

eScholarship

California Italian Studies

Title

La crisi dell'Autore nel Rinascimento

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/8w30d0rx>

Journal

California Italian Studies, 1(2)

Author

Vecce, Carlo

Publication Date

2010

DOI

10.5070/C312008889

Copyright Information

Copyright 2010 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

La crisi dell'Autore nel Rinascimento

Carlo Vecce

Nella cultura contemporanea l'idea di "morte dell'Autore" deriva, come è noto, da un celebre articolo di Roland Barthes, "La mort de l'Auteur," uscito nel 1968 sulla rivista *Manteia*, e ripubblicato nel 1984 nella raccolta complessiva *Le bruissement de la langue*. In quegli anni, la tesi di Barthes era destinata a suscitare un vivo dibattito critico, perché si inseriva in un movimento più ampio di rivalutazione dell'autonomia del testo nei confronti dell'autore, sostenuto dal formalismo e dallo strutturalismo. La scrittura, allora, finisce per annullare l'io, come si legge all'inizio del saggio di Barthes: "L'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit."¹ Nello stesso tempo, credo che si debba comunque considerare le posizioni di Barthes nel contesto storico e intellettuale nel quale sono nate, senza assolutizzarle sul piano di una teoria generale della letteratura. Se l'autore tende ad essere evanescente (*fioco*, come il Virgilio dantesco), a sparire, a "morire" addirittura per fare posto ad un'esclusiva invadenza di campo da parte del testo, questo fenomeno avviene in momenti determinati di una civiltà o di una cultura, nell'ambito di una complessa e incessante metamorfosi del sistema della comunicazione, e dei rapporti reciproci fra i suoi attori principali: mittente, messaggio, destinatario.

La tesi di Barthes, dunque, raccoglieva dunque le istanze di una reazione ad una lunga tradizione letteraria e critica, stabilizzatasi negli ultimi due secoli, e stimolava una nuova riflessione sui processi della scrittura negli anni in cui si sviluppava quell'insieme di esperienze e di linguaggi che poi sarebbe stato definito "post-moderno": l'école du regard, la nouvelle vague nel cinema, il nouveau roman in letteratura, la letteratura potenziale e l'*Oulipo* di Raymond Queneau e Italo Calvino, il decostruzionismo di Jacques Derrida, la scrittura digitale e ipertestuale. Il momento di massima importanza ideologica della figura dell'Autore era dunque identificato nel XIX secolo, nel trionfo del positivismo e del capitalismo. Allo stesso tempo, l'analisi dei segni della crisi dell'Autore era concentrata nell'età contemporanea, e nella letteratura francese, da Mallarmé e Valéry a Proust e al Surrealismo. Fondamentale è l'idea dell'allontanamento dell'Autore dalla sua opera, o, utilizzando una parola di Borges, il suo "distanziamento":

L'auteur, lorsqu'on y croit, est toujours conçu comme le passé de son propre livre: le livre et l'auteur se placent d'eux-mêmes sur une même ligne, distribuée comme un *avant* et un *après*: l'Auteur est censé *nourrir* le livre, c'est-à-dire qu'il existe avant lui, pense, souffre, vit pour lui; il est avec son œuvre dans le même rapport d'antécédence qu'un père entretient avec son enfant. Tout au contraire, le

¹ Roland Barthes, "La mort de l'Auteur," in *Le bruissement de la langue* (Paris: Seuil, 1984), 61. Non mi soffermo, in questa sede, sugli sviluppi successivi del confronto innescato da Barthes. Basti comunque richiamare l'importante saggio di Michel Foucault del 1969: "Que est-ce que un auteur?" in *Dits et écrits* (Paris: Gallimard, 1994), 789-821; e il più recente contributo di Carla Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore: Indagine su una figura cancellata* (Milano: Feltrinelli, 1999). Traduzione inglese, *The Empty Cage. Inquiry into the Mysterious Disappearance of the Author* (Ithaca and London: Cornell University Press, 2005).

scripteur moderne naît en même temps que son texte; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture; il n'est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat ; il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit éternellement *ici et maintenant*.²

È allora che l'“être total de l'écriture” rinvia a un “luogo” diverso dall'Autore:

Un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation; mais il y a un lieu, où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur: le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination, mais dans cette destination ne peut plus être personnelle: le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie; il est seulement ce *quelqu'un* qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit.

E conclude Barthes: “La naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur.”³ Le ultime parole sono al tempo presente. Con tutta la forza di un asserto ideologico, Barthes vuole comunicarci che l'Autore muore realmente nel nostro tempo, di fronte alla radicale trasformazione del sistema di produzione e di comunicazione della cultura; ma egli è anche consapevole del fatto che l'idea moderna di Autore nasce in un momento storico ben preciso della civiltà europea, non è un'idea assoluta o fuori del tempo: “L'*auteur* est un personnage moderne, produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen Age, [. . .] elle a découvert le prestige de l'individu, ou, comme on dit plus noblement, de la ‘personne humaine.’”⁴

Eccoci dunque alla fine del Medioevo o alle soglie della Modernità (o “early modern,” come si dice nella cultura anglosassone, termine senza un preciso equivalente nella lingua italiana), nell'età dell'Umanesimo. Quel che potremmo aggiungere, all'esposizione di Barthes, è che la nascita dell'Autore moderno corrispondeva a sua volta alla morte di un Autore più antico, e che il fenomeno era strettamente legato anche alla nascita di un Lettore moderno. Più che di “morte” (allora come oggi) dovremmo forse parlare di “crisi dell'Autore,” che si colloca in una generale crisi di relazioni che interessa tutto il periodo di passaggio dal Medioevo alla Modernità. Un periodo di transizione in cui (prima di arrivare alla nuova nozione di Autore consacrata nel Cinquecento dal dominio del testo scritto diffuso dalla stampa) l'Autore vive la sensazione di perdere il controllo della propria opera, che invece comincia il suo cammino di ricezione in un pubblico di lettori sempre più largo.

In fondo, la stessa storia di questa parola, Autore, la sua contraddittoria fortuna tra Medioevo e Rinascimento, potrebbe servire da paradigma. La diffrazione semantica della parola rispecchia così la diffrazione dell'Autore nel corso dei secoli. Sappiamo bene che *Autore* deriva dal latino *auctor* (a sua volta derivato dal verbo *augeo*), e in senso proprio indica “colui che aumenta, che genera, che produce”; in senso figurato, l'Autore è colui che inventa o ritrova qualcosa per la prima volta, il fondatore di nuove istituzioni civili o politiche, l'iniziatore per

² Barthes, “La mort de l'auteur,” 64.

³ Ibid., 66-67.

⁴ Ibid., 61.

antonomasia; e quindi lo scrittore, che “produce” tessuti di parole (*textus*). Così leggiamo nel *Lexicon totius latinitatis* del Forcellini: “Proprie significat eum qui auget, id est gignit ac producit [. . .] Translate est qui rem aliquam reperit, instituit, aut fecit primus [. . .] Speciatim vero sumitur saepissime pro scriptore.”⁵

