

L'EPISTOLOGRAFIA DI ANTICO REGIME

Convegno internazionale di studi
Viterbo, 15-16-17 febbraio 2018

a cura di
PAOLO PROCACCIOLI

EDIZIONI DI ARCHILET
MMXIX

Edizioni di Archilet
2019

Edizione digitale
Gratis Open Access
2019

Il volume è frutto delle ricerche condotte all'interno del progetto Prin 2015EYM3PR, *Repertorio Epistolare del Cinquecento. Teorie, lingua, pratiche di un genere* (Bibbiena, Della Casa, Bernardo e Torquato Tasso, Marino).

Edizioni di Archilet
via della Chiesa, 15
24067 Sarnico (BG)

Direzione: Clizia Carminati, Paolo Procaccioli, Emilio Russo

Comitato Scientifico: Eliana Carrara, Giuseppe Crimi, Luca D'Onghia, Roberta Ferro, Enrico Garavelli, Riccardo Gualdo, Carlo Alberto Girotto, Paolo Marini, Paola Moreno, Matteo Residori, Stefano Telve, Franco Tomasi, Massimo Zaggia

ISBN: 978-88-99614-03-4

INDICE

<i>Premessa</i>	5
PAOLO PROCACCIOLI, <i>Epistolografia tra pratica e teoria</i>	9
ALESSANDRO FUSI, <i>I modelli classici</i>	35
 <i>Geografia epistolare I. L'Italia</i>	
PAOLO GARBINI, <i>L'ars dictaminis</i>	59
EMILIO RUSSO, <i>La lettera del Cinquecento</i>	73
CLIZIA CARMINATI, <i>La lettera del Seicento</i>	91
CORRADO VIOLA, <i>La lettera del Settecento</i>	119
 <i>Geografia epistolare II. L'Europa</i>	
MARIA CRISTINA PANZERA, <i>Lettere italiane nel Cinquecento francese: su Etienne du Tronchet riscrittore dell'Aretino</i>	137
BARBARA PIQUÉ, <i>Alcuni aspetti dell'epistolografia nella Francia del Seicento</i>	157
DONATELLA GAGLIARDI, <i>La precettistica epistolare nella Spagna della prima età moderna</i>	175
 <i>Le discipline</i>	
RICCARDO GUALDO, <i>Forme e grammatica delle lettere italiane tra Cinquecento e Settecento</i>	223
STEFANO TELVE, <i>Lingua e norme dell'italiano: alcune considerazioni a partire dalle lettere fra Cinque e Settecento</i>	243
GIGLIOLA FRAGNITO, <i>Pubblicare lettere. Censure editoriali e censure autoriali</i>	259

LUISA SIMONUTTI, *Pensieri itineranti e considerazioni vaganti
su raccolte epistolari e filosofia moderna* 281

ENRICO PARLATO, *Origini e sviluppo dell'epistolografia artistica
tra Quattro e Cinquecento. Dalle lettere alle loro raccolte* 299

Tavola rotonda

SIMONE ALBONICO 313

ENRICO GARAVELLI 322

Indice dei nomi 331

ENRICO PARLATO

ORIGINI E SVILUPPO DELL'EPISTOLOGRAFIA ARTISTICA
TRA QUATTRO E CINQUECENTO.
DALLE LETTERE ALLE LORO RACCOLTE*

Le lettere sull'arte, sugli artisti e degli artisti obbediscono alle regole e ai codici dell'epistolografia, partecipano a quella dimensione 'pubblica' e condivisa dei carteggi che dalle raccolte manoscritte è poi migrata nelle sillogi a stampa.¹ Anch'esse sono eredi della tradizione medievale dell'*ars dictandi* e della sua trasformazione umanistica, seguendo una traiettoria che, attraversando il Quattrocento, da Poggio Bracciolini raggiunge Erasmo.² Le lettere degli artisti costituiscono tuttavia un fenomeno eccentrico a fronte delle consumate capacità di

* Ringrazio volentieri gli amici Clizia Carminati, Paolo Procaccioli ed Emilio Russo che mi hanno coinvolto in questa impresa e trascinato in una terra quasi incognita.

