Seconde Partie, Ouvrages imprimés de 1501 a 1525*, Florence: Olscki – Paris: Leclerc;
- Mellot, J. D.-Queval, E.
 ———.(1997), *Répertoire d'imprimeurs/libraires XVIe-XVIIIe siècle état en 1995*, Paris: Bibliothèque nationale de France;
- Monaci, E.
 ———.(1892), Di Giacomo Manzoni e della sua biblioteca, in *Catalogue de la bibliothèque de feu M. le comte Jacques Manzoni, ministre des Finances de la République Romaine*, Città di Castello: Lapi, 1892, pp. V-XIV
- Moroni, G.
 ———.(1856), *Dizionario di erudizione storico ecclesiastica da San Pietro fino ai nostri giorni*, vol. 81 Venezia: dalla Tipografia Emiliana;
- Nappo, T. (a cura di)
 ———.(1997), *Indice Biografico Italiano (IBI)*, introduzione di S. Furlani, München: K. G. Saur.
- Nazzi, G. (a cura di)
 ———.(2007), *Dizionario biografico friulano*, Udine: Designgraf.
- Ott., J.
 ———.(2016), *Die Handschriften der Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena*, mitarbeit von H. Wijsman, Band 3: *Die mittelalterlichen französischen Handschriften der Electoralis-Gruppe*; mittelalterliche Handschriften weiterer Signaturreihen

- (Abschluss), Wiesbaden, pp. 111-112
- Panzer, G. W. F.
 ———.(1800), *Annales typographici ab artis inventae origine ad annum 1500 post Maittairii Denisii aliorumque doctissimorum virorum curas in ordinem redacti emendati et aucti opera Georgii Wolfgangi Panzer ... Volumen octavum*, Norimbergae: Impensis Joannis Eberhardi Zeh, bibliopolae
- Petrucci, A.
 ———.(1977), *Catalogo sommario dei manoscritti del fondo Rossi. Sezione corsiniana*, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei;
- Riccardi, P.
 ———.(1871), *Bibliotheca matematica italiana. Dalla origine della stampa ai primi anni del secolo XIX*, Modena: Tip. dell'Erede Soliani,
- Riley, H. T.
 ———.(1891), *Dictionary of latin and greek quotations, proverbs, maxims, and mottoes, classical and mediaeval, including law terms and phrases*, London: Bell, p. 503;
- Rouzet, A.
 ———.(1975), *Dictionnaire des imprimeurs, libraires et éditeurs des XVe et XVI siècles dans les limites géographiques de la Belgique actuelle*. Nieuwkoop: B. De Graaf;
- Tiraboschi, G.
 ———.(1783), *Biblioteca modenese o Notizie della vita e delle opere degli scrittori natii degli stati del serenissimo signor duca di Modena raccolte e ordinate dal cavaliere ab. Girolamo Tiraboschi*, tomo III, 1783;
- Sander, M.
 ———.(1942), *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530. Essai de sa bibliographie et de son histoire*, Milano: Hoepli;
- Seganti, G.
 ———.(1953), *Giacomo Manzoni bibliografo e uomo politico*, in «Studi romagnoli», IV., pp. 123-130;
- Sheperd, G.,
 ———.(1825), *Vita di Poggio Bracciolini*, tradotta dall'Avv. T. Tonelli con note e aggiunte, Firenze: presso Gaspero Ricci;
- The inventory of H. P. Kraus. Property of Sotheby's*, New York: Sotheby's, Thursday and Friday, December 4 & 5, 2003
- Trieste, G.
 ———.(1765), *Notizie spettanti alla vita e alle opere di Poggio Bracciolini*, s. n., s. l.;
- Weniger, M.
 ———.(2011), *Die Büchersammlung des Bayerischen Nationalmuseums und die Bibliothek des Martin Joseph von Reider*, «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», 3, LXII, pp. 203-250;
- Zappella, G.
 ———.(1986), *Le marche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento. Repertorio di figure, simboli e soggetti e dei relativi motti*, Milano: Editrice Bibliografica.