A questa origine si sovrappone però, dalla tarda antichità fino alla fine del Medioevo, una pluralità di etimologie, legate alle molte varianti grafiche del termine. L’uomo del Medioevo era affascinato dall’etimologia non come gioco verbale, ma per la possibilità che essa offriva di scendere nella profondità, nel cuore delle cose per mezzo delle parole (*nomina sunt consequentia rerum*). L’*auctor* per antonomasia della scienza etimologica era Isidoro di Siviglia, con la grande opera enciclopedica delle *Etymologiae*: e proprio Isidoro (*Etymol.* X 2) propone una prima opposizione semantica tra *auctor* e *actor*, facendo derivare il primo da *augeo* e il secondo da *ago*. L’Attore, dice Isidoro, è qualcuno che “fa” semplicemente, che agisce sulla scena di un teatro come sulla scena della vita, ma recitando la “parte” scritta e proposta da qualcun altro, il suo è un “fare” contingente, privo di autorità. Non è lui che scrive la commedia, ma l’Autore, così come nella vita reale non è l’uomo l’Autore di se stesso e della sua esistenza, ma Dio. Da Isidoro prendevano le mosse i grammatici medievali. *Autor*, senza *h*, sembrava ricollegarsi così ai verbi *audeo* o *augeo*. *Author*, con *h*, era invece interpretato dal grammatico Prisciano, e poi da Pietro Elia, come derivato dal greco *authéntes* (accusativo di *authéntes*) “colui che ha piena autorità,” che agisce da se stesso, e che quando parla dice cose vere e “autentiche.” Le due etimologie, *auctor ab augendo* e *autor ab autentin*, sono ricordate da Evérard de Béthune nel *Grecismus*, da Giovanni da Garlandia nell’*Opus synonymorum*, e anche da Uguccione da Pisa, che aggiunge nelle sue *Derivationes* una terza ipotesi, un *autor* con il significato di “poeta,” che sarebbe derivato da un rarissimo verbo latino, *auieo*, che significa “legare.” E cosa fa il poeta, se non legare “parole” in infiniti “nodi” di immagini, figure, versi, e poemi? Non è un caso che sia questa una delle interpretazioni preferite da Dante in *Convivio*, IV vi 3-5, dove si suppone che nello stesso verbo *auieo* le vocali si succedano “in figura di legame.” Si tratta probabilmente di un’ingegnosa invenzione di Dante, che riprende la struttura dinamica di *carmen figuratum* che era già stata sperimentata nella sestina “Al poco giorno e al gran cerchio d’ombra” (a sua volta ripresa da un’enigmatica canzone di Arnaut Daniel), e che viene di solito definita nei manuali di metrica *retrogradatio cruciata*. Nella sestina le parole-rima sono sei (“ombra,” “colli,” “erba,” “verde,” “petra,” “donna”), e nel loro movimento reciproco sulle sei “posizioni” corrispondenti ai sei versi di ogni strofa (quasi come in una danza) formano appunto l’immagine di un “sei” (figura “chiusa”); in *auieo*, invece, le vocali sono cinque, e il loro movimento sembra riprodurre l’intreccio di un “nodo” (figura “aperta”), ma con la stessa modalità della sestina.⁶

⁵ *Totius Latinitatis Lexicon*, consilio et cura Jacobi Facciolati, opera et studio Aegidii Forcellini (Schneebergae: Sumptibus et typis C. Schumanni, MDCCCXXXIII), t. I, 279.

⁶ Per il dibattito medievale su *auctor* e il commento al passo del *Convivio*, vedere Dante Alighieri, *Opere minori*, t. I parte II, a cura di Cesare Vasoli (Milano-Napoli: Ricciardi, 1988), 581-584; Marie-Dominique Chenu, “Auctor, autor, actor,” in *Studi di lessicografia filosofica medievale*, a cura di Giacinta Spinosa (Firenze: Olschki, 2001), 51-56; Alastair J. Minnis, *Medieval Theory of Authorship* (London: Scolar Press, 1984); e ora, su Dante, il contributo fondamentale di Albert R. Ascoli, *Dante and the Making of a Modern Author* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008). Per la struttura metrica della sestina: Alessandro Fo, Carlo Vecce e Claudio Vela, *Coblas. Il mistero delle sei stanze* (Milano: All’insegna del pesce d’oro, Vanni Scheiwiller, 1987); Carlo Vecce, “Dante e il gioco della sestina” in *Enigmatica. Per una poetica ludica*, a cura di Raffaele Aragona (Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1996), 67-73. Per la “figura di legame” del *Convivio*, vedere André Pézard, “La rotta gonna,” in *Gloses et corrections aux textes mineurs de Dante, Tome I: Vita Nova, Rime, Convivio* (Firenze-Paris: Sansoni-Didier, 1967), 237-60. Altre interpretazioni grafiche sono avanzate dal celebre regista russo Sergej M. Eisenstein, *Nonindifferent*:



L'Autore-Poeta, dunque, è ancora “creatore,” in quanto “fabbro” (come viene chiamato Arnaut da Guinizelli nel XXVI del *Purgatorio*, il “miglior fabbro del parlar materno”), operaio della parola, capace di modificarla anche dal punto di vista materiale (cioè del significante), prima ancora che nella sua parte immateriale (il significato). E poi, è un Autore che si muove in un mondo della comunicazione ben codificato, in quella grande Civiltà del Libro che è il Medioevo cristiano (latino, romanzo, greco bizantino), che interagisce con le altre parallele e contemporanee culture del Libro, l'Ebraismo e l'Islam. Al vertice è la parola di Dio (il primo Autore) che si fa scrittura, e diventa il “libro dei libri,” la Bibbia. La scrittura consegna tutte le opere degli Autori al supporto durevole e prezioso del codice manoscritto membranaceo, allestito e copiato negli *scriptoria* dei monasteri e delle scuole delle cattedrali. E loro, gli Autori, fanno parte di un club esclusivo e sovratemporale, passeggiano sui prati dei Campi Elisi conversando amabilmente tra loro, accogliendo benevolmente il pellegrino (Dante) che càpita tra loro. Per avvicinarsi a loro, i lettori e gli studenti medievali hanno bisogno degli Intermediari, degli Interpreti, degli Eseteti, dei Professori delle scuole e delle università, di un complesso di professionisti che elaborano gli adeguati *accessus ad auctores*, i commenti, le glosse, le interpretazioni. È un sistema verticale, gerarchico, in cui riconosciamo un movimento di diffusione della conoscenza dall'alto verso il basso: come la luce che filtra dalle vetrate delle cattedrali gotiche e si diffonde al loro interno.

Ma ad un certo punto il sistema si incrina, e si spezza. Le Università contribuiscono ad una sempre maggiore diffusione della parola degli Autori, ma in questo modo li mettono in movimento, li fanno scendere dai piedistalli di “autorità” (*auctoritas*) dai quali discendeva il loro messaggio. È una mobilità nuova, favorita anche dalla rivoluzione tecnologica del supporto, l'arrivo della carta, importata dall'Oriente all'epoca delle Crociate, via via conosciuta e prodotta in Europa, a partire dalle prime cartiere italiane, da Amalfi a Fabriano. E l'intero sistema da verticale tende a farsi orizzontale. Gli Autori antichi e gli Autori moderni si trovano su uno stesso piano. Possono parlare tra loro come se la distanza temporale e spaziale non esistesse più. Si spogliano delle sovrastrutture allegoriche e teologiche. Sono uomini come noi. Possono essere criticati, emulati, superati. E anche traditi, derubati, torturati, uccisi.

Certo, nell'Umanesimo, l'Autore, l'*Auctor*, lo scrittore antico diventa il “classico,” il modello di stile e di pensiero, e depositario dell'*auctoritas* in quanto portatore di un insieme di valori morali e civili e politici, che viene allora definito *humanitas*. Gli umanisti si inventano una nuova scienza, un nuovo strumento di indagine applicato ai testi degli Autori, cioè la filologia,

Film and the Structure of the Things (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 274-77; e Carlo Pedretti, “Nec ense,” in *Achademia Leonardi Vinci* 3 (1990): 86-88.

che permette di analizzare la sostanza linguistica degli scritti degli Antichi, e correggere gli errori di trascrizione e di trasmissione precipitati nella tradizione manoscritta nel corso dei millenni. È questa la più grande scoperta intellettuale compiuta nell'Umanesimo, ed è questa operazione che dà la possibilità di annullare la "distanza" dagli Antichi. I mille e più anni che separano gli Antichi e i Moderni sono cancellati; anzi, si comincia a considerarli una "età di mezzo," una parentesi di oscurità in cui la luce si è spenta, un "Medioevo," appunto. E ora la luce si riaccende, "rinasce."