¹ PAOLA BAROCCHI, *Fortuna della epistolografia artistica*, in EAD., *Studi vasariani*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 83-111. Per una fase più tarda cfr. GIOVANNA PERINI, *Le lettere degli artisti da strumento di comunicazione, a documento, a cimelio*, in *Documentary Culture. Florence and Rome from Grand Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, a cura di Elisabeth Cropper, Giovanna Perini, Francesco Solinas, Bologna, Nuova Alfa, 1991, pp. 165-183; nonché i recenti contributi di Giovanna Capitelli, Susanne Mayer, Serenella Rolfi, in *Lettere d'artista. Corrispondenze da Roma all'Europa dall'età dei Lumi alla Restaurazione*, «Ricerche di Storia dell'arte», XLIII, 2018, 125 [fascicolo monografico]. Mentre il presente testo era in bozze è stato pubblicato il carteggio di Andrea Mantegna, importante contributo di carattere linguistico di cui non si è potuto tenere debitamente conto in questo scritto. Vedi ALESSANDRO ARESTI, *Andrea Mantegna allo scrittoio. Un profilo linguistico*, Roma, Salerno Editrice, 2018.

² POGGIO BRACCIOLINI, *Lettere*, 3 voll., a cura di Helene Harth, Firenze, Olshki, 1984, in part. voll. II e III, *Epistolarium familiarum libri*; LORENZO VALLA, *Elegantiarum latinae linguae libri sex* [Venezia, 1476], Venezia, Grifo, 1659; ANGELO POLIZIANO, *Illustrium virorum epistolae ab Angelo Politiano collectae*, Paris, Josse Bade, 1517; ID., *Opera Omnia*, III, *Opera miscellanea et epistulae*, a cura di Ida Mayer, III, Torino, La Bottega di Erasmo, 1971; ERASMO, *Opus de conscribendis epistulis*, Basel, Froben, 1522; ID., *Opera omnia*, I, 2, ed. Jean-Claude Margolin, Amsterdam, North Holland Publishing Company, 1971, pp. 152-579; ID., *Dialogus de recta latini graecique sermonis pronuntiatione*, Basel, Froben, 1528, pp. 53-54, dove Erasmo inserisce l'elogio di Albrecht Dürer. Per lo sviluppo dell'epistolografia in età moderna ricordo, tra gli altri, MARC FUMAROLI, *Genèse de l'épistolographie classique, rhétorique*

scrittura e di modulazione del linguaggio, connaturate alla pratica cancelleresca e cortigiana e dei professionisti della comunicazione epistolare.

Altro aspetto da segnalare è la nascita nel corso del Cinquecento di un nuovo filone epistolografico, ovvero le lettere degli uomini illustri, nel quale Erasmo ebbe ancora una volta un ruolo decisivo, seguito da un grande storico qual è stato Paolo Giovio.³ A proposito di quest'ultimo va detto che le raccolte epistolografiche trovano una sponda in quelle delle *Imprese*, dove le prime illustrano le gesta e le seconde il 'ritratto' di personalità degne di passare alla storia.

Tra le categorie dei 'famosi' non rientrano solo sovrani e condottieri, ma anche i letterati e, a fine Quattrocento e soprattutto nel secolo successivo, gli artisti. Da questo punto di vista l'inserimento nel *De viris illustribus* (1455-57) di Bartolomeo Facio degli elogi di quattro pittori, i fiamminghi Jan van Eyck e Rogier van der Weyden, e i 'terrazzani' Gentile da Fabriano e Pisanello, costituisce un precedente la cui importanza è riconosciuta in maniera unanime.⁴ Infine l'affermazione del volgare cambia le regole del gioco, la rinuncia al latino, lingua franca dei dotti, è incoraggiata di certo dalla stampa e dalla dipendenza economica di tale industria dal numero di lettori-acquirenti; un cambiamento linguistico che elimina una barriera che escludeva chi non apparteneva al mondo dei letterati, condizione comune alla maggioranza dei pittori e degli scultori.