La "rinascita" degli Autori avviene con modalità che colpiscono l'immaginario degli umanisti, e che segnano profondamente la mentalità contemporanea. Si tratta infatti della "rinascita" di persone reali, come avvertiamo nell'ultimo libro delle *Familiari* di Francesco Petrarca, che scrive direttamente le sue epistole agli Autori antichi: Cicerone, Omero, Orazio, Virgilio. Alcune di queste lettere nascono in margine a episodi concreti di "riscoperta" di testi di quegli Autori non più letti e conosciuti da secoli, effettivamente sepolti in pochi manoscritti (o addirittura un solo codice) in alcune biblioteche di monasteri o cattedrali, in giro per l'Europa: "riscoperta" che può essere problematica, come nel caso di Cicerone, le cui lettere familiari, ritrovate a Verona nel 1345, fanno emergere tutti gli aspetti della vita anche privata dell'uomo, tutta la gamma dei suoi comportamenti politici, e la dimensione di un uomo d'azione e profondamente immerso nelle dinamiche del suo tempo, che non corrispondeva con l'immagine del Cicerone "philosophus," del saggio scrittore dei dialoghi morali delle *Tuscolanae*. È l'Autore che cambia: Petrarca finisce per rimproverarlo aspramente, perché non lo riconosce più nell'immagine che fino ad allora se n'era avuta, ma comunque ne accetta il cambiamento, perché esso è il prodotto di un processo di verità, garantito dalla filologia.

Nasce così il mito delle scoperte dei codici. Gli Autori sono prigionieri da secoli di carceri oscure, in torri cadenti e disabitate, come racconta Poggio Bracciolini in una celebre lettera in cui si descrive la riscoperta di un codice del testo integro di Quintiliano. E nasce il mito degli umanisti come avventurosi esploratori della conoscenza, che precedono solo di pochi anni la prodigiosa vicenda delle esplorazioni geografiche (Colombo, Vasco de Gama, Magellano), e l'espansione del dominio coloniale e imperiale dell'Europa del Rinascimento sul mondo.

Ora, la filologia umanistica impone una critica metodica delle fonti scritte, col fine di ricostruire il testo originale dell'Autore. E l'Autore fonda allora la sua presenza in una tradizione scritta, verificabile, a sua volta codificata dalla stabilità millenaria della trasmissione manoscritta, da un codice all'altro, cioè da un *unicum* a un altro *unicum*. È sul codice scritto che il nome dell'Autore si ferma, mentre nella tradizione orale (ad esempio, nei poemi e nei cantari cavallereschi) tende a svanire, sopraffatto dalla funzione dell'interprete, dell'esecutore.

Nel momento di massima intensità della rivoluzione culturale dell'Umanesimo in Italia, alla metà del Quattrocento, in Germania Gutenberg inventa la stampa a caratteri mobili. Gradualmente il manoscritto va in soffitta, e il suo posto viene preso dal libro a stampa, più economico, e soprattutto prodotto su scala industriale: all'inizio centinaia, poi migliaia di copie, tutte uguali (o quasi, nell'età pionieristica della stampa), che diffondono in tutta Europa i testi degli Autori antichi, dei classici, ma anche dei Moderni, e dei testi sacri. Ed è precisamente in questo momento che comincia la crisi del rapporto tra l'Autore e il pubblico. L'oggetto-libro è largamente riproducibile, e perde l'aura quasi sacrale dell'*unicum* che era il manoscritto (secondo la definizione di Walter Benjamin).

Prima l'Autore poteva ancora avere l'illusione di conservare il controllo sulla propria opera, una sorta di rapporto genetico continuo e ininterrotto tra "padre" (o meglio "madre") e "figlio," di cui non si veniva mai a tagliare il cordone ombelicale, certe volte fino alla morte dell'Autore.

Si pensi al caso di Petrarca, sul cui scrittoio si dispongono per decenni le carte delle opere rimaste incompiute, soggette ad un infinito lavoro di rielaborazione: in particolare il *Canzoniere* (come ha ben mostrato Wilkins), quei *Rerum vulgarium fragmenta* che solo apparentemente erano *nugae*, sciocchezze nei confronti delle opere latine, e che invece sono oggetto di cure stilistiche e formali continue, eccezionali, da parte di un Autore che fino alla fine della sua vita non sembra avere alcuna intenzione di distaccarsi dalle testimonianze più intime della propria storia umana, degli autentici “frammenti” della sua anima.

Con l’avvento della Modernità, un’esperienza unitaria e totalizzante come quella di Petrarca non sarà più possibile; o, se lo sarà, dovrà percorrere vie nuove di elaborazione e di rapporto interno-esterno da parte dell’intellettuale, come avverrà con Montaigne. Nei fatti, la Modernità impone una separazione Autore-Opera sempre più drammatica. La “pubblicazione” a stampa è l’inizio del processo non solo di trasmissione e di ricezione (anticamente da un manoscritto a un altro, in rapporto di uno a uno), ma soprattutto di diffrazione. E questa separazione porta, nel momento più forte di questa fase di passaggio da un sistema all’altro (tra la fine del XV e l’inizio del XVI secolo), quasi ad un annullamento della figura dell’Autore, superato e surclassato dalla fortuna (spesso non voluta, non cercata, e non “autorizzata”) della propria opera, stampata da editori-pirata. Nascono così i meccanismi della produzione industriale dell’oggetto culturale, che possono influenzare la biografia stessa dell’Autore.⁷

Consideriamo ora alcuni esempi della crisi dell’Autore nel Rinascimento italiano, nei decenni immediatamente successivi all’invenzione e alla diffusione della stampa. Non è casuale il fatto che questi esempi appartengano tutti al mondo delle Corti, che sarà retrospettivamente celebrato da Baldassar Castiglione nel *Cortegiano*, e che diventerà un modello di organizzazione dei rapporti tra intellettuale e potere nell’Europa dell’Antico Regime; e che poi siano campioni di letteratura in volgare, che proprio nella seconda metà del Quattrocento prende la sua decisiva rivincita nei confronti della letteratura umanistica latina, imponendosi per qualità di produzione e per allargamento del pubblico. Mentre in latino, per gli umanisti, l’*auctoritas* (e l’autorialità) continua ad avere un solido radicamento in un sistema garantito dai testi degli Antichi, in volgare il senso della labilità e dell’incertezza della comunicazione è sempre vivo, in un contesto che vede ancora grandi differenze linguistiche da una parte all’altra della penisola, prima di quella che (come ricorda Carlo Dionisotti) fu la prima effettiva unificazione culturale italiana: l’opera di codificazione delle regole di lingua e di stile portata avanti da Pietro Bembo con le *Prose della volgar lingua* (1525), grazie ad una feconda contaminazione di metodo con le pratiche della filologia umanistica.

Torniamo a Mantova, intorno al 1480. Angelo Poliziano, che si è allontanato per un breve periodo da Firenze (forse per dissapori con la moglie di Lorenzo il Magnifico, Clarice Orsini), ospite presso la corte dei Gonzaga, viene probabilmente coinvolto nella preparazione delle feste per il carnevale, con la composizione di un testo teatrale, l’*Orfeo* (o meglio *Fabula d’Orfeo*).⁸

⁷ In generale sulla figura dell’autore nel Rinascimento si vedano: Robert M. Durling, *The Figure of the Poet in Renaissance Epic* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1965); Thomas M. Greene, *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry* (New Haven, CT: Yale University Press, 1982); David Quint, *Origin and Originality in Renaissance Literature: Versions of the Source* (New Haven, CT: Yale University Press, 1983); Albert R. Ascoli, “Worthy of Faith? Authors and Readers in Early Modernity,” in *The Renaissance World*, a cura di John Martin (London: Taylor & Francis, 2006), 435-451

⁸ *L’Orfeo del Poliziano con il testo critico dell’originale e delle sue successive forme teatrali*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti (Roma-Padova: Antenore, 2000). Si vedano anche Vittore Branca, *Poliziano e l’Umanesimo della*

L'opera è in sé eccezionale, perché segna la rinascita del teatro profano. Lo stesso mito di Orfeo, nella storia del posizionamento dell'Autore nel sistema della comunicazione, dal mondo antico a quello moderno, ha un evidente valore metapoetico. Orfeo è figura dell'Autore-Poeta, capace di vincere la Morte con la potenza del suo canto, ma finisce poi orrendamente dilaniato dalle Baccanti. Insomma, la morte dell'Autore è rappresentata direttamente sulla scena, nella forma di un vero e proprio sacrificio rituale, di smembramento del corpo dell'Autore ad opera del suo pubblico inferocito: una situazione che con sublime ironia (e naturalmente proiettata sullo sfondo intellettuale delle avanguardie del primo Novecento) sarà ripresa dal più intenso Orfeo contemporaneo, l'*Orphée* di Jean Cocteau.⁹

L'*Orfeo* avrebbe dovuto essere rappresentato in occasione di quel carnevale del 1480. Il condizionale è d'obbligo, perché la documentazione storica non consente ancora di sciogliere alcuni elementi della vicenda, e di rispondere ad alcune domande di fondo: quando Poliziano ha effettivamente composto l'operetta? E quando è avvenuta la prima rappresentazione? Del resto, sappiamo che si tratta di un testo teatrale, e che la diffrazione di un testo teatrale inizia subito dopo la sua composizione, spesso obliterando del tutto il nome del suo Autore: quel che avviene esattamente nel caso dell'*Orfeo*, del quale sono attestate varie rappresentazioni alla fine del Quattrocento, nelle varie corti padane (a Mantova e a Marmirolo, a Ferrara, e anche un allestimento originale di Leonardo da Vinci, forse per il governatore francese di Lombardia, Charles d'Amboise, a Milano verso il 1507).

Resta però, nell'antica tradizione del testo, un documento eccezionale: una lettera introduttiva dello stesso Poliziano, indirizzata al giovane patrizio veneziano Carlo Canale. L'umanista vi dichiara, con straordinaria lucidità, che l'operetta è stata composta con grande rapidità, a istanza del cardinale Gonzaga, "in tempo di dua giorni, intra continui tumulti." Ora però lui, l'Autore, è scontento di un'opera che considera imperfetta, come lo sarebbe un padre di una figlia deforme, e vorrebbe addirittura "ucciderla" cioè distruggerla, eliminare ogni testimonianza della sua esistenza (manoscritti, trascrizioni, ecc.):

Angelo Poliziano a messer Carlo Canale suo salute. Solevano i Lacedemonii, humanissimo messer Carlo mio, quando alcuno loro figliuolo nasceva o di qualche membro impedito o delle forze debile, quello exponere subitamente, né permettere che in vita fussi riservato, giudicando tale stirpa indegna di Lacedemonia. Così desideravo ancora io che la fabula di Orpheo, la quale a requisizione del nostro reverendissimo Cardinale Mantuano, in tempo di dua giorni, intra continui tumulti, in stilo vulgare perché dagli spectatori meglio fusse intesa havevo composta, fussi di subito, non altrimenti che esso Orpheo, lacerata: cognoscendo questa mia figliuola essere qualità da far più tosto al suo padre vergogna che honore, e più tosto apta dargli maninconia che allegrezza. Ma vedendo che e voi e alcuni altri troppo di me amanti, contro alla mia volontà in vita la ritenete, conviene ancora a me havere più rispetto allo amor paterno e alla volontà vostra che al mio ragionevole istituto. Havete però una giusta excusazione della volontà vostra, perché essendo così nata sotto lo auspizio di sì clemente Signore, merita essere exempta da la comun legge. Viva adunque, poi

parola (Torino: Einaudi, 1983); Mario Martelli, *Angelo Poliziano: Storia e metastoria* (Lecce: Conte, 1995); Paolo Orvieto, *Poliziano e l'ambiente mediceo* (Roma: Salerno, 2009).

⁹ Carlo Vecce, "Cocteau e Orfeo: sogno e metamorfosi del mito," in *Cocteau l'Italian*, a cura di Giovanni Dotoli e Carolina Diglio (Fasano: Schena, 2007), 51-64.

che a voi così piace; ma bene vi protesto che tale pietà è una expressa crudeltà, e di questo mio iudizio desidero ne sia questa epistola testimonio. E voi che sapete la necessità della mia obediencia e l'angustia del tempo, vi priego che con la vostra autorità resistiate a qualunque volessi la imperfezione di tale figliuola al padre attribuire. Vale.¹⁰

Per fortuna, l'assassinio virtuale dell'opera non è avvenuto, né poteva avvenire. L'*Orfeo* è sfuggito all'Autore, incontrando subito ampia fortuna di pubblico, sia a livello teatrale, sia al livello della ricezione del "libretto," con ben dodici manoscritti e tre incunaboli, a partire da un'edizione di Bologna del 1494. E, al contrario, è l'Autore che gradualmente svanisce, nelle tre forme che il testo assunse nelle successive rappresentazioni (in particolare a Ferrara), dove il nome dell'Autore non compariva più.

È possibile registrare questa eclissi dell'Autore (e la sua consapevolezza) in molti altri scrittori contemporanei, nella letteratura italiana alla fine del XV secolo. L'ecclesiastico parmense Iacopo Caviceo (1443-1511) è noto per la composizione di uno strano romanzo intitolato *Il libro del peregrino* (Parma, Ottaviano Sallado, 1507), che ebbe diverse riedizioni nel corso del Cinquecento.¹¹ La narrazione lunga e prolissa del protagonista chiamato Peregrino, la rievocazione delle sue sfortunate vicissitudine amorose è senza dubbio una proiezione autobiografica dell'Autore: ma la sua voce non coincide con l'io dell'Autore, che usa invece, all'inizio, l'artificio di inscrivere l'intera narrazione (materia del libro) in un sogno. È lo stesso procedimento che si ritrova nel *Corbaccio* di Boccaccio, e nella quasi contemporanea *Hypnerotomachia Poliphili*, stampata da Aldo Manuzio a Venezia nel 1498. Ma è anche una tecnica retoricamente consolidata, nelle letterature antiche e medievali, per distanziare la *narratio*.

Nella prefazione dell'opera, infatti, è lo stesso Autore, Caviceo, che racconta di aver sognato l'ombra di Boccaccio, che a sua volta gli riferisce d'aver sognato l'ombra di Peregrino, che gli ha raccontato tutta la sua sventurata storia. È un complesso gioco di doppio sogno, di specchio onirico, che sarebbe stato degno di Borges. Ma a noi importa soprattutto l'effetto di "distanziamento" dell'Autore, la cui immagine sembra gradualmente svanire negli specchi reciproci dei sogni che raccontano sogni: come le labili immagini umane che svaniscono negli scenari del cinema contemporaneo della *nouvelle vague*, come nell'infinita successione di sale e porte e specchi dell'*Année dernière à Marienbad*.

E così il nostro Caviceo (l'Autore), nella conclusione dell'opera, finirà col dimenticare la mediazione dell'ombra di Boccaccio, e la stessa finzione del sogno, e diventerà l'interlocutore diretto di Peregrino, persona ora reale e concreta, che lo pregherà di farsi diffusore, cioè *scriptor editor*, della sua storia infelice (dei suoi "strazi"), come recita la didascalia finale: "La umbra de Peregrino parla a lo Autore et prega che li suoi stracii faccia manifesti." Le ultime parole del libro saranno di Peregrino, che parla all'Autore "auditore," e subito dopo sembra morire (o sparire?):

Sollicito et ansio auditore, prima che 'l denunciator del giorno la sua quadriga verso noi spenga, vattene in pace, e se di Peregrino pietà e studio ozioso il tuo

¹⁰ *L'Orfeo del Poliziano*, 136.

¹¹ Jacopo Caviceo, *Il Peregrino*, a cura di Luigi Vignali e con una premessa di Ghino Ghinassi (Roma: La Fenice, 1993); Luigi Vignali, *Il "Peregrino" di Jacopo Caviceo e il lessico del Quattrocento* (Milano: Unicopli, 2001).

umanissimo petto de più riposata vita e de' molesti pensieri vacuo se ritroverà, te
piaccia li affanni mei al mondo manifestare [. . .] E così ragionando, Peregrino il
spirito esalò. Vale.¹²

Un altro caso emblematico di crisi dell'Autore è quello del poeta e umanista napoletano Iacopo Sannazaro, la cui *Arcadia* è sicuramente una delle opere della letteratura italiana che ha goduto di maggior fortuna nell'Europa del XVI secolo.¹³ La prima redazione del prosimetro fu composta verso il 1484 in dieci prose e dieci egloghe, col titolo *Libro pastorale nominato Arcadio*. L'io dell'Autore è quasi assente fino all'inizio della VI prosa: ritroviamo solo un "io" narratore, non ben distinto dal "noi" dell'insieme collettivo dei pastori. La storia comincia senza alcuna indicazione del rapporto tra realtà temporale dello scrittore e del suo pubblico, e spazio mitico e atemporale dell'*Arcadia*. Il prologo dell'opera presenta solo alcune dichiarazioni di poetica in favore della poesia bucolica, indirizzate a un pubblico ristretto: "Potrò ben io fra queste deserte piagge, agli ascoltanti alberi e a quei pochi pastori che vi saranno, raccontare le rozze ecloghe da naturale vena uscite, così di ornamento ignude exprimendole come sotto le dilettevoli ombre, al mormorio de' liquidissimi fonti, da' pastori di Arcadia le udii cantare."¹⁴

Il fine di Sannazaro non è quello di raccontare una storia, ma piuttosto di "raccontare" (e riprodurre fedelmente) i canti intonati dai pastori (le egloghe), e presentati come se fossero stati solamente registrati, trascritti, trasposti dall'oralità alla scrittura dall'Autore. Le prime prose, nella fase più antica di composizione dell'opera, hanno infatti solo la funzione di raccordo tra i testi poetici. Si possono così rilevare alcune tensioni strutturali non risolte dall'Autore, soprattutto nelle numerose variazioni testuali delle egloghe, passate dalla condizione di testi isolati all'inserimento in un prosimetro. Nella finzione bucolica, comunque, l'io dell'Autore è già riflesso in alcuni pastori (Selvaggio, Ergasto), protagonisti, cantori e personaggi delle egloghe.

La rivoluzione copernicana dell'*Arcadia* avviene nella VI prosa, con l'emergenza del soggetto, dell'io. I testi prosastici diventano più importanti delle egloghe, alcune delle quali sono ora composte dopo le prose, cioè in funzione della nuova struttura assunta dall'opera, quella del "romanzo pastorale": "Finalmente io (al quale e per la allontananza de la cara patria e per altri giusti accidenti ogni allegrezza era cagione di infinito dolore) mi era gittato appiè d'un albero, doloroso e scontentissimo oltra modo." Ed è soprattutto nella VII prosa che i pastori d'*Arcadia* sembrano finalmente accorgersi che tra loro c'è uno straniero, il personaggio-narratore, appunto, che parla in prima persona: "Carino piacevolmente a me voltatosi, mi domandò chi e donde io era, e per qual ragione in Arcadia dimorava. Al quale io, dopo un gran sospiro, quasi da necessità constretto, così risposi: - Non posso, grazioso pastore, senza noia grandissima ricordarmi de'

¹² *Opere di Iacopo Sannazaro, con saggi dell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna e del Peregrino di Iacopo Caviceo*, a cura di Enrico Carrara (Torino: UTET, 1952), 465-66.

¹³ Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, a cura di Francesco Erspamer (Milano: Mursia, 2002). Su Sannazaro si vedano i contributi critici di Gianfranco Folena, *La crisi linguistica del Quattrocento e l'Arcadia del Sannazaro* (Firenze: Olschki, 1952); Francesco Tateo, *Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano* (Bari: Dedalo, 1967); Maria Corti, *Metodi e fantasmi* (Milano: Feltrinelli, 1969); Carlo Vecce, *Iacopo Sannazaro in Francia: Scoperte di codici all'inizio del XVI secolo* (Padova: Antenore, 1988), e *Gli zibaldoni di Iacopo Sannazaro* (Messina: Sicania, 1998). Per gli aspetti dell'emergenza dell'Autore, Carlo Vecce, "Emergence su sujet dans le paysage bucolique (Sannazar et Théocrite)," in *Nature et paysages. L'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance: études réunies par Dominique de Courcelles* (Paris: Ecole des chartes, 2006), 77-93. Si veda ora anche la nuova edizione di tutte le opere latine: Iacopo Sannazaro, *Latin Poetry*, a cura di Michael C. Putnam (Cambridge, MA: Harvard University Press, The I Tatti Renaissance Library, 2009).

¹⁴ Sannazaro, *Arcadia*, 54.

passati tempi; li quali avegna che per me poco lieti dir si possano, nientedimeno avendoli a raccontare ora che in maggiore molestia mi trovo, mi saranno accrescimento di pena e quasi uno inacerbire di dolore a la mal saldata piaga, che naturalmente rifugge di farsi spesso toccare; ma perché lo sfogare con parole ai miseri suole a le volte essere alleviamento di peso, il dirò pure.”

Sannazaro racconta allora il suo amore infelice, vissuto a Napoli, prima di partirne disperato: un *tòpos* della poesia italiana fra Quattro e Cinquecento, un genere percorso dai petrarchisti, da Giusto de Conti a Francesco Galeota. Alla fine della digressione autobiografica (niente affatto allegorico-pastorale, ma anzi molto precisa, anche nei dettagli sull'origine della famiglia Sannazaro, sulla nascita del poeta, sui nomi dei re di Napoli, da Ladislao d'Angiò Durazzo ad Alfonso d'Aragona), leggiamo finalmente la dichiarazione del nome dell'Autore, sua vera *sphragis*, in cui si esibisce contemporaneamente il nome reale (Sannazaro) e quello accademico (Sincero): “Io non mi sento giamai da alcun di voi nominare Sannazaro (quantunque cognome a' miei predecessori onorevole stato sia) che, ricordandomi da lei essere stato per adietro chiamato Sincero, non mi sia cagione di sospirare.”

Dal suo interlocutore, Carino, Sannazaro può ora ricevere l'augurio della più alta gloria poetica, proprio in quanto Autore, con il dono simbolico di una siringa: “con la quale spero che, se da li fati non ti è tolto, con più alto stile canterai gli amori di fauni e di ninfe nel futuro. E sì come insino qui i principi de la tua adolescenzia hai tra semplici e boscarecci canti di pastori infruttuosamente dispesi, così per lo inanzi la felice giovenezza tra sonore trombe di poeti chiarissimi del tuo secolo, non senza speranza di eterna fama, trapasserai.”

L'egloga che segue, la VII, è l'unica dell'*Arcadia* a essere cantata dallo stesso Sannazaro, “Come notturno ucel nemico al sole,” nella forma metrica della sestina petrarchesca, segno d'elevazione all'altezza dello stilo lirico. Il finale del *Libro pastorale* (la prima redazione dell'*Arcadia*) presenta ancora l'io dell'Autore, dal momento che vi si racconta l'omaggio al sepolcro di Massilia madre del pastore Ergasto, e in realtà figura di Massella Santomango madre di Sannazaro. Le ultime pagine della prima redazione offrono una conclusione provvisoria con la X egloga, celebrazione di un poeta napoletano contemporaneo, Giovan Francesco Caracciolo, nel segno del ritorno alla realtà storica contemporanea.

Ora, questa prima redazione dell'*Arcadia*, probabilmente destinata ad una circolazione ristretta nel solo ambiente della corte aragonese (tra Alfonso duca di Calabria e la moglie Ippolita Sforza), sfugge subito al controllo dell'Autore, e si diffonde in una vasta tradizione manoscritta in tutta Italia, arrivando alle prime edizioni, apparse senza alcun permesso dell'Autore (cioè non “autorizzate”), a Venezia, Napoli e Milano tra 1502 e 1504. In quel periodo Sannazaro è in Francia, dove condivide l'esilio dell'ultimo re aragonese di Napoli, Federico, tra Lione, Blois e Tours; ed è proprio a Lione, nel febbraio 1503, che lo raggiunge un corrispondente di Isabella d'Este, Iacopo d'Atri, e lo informa della prima edizione veneziana, provocandone la reazione indignata: “Rasonassimo anchora delle opere d'esso Sanazario, et perché io gli aveva detto che l'Archadio suo molto incorrecto era stampato, el Re p.to et lui ne presero gran dispiacere, maxime che non era stato compito né emendato.”

Per comprendere questo tipo di reazione, bisogna ricordare che Sannazaro aveva già composto una seconda redazione dell'*Arcadia*. Il manoscritto originale era stato affidato da Iacopo al fratello Marcantonio, al momento di lasciare Napoli nel 1501, e sarebbe stato pubblicato dall'amico Pietro Summonte (un umanista collaboratore di Pontano) a Napoli nel 1504, con il titolo *Arcadia del Sannazaro tutta fornita et tratta emendatissima dal suo originale*. La seconda redazione presentava l'aggiunta di due prose e due egloghe, orientando la narrazione

verso il ritorno di Sannazaro-Sincero dall'Arcadia a Napoli, con un canto finale affidato agli umanisti reali, travestiti da pastori: Barcinio-Cariteo, Summonzio-Summonte, Meliseo-Pontano.

Alla fine dell'opera, un "congedo" "Alla sampogna," in cui il poeta si rivolge direttamente allo strumento musicale che ha accompagnato il suo canto di pastore, simbolo evidente della stessa poesia bucolica. È un addio, che rivela tutta l'angoscia della separazione dell'Autore dalla sua opera, con tutto il suo corredo di metafore di morte:

Ecco che qui si compiono le tue fatiche, o rustica e boscareccia sampogna, degna per la tua bassezza di non da più colto, ma da più fortunato pastore che io non sono, esser sonata. Tu a la mia bocca e a le mie mani sei non molto tempo stata piacevole exercizio, e ora, poi che così i fati vogliono, imporrai a quelle con lungo silenzio forse eterna quiete. Con ciò sia cosa che a me conviene, prima che con experte dite sappia misuratamente la tua armonia exprimere, per malvagio accidente da le mie labra disgiungerti, e, quali che elle si siano, palesare le indotte note, apte più ad appagare semplici pecorelle per le selve che studiosi popoli per le cittadi; facendo sì come colui che, offeso da notturni furti nei suoi giardini, coglie con isdegnosa mano i non maturi frutti dai carichi rami; o come il duro aratore il quale dagli alti alberi inanzi tempo con tutti i nidi si affretta a prendere i non pennuti ucelli, per tema che da serpi o da pastori non gli siano preoccupati. Per la qual cosa io ti prego, e quanto posso ti admonisco, che, de la tua selvatichezza contentandoti, tra queste solitudini ti rimanghi. A te non si appartiene andar cercando gli alti palagi de' principi, né le superbe piazze de le popolose cittadi, per avre i sonanti plausi, gli adombrati favori, o le ventose glorie: vanissime lusinghe, falsi allettamenti, stolte e aperte adulazioni de l'infido volgo. [. . .] questo albero, ove io ora con sospiri e lacrime abundantissime ti consacro in memoria di quella che di avere infin qui scritto mi è stata potente cagione; per la cui repentina morte la materia or in tutto è mancata a me di scrivere e a te di sonare. Le nostre Muse sono extinte, secchi sono i nostri lauri, ruinato è il nostro Parnaso, le selve son tutte mutole, le valli e i monti per doglia son divenuti sordi. [. . .] Ogni cosa si perde, ogni speranza è mancata, ogni consolazione è morta.¹⁵

Non si tratta esattamente di "morte dell'Autore," ma della sua capacità di creazione, di scrittura. L'opera si allontana definitivamente da lui, e le vicissitudini della trasmissione testuale sono tali da apparire ai contemporanei una vera (e pericolosa) navigazione, e quindi un naufragio, come si legge nella prefazione di Summonte all'edizione del 1504 (essa stessa, forse, non "autorizzata" da Sannazaro). Se l'Autore è ancora un naufrago, costretto dalla Fortuna a vagare senza sosta (evidente allusione alla condizione d'esilio in cui Sannazaro viveva ancora in Francia), Summonte si augura che possa almeno la sua opera giungere in un porto sicuro: "E poiché lo autore di quella, sol per servare fede si contenta sotto altro cielo andare fluttuando, almeno veda le opere sue dopo sì lunga tempesta ridutte in porto."¹⁶

Negli stessi anni Sannazaro riprenderà la stessa metafora nella dedica delle sue rime volgari a Cassandra Marchese, composta poco dopo il suo ritorno dalla Francia nel 1505. L'Autore è il

¹⁵ Sannazaro, *Arcadia*, 238-240.

¹⁶ Pietro Summonte, prefazione all'edizione dell'*Arcadia* (Napoli: Mayr, 1504), citata in Sannazaro, *Arcadia*, a cura di Erspamer, 51.

“pallido e travagliato nocchiero” che dopo una tempesta (“dopo grave tempesta”) cerca di raccogliere i frammenti della sua nave (“i frammenti [. . .] del rotto legno”), mentre le sue poesie sono le tavole di legno del naufragio (“tavole [. . .] del mio naufragio”).¹⁷ Un destino condiviso anche dalle opere latine di Sannazaro, a partire dagli epigrammi talvolta attribuiti ad altri autori nella tradizione manoscritta. La prima edizione di un suo importante poemetto religioso, la *Lamentatio* sulla morte di Cristo, pubblicata a Parigi nel 1512, viene presentata come composta da un insignificante maestro parigino contemporaneo, Nicolas Chappusot, che ha usurpato il nome del vero Autore. E anche il capolavoro del *De partu Virginis* sarebbe stato pubblicato senza “autorizzazione,” a Venezia nel 1520, nel testo provvisorio e scorretto del solo primo libro del poema sacro.

Restiamo nello stesso *milieu* della civiltà delle corti. Il nostro ultimo Autore non è un umanista, e nemmeno un letterato di professione. I contemporanei lo conoscono (e lo riconoscono) come artista, anche se lui preferirebbe essere considerato piuttosto come ingegnere, e indagatore della natura. Leonardo da Vinci, allievo della bottega del Verrocchio a Firenze, e poi artista e ingegnere al servizio degli Sforza a Milano, della Signoria a Firenze, dei Francesi a Milano, del papa a Roma, e infine dello stesso re di Francia, ad Amboise, non ha una formazione specifica in campo letterario e umanistico (impara, ad esempio, il latino solo in età avanzata, a quasi quarant’anni), e potrebbe essere perciò definito “omo senza lettere,” cioè illetterato, privo di una conoscenza approfondita della tradizione culturale che invece è il bagaglio proprio degli umanisti.

Leonardo non aveva avuto, infatti, un’educazione regolare. Nella Firenze laurenziana, si era avvicinato a molteplici esperienze intellettuali, dal neoplatonismo di Marsilio Ficino all’ermetismo, dalle ricerche matematiche e geografiche di Paolo dal Pozzo Toscanelli all’anatomia. La sua difficoltà primaria era l’ignoranza del latino, lo strumento linguistico dominante nella cultura umanistica e scientifica contemporanea. In latino erano le opere originali degli *auctores*, che Leonardo, nei suoi manoscritti, chiama *altori*, con una parola tipicamente fiorentina (a causa dello scambio fonetico tra *au* e *al*), che poteva suggerire un’allusione semantica all’idea di “padre,” “parente,” “generatore,” rinviando alla falsa etimologia dal latino *alere*, “donare la vita, il nutrimento.” Si noterà che questo significato non sembra poi tanto lontano da quello collegato all’etimologia *auctor* - *augeo*, all’idea di Autore - Produttore. Siamo anzi di fronte ad un possibile, inaspettato arricchimento: l’Autore è Padre / Creatore / Produttore non solo delle sue creature di primo grado (i testi, i libri, le opere), ma anche di coloro che leggono quei testi, e ne traggono nutrimento spirituale e intellettuale, una vera e vitale rigenerazione. Tradotto nei termini del sistema della comunicazione, per Leonardo il Mittente entra in relazione di “paternità” non solo nei confronti del Messaggio (il che era ovvio), ma anche del Destinatario, sul piano della ricezione.

Di fronte a questi lontani “padri,” non ben conosciuti nei loro testi originali, Leonardo rivendica però il diritto di guidare in modo indipendente ed autonomo la propria formazione intellettuale, rivolgendosi direttamente alla vera Madre (sua e dell’umanità), la *maggior maestra*, la Natura, e ai suoi insegnamenti, attinti per mezzo della *sperienza*, cioè dell’esperienza diretta e ripetibile dei fenomeni naturali. È un atteggiamento che ci colloca nel cuore della rivoluzione culturale che apre la modernità, con il superamento del principio di “autorità,” dominante fino ad allora in una civiltà basata sulla tradizione della Scrittura e del

¹⁷ Iacopo Sannazaro, *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro (Bari: Laterza, 1961), 235.

Libro. Queste dichiarazioni di Leonardo si possono leggere in alcuni brevi testi proemiali, dove si trova anche la celebre, polemica, orgogliosa definizione dell'“omo senza lettere”:¹⁸

Se bene come loro non sapessi allegare gli altori, molto maggiore e più degna cosa allegherò allegando la sperienza, maestra ai loro maestri. Costoro vanno sconfiati e pomposi, vestiti e ornati non delle loro ma delle altrui fatiche; e le mie a me medesimo non concedano. E se me inventore disprezzeranno, quanto maggiormente loro, non inventori, ma trombetti e recitatori delle altrui opere, potranno essere biasimati.¹⁹

Molti mi crederanno ragionevolmente potere riprendere allegando le mie prove esser contro all'alturità d'alquanti omini di gran reverenza appresso de' loro inesperti iudizi, non considerando le mie cose essere nate sotto la semplice e mera sperienza, la quale è maestra vera.²⁰

Proemio.

So bene che, per non essere io litterato, che alcuno prosuntuoso gli parrà ragionevolmente potermi biasimare coll'allegare io essere omo senza lettere. Gente stolta, non sanno questi tali ch'io potrei, sì come Mario rispose contro a' patrizi romani, io sì rispondere, dicendo: «Quelli che dall'altrui fatiche se medesimi fanno ornati, le mie a me medesimo non vogliono concedere». Diranno che, per non avere io lettere, non potere ben dire quello di che voglio trattare. Or non sanno questi che le mie cose son più da esser tratte dalla sperienza, che dall'altrui parola; la quale fu maestra di chi bene scrisse, e così per maestra la piglio e quella in tutt' i casi allegherò.²¹

Chi disputa allegando l'alturità non adopera lo 'ngegno, ma più tosto la memoria.²²

La parola *altore* compare spesso in Leonardo, col significato comune di “scrittore” (per esempio, per designare Leon Battista Alberti nel manoscritto di Londra, il Codice Arundel 263, f. 66r). Ma può anche significare, nei manoscritti di anatomia, il “produttore” per eccellenza, Dio, in quanto creatore, genitore dell'universo, e degli uomini, e quindi il “nostro altore” (Windsor, Royal Library, ff. 19061r e 19075v). E non si dimentichi che nella tradizione medievale era viva

¹⁸ Per la bibliografia, con rinvio ai testi citati, si veda Carlo Vecce, *Leonardo* (Roma: Salerno Editrice, 2006). Il *Libro di pittura* si legge nella recente edizione critica: Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*, a cura di Carlo Pedretti, trascrizione critica di Carlo Vecce (Firenze: Giunti, 1995). Inoltre, per questioni specifiche della scrittura di Leonardo, Carlo Vecce, “Word and image in Leonardo's writings”, in *Leonardo da Vinci Master Draftsman*, a cura di Carmen Bambach, New York: Metropolitan Museum of Art (New Haven, CT and London: Yale University Press, 2003), 59-77; Carlo Vecce, “Leonardo and the End: Paradoxes in Early-Modern Textuality and Image”, in *Leonardo da Vinci in Context. Knowledge and Transgression in Early Modernity*, a cura di Lea Dovev e Francesca Fiorani (Tel Aviv, Bar Ilan University, 12-15 maggio 2008); in corso di stampa; Carlo Vecce, “Scrittura, creazione, lavoro intellettuale alla fine del Quattrocento,” in “*Di mano propria*”. *Gli autografi dei letterati italiani* (Centro Pio Rajna, Forlì 24-27 novembre 2008), in corso di stampa.

¹⁹ Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice Atlantico, f. 323r.

²⁰ Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice Atlantico, f. 327v.

²¹ Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice Atlantico, f. 327v.

²² Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice Atlantico, f. 207r.

e ricorrente la metafora del mondo come libro, scritto da Dio, scrittore universale; metafora che arriverà fino a Galileo, alla sua visione del grande libro della Natura, scritto in un linguaggio fatto di parole matematiche.

L'endiadi *altore e maestro* è utilizzata invece negli scritti sulla pittura, a partire dal 1490, e anche in senso metaforico. Per esempio, le forme primarie del movimento della figura umana, ricavate dall'osservazione diretta del reale e registrate in piccoli quaderni tascabili per mezzo di schizzi veloci, sono per il pittore dei veri "altori e maestri," perché "gli è tante le infinite forme et atti delle cose, che la memoria non è capace a ritenerle; onde queste riserberai come tuoi altori e maestri" (Parigi, Institut de France, Codice A, f. 107v). Non dimentichiamo che Leonardo (come altri artisti contemporanei, come Botticelli, e poi Michelangelo) è stato un attento lettore di Dante. Come non riconoscere allora, in quella ricorrente endiadi, *altore e maestro*, una memoria delle parole con cui Dante si rivolge a Virgilio all'inizio dell'*Inferno*, "Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore" (*Inferno* I, 85)?

A proposito della cosiddetta prospettiva dei colori (un procedimento di rappresentazione pittorica della distanza che, oltre alla diminuzione delle grandezze tipica della prospettiva tradizionale, introduce una variazione dei colori naturali degli oggetti), Leonardo suggerisce al pittore l'utilizzazione di un vetro sul quale, all'aperto, egli può riprodurre le forme e i colori degli oggetti secondo la loro distanza, aggiungendo: "e questi ti serba come tuoi altori e maestri sempre, operando nelle tue opere, dove s'apertengano, e faranno bene sfuggire l'opra" (Parigi, Institut de France, Codice A, f. 102v). Si osservi che tutti questi testi furono copiati, dopo la morte di Leonardo, dal suo allievo milanese Francesco Melzi nel manoscritto Vaticano Urbinate Latino 1270, intitolato *Libro di pittura*: e in questa trascrizione Melzi, che evidentemente non comprendeva più il valore semantico originario della parola *altore*, corresse sempre *altori* in *adiutori*, che significa "aiutanti," forme di ausilio e di supporto alla tecnica del pittore. Lo stesso Melzi, nei titoli e nelle note aggiunte nel codice Urbinate, avrebbe usato la parola *autore* col semplice significato di "autore."²³

La critica leonardiana al sistema umanistico degli *auctores* e al principio dell'*auctoritas* non è totale. Negli anni Leonardo continua il suo dialogo con gli Antichi (come fa Machiavelli, nella situazione ricordata nella celebre lettera a Francesco Vettori), e compra e legge attentamente i loro libri. Ma soprattutto, a partire dal 1490, a Milano, comincia a pensare di diventare anche lui un "altore," un Autore, uno scrittore, dopo la compilazione di manoscritti come i codici B, A e C (Parigi, Institut de France), e il Codice Trivulziano (Milano, Castello Sforzesco). Mette in cantiere molti progetti di libri, di trattati di ottica, idraulica, geometria, geologia, anatomia, e naturalmente di pittura, con proemi e indici: ma, di tutti questi trattati, non ne completerà nessuno. La sua scrittura resterà per sempre sospesa tra una dimensione potenziale di comunicazione pubblica (la forma del trattato e della divulgazione scientifica, filosofica, artistica, letteraria), e una situazione reale di produzione assolutamente privata, un "libro di ricordi" intimo, segreto, fondato su una dettatura interiore continua, infinita, senza limiti e senza gerarchie. In vita, Leonardo sarà sì un Autore, ma solo per se stesso.

Leonardo era ben consapevole della possibilità di pubblicare i suoi scritti per mezzo della stampa, e aveva anche cominciato a studiare la tecnica di riproduzione dei disegni con il bulino e l'acquaforte. Ma arriva poi ad una posizione decisamente critica verso la stampa. La pittura è dichiarata superiore a tutte le altre "arti," cioè alle altre discipline (artistiche o intellettuali), alle altre forme dell'espressione umana, perché la pittura è "scienza non imitabile," e le sue opere non possono essere riprodotte, e conservano quindi tutto il valore dell'*unicum*:

²³ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Urb. Lat. 1270, ff. 49r, 85r, 158r.

Questa non si copia, come si fa le lettere, che tanto vale la copia quanto l'origine. Questa non s'impronta, come si fa la scultura, della quale tal è la impressa qual è la origine in quanto alla virtù de l'opera. Questa non fa infiniti figlioli come fa li libri stampati. Questa sola si resta nobile, questa sola onora il suo autore, e resta preziosa e unica, e non partorisce mai figlioli equali a sé. E tal singularità la fa più eccellente che quelle che per tutto sono publicate.²⁴

Leonardo "altore," di fronte alla crisi del rapporto dell'Autore con la sua Opera, non vuole dunque generare "infiniti figlioli," e non consegnerà perciò le proprie opere agli stampatori. I suoi testi resteranno in gran parte consegnati (e quasi "chiusi") per secoli al supporto materiale dei manoscritti talvolta inaccessibili, o difficilmente interpretabili, a causa della scrittura cosiddetta "speculare" (rovesciata, da destra verso sinistra, e perciò leggibile solo riflessa in uno specchio): un altro elemento che rende immediatamente evidente la volontà di costruire un mondo tendenzialmente privato di ricerca e di scrittura. Leonardo elabora una sua risposta al problema tutto moderno del distacco, del "distanziamento" dell'Opera dall'Autore, e quindi della sua diffrazione in una pluralità di copie tutte uguali e in un vasto processo di trasmissione e ricezione, con una soluzione che potrebbe sembrare un ritorno al passato, ed invece è un salto straordinario oltre la stessa Modernità, verso dimensioni della scrittura e della produzione intellettuale (e quindi dello stesso Autore) che forse solo oggi potremmo essere in grado di comprendere meglio. La soluzione è semplice: l'Autore non si distaccherà mai dalla propria Opera, fino alla fine della propria linea biologica, che corrisponderà all'ultima linea, all'ultimo carattere, all'ultima "traccia" da lui lasciata sull'Opera. Si tratta, certo, di una riaffermazione della "singularità" sulla "pluralità": ma è la singularità dell'Autore che si riflette nella singularità dell'Opera. È l'intero *corpus* dei manoscritti leonardiani che diventa ormai una "singularità," di cui ogni foglio, ogni disegno, ogni parola conserva la testimonianza di una fusione indissolubile tra Autore e Scrittura, tra il Segno e la Mano che l'ha tracciato.

²⁴ *Libro di pittura*, cap. 8

Bibliografia

- Alighieri, Dante. *Opere minori*, t. I parte II, a cura di Cesare Vasoli, 581-584. Milano-Napoli: Ricciardi, 1988.
- Ascoli, Albert R. *Dante and the Making of a Modern Author*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- _____. "Worthy of Faith? Authors and Readers in Early Modernity." In *The Renaissance World*, a cura di John Martin, 435-451. London: Taylor & Francis, 2006.
- Barthes, Roland. "La mort de l'Auteur." In *Le bruissement de la langue*, 61-68. Paris: Seuil, 1984.
- Benedetti, Carla. *L'ombra lunga dell'autore: Indagine su una figura cancellata*. Milano: Feltrinelli, 1999.
- Branca, Vittore. *Poliziano e l'Umanesimo della parola*. Torino: Einaudi, 1983.
- Carrara, Enrico (a cura di). *Opere di Iacopo Sannazaro, con saggi dell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna e del Peregrino di Iacopo Caviceo*. Torino: UTET, 1952.
- Caviceo, Jacopo. *Il Peregrino*, a cura di Luigi Vignali e con una premessa di Ghino Ghinassi. Roma: La Fenice, 1993.
- Chenu, Marie-Dominique. "Auctor, autor, actor." In *Studi di lessicografia filosofica medievale*, a cura di Giacinta Spinosa, 51-56. Firenze: Olschki, 2001.
- Corti, Maria. *Metodi e fantasmi*. Milano: Feltrinelli, 1969.
- Durling, Robert M. *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1965.
- Eisenstein, Sergej M. *Nonindifferent: Film and the Structure of the Things*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Fo, Alessandra, Carlo Vecce e Claudio Vela. *Coblas. Il mistero delle sei stanze*. Milano: Vanni Scheiwiller, 1987.
- Folena, Gianfranco. *La crisi linguistica del Quattrocento e l'Arcadia del Sannazaro*. Firenze: Olschki, 1952.
- Foucault, Michel. "Que est-ce que un auteur?" In *Dits et écrits*, 789-821. Paris: Gallimard, 1994.
- Greene, Thomas M. *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven, CT: Yale University Press, 1982.
- Leonardo da Vinci. *Libro di pittura*, a cura di Carlo Pedretti, trascrizione critica di Carlo Vecce. Firenze: Giunti, 1995.
- Martelli, Mario. *Angelo Poliziano: Storia e metastoria*. Lecce: Conte, 1995.
- Minnis, Alastair J. *Medieval Theory of Authorship*. London: Scholar Press, 1984.
- Orvieto, Paolo. *Poliziano e l'ambiente mediceo*. Roma: Salerno, 2009.
- Pedretti, Carlo. "Nec ense." *Achademia Leonardi Vinci* 3 (1990): 86-88.
- Pézar, André. "La rotta gonna." In *Gloses et corrections aux textes mineurs de Dante, Tome I: Vita Nova, Rime, Convivio*, 237-60. Firenze-Paris: Sansoni-Didier, 1967.
- Quint, David. *Origin and Originality in Renaissance Literature: Versions of the Source*. New Haven, CT: Yale University Press, 1983.
- Sannazaro, Iacopo. *Arcadia*. A cura di Francesco Erspamer. Milano: Mursia, 2002.
- _____. *Latin Poetry*. A cura di Michael C. Putnam. Cambridge, MA: Harvard University Press, The I Tatti Renaissance Library, 2009.
- _____. *Iacopo. Opere volgari*. A cura di Alfredo Mauro. Bari: Laterza, 1961.

- Tateo, Francesco. *Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano*. Bari: Dedalo, 1967.
- Tissoni Benvenuti, Antonia (a cura di). *L'Orfeo del Poliziano con il testo critico dell'originale e delle sue successive forme teatrali*. Roma-Padova: Antenore, 2000.
- Totius Latinitatis Lexicon*. Consilio et cura Jacobi Facciolati, opera et studio Aegidii Forcellini. Schneebergae: Sumptibus et typis C. Schumanni, MDCCCXXXIII.
- Vecce, Carlo. "Cocteau e Orfeo: sogno e metamorfosi del mito." In *Cocteau l'Italien*, a cura di Giovanni Dotoli e Carolina Diglio, 51-64. Fasano: Schena, 2007.
- _____. "Dante e il gioco della sestina." In *Enigmatica. Per una poetica ludica*, a cura di Raffaele Aragona, 67-73. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1996.
- _____. "Emergence su sujet dans le paysage bucolique (Sannazar et Théocrite)." In *Nature et paysages. L'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance*, a cura di Dominique de Courcelles, 77-93. Paris: École des chartes, 2006.
- _____. *Iacopo Sannazaro in Francia: Scoperte di codici all'inizio del XVI secolo*. Padova: Antenore, 1988.
- _____. *Leonardo*. Roma: Salerno Editrice, 2006.
- _____. "Leonardo and the End: Paradoxes in Early-Modern Textuality and Image." In *Leonardo da Vinci in Context. Knowledge and Transgression in Early Modernity*, a cura di Lea Dovev e Francesca Fiorani. Tel Aviv, Bar Ilan University, 12-15 maggio 2008.
- _____. "Word and image in Leonardo's writings." In *Leonardo da Vinci Master Draftsman*, a cura di Carmen Bambach, 59-77. New Haven, CT and London: Yale University Press, Metropolitan Museum of Art Series, 2003.
- _____. *Gli zibaldoni di Iacopo Sannazaro*. Messina: Sicania, 1998.
- Vignali, Luigi. *Il "Peregrino" di Jacopo Caviceo e il lessico del Quattrocento*. Milano: Unicopli, 2001.