Alcune lettere d'artista scritte nel corso del Quattrocento rientrano nella categoria solo per struttura e formulari. Per primo segnalerei un esempio singolare e forse non utile nel ricostruire una tipologia e la sua genesi, ma talmente importante nello stabilire reputazione e ruolo degli artisti, da non potere essere ignorato. Mi riferisco alla celeberrima dedicatoria alla redazione volgare del *De pictura*, indirizzata da Leon Battista Alberti a Filippo Brunelleschi e scritta – è ben

humaniste de la lettre, de Petrarque à Juste Lipse, «Revue d'histoire littéraire de la France», LXXVIII, 1978, 6, pp. 886-905.

³ [ERASMO], *Epistolae aliquot illustrium virorum ad Erasmum*, Leuven, Martens, 1516; PAOLO GIOVIO, *Illustrium virorum vitae*, Florentiae, Laurentii Torrentini, 1549; ID., *Dialogo delle imprese*, Roma, Barre, 1555.

⁴ BARTOLOMEO FACIO, *De viris illustribus*, Firenze, Giovannelli e Tanzini, 1745, pp. 43-49; vedi anche OTTAVIO MORISANI, *Gli artisti nel «De Viris» di B. Facio*, «Archivio Storico per Province Napoletane», LXXIII (n.s. XXXIV), 1953 (1955), pp. 107-117; MICHAEL BAXANDALL, *Giotto and the Orators*, Oxford, Clarendon Press, 1971 (trad. it. Milano, Jaca Book, 1994, pp. 141-154, 208-212).

noto –, nel 1435.⁵ Lettera proemiale destinata a introdurre la struttura tripartita dell'opera, nella quale l'autore, che apostrofa il lettore in seconda persona singolare, si rivolge a Filippo Brunelleschi – il primo e il più celebrato in un breve elenco di artefici – seguito da Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia e (forse) Masaccio.⁶ Dunque lettera-manifesto che celebra il primato artistico fiorentino e, in quel contesto, stabilisce una precisa gerarchia.

Tuttavia la maggioranza del materiale epistolare noto interessa principalmente per dati e informazioni fattuali che vi sono registrati, scritti che, per tale ragione, possono essere accostati alla documentazione legale e contrattuale, tenendo presente che tali missive non risultano riunite in raccolte manoscritte. La lettera autografa che il carmelitano Filippo Lippi indirizza il 20 luglio 1457 a Giovanni di Cosimo de' Medici documenta le vicende di un dipinto (anche graficamente) e i rapporti economici tra artista e committente, mentre la comunicazione personale – centrale nell'epistolografia – rimane al margine.⁷ Forse di maggiore interesse è quanto scrive il 1 aprile 1438 Domenico Veneziano da Perugia a Piero il gottoso, lettera nella quale la competizione tra artisti e il tentativo di procacciarsi nuove commissioni da parte dello scrivente fa emergere il ruolo di capiscuola giocato quegli anni a Firenze dai due frati, Angelico e Lippi.⁸ In tali esempi latita la presenza personale dell'artista o del suo interlocutore.

Tornando a Fra Filippo, la sua voce si sente, eccome, in una missiva a Piero de' Medici del 13 agosto 1439. In questo caso le urgenze economiche fanno saltare la codificazione epistolografica. Scrive il nostro: «ed è chiaro essere uno de' più poveri frati che sia in Firenze son io. Ed à mmi lasciò Dio chon sei nipoti fanciulle da marito e infermi

⁵ LEON BATTISTA ALBERTI, *De pictura (redazione volgare)*, a cura di Lucia Bertolini, Firenze, Polistampa, 2011, pp. 203-204.

⁶ All'identificazione di quel «Masaccio» nel pittore valdarnese (morto a Roma nel 1428) si contrappone il riferimento allo scultore Maso di Bartolomeo (1406-1456). Cfr. Lucia Bertolini in ALBERTI, *De pictura*, pp. 55-56; PIETRO ROCCA-SECCA, *Filosofi, oratori e pittori. Una nuova lettura del De pictura di Leon Battista Alberti*, Roma, Campisano, 2017, pp. 48, 51-53.

⁷ Archivio di Stato di Firenze, Mediceo avanti il Principato (d'ora in poi ASF, MAP), VI, f. 255. Pubblicato in JOHANNES GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV e XVI*, Firenze, Molini, 3 voll., 1839-1840, I, p. 175; JEFFREY RUDA, *Fra Filippo Lippi: life and work with a complete catalogue*, London, Phaidon, 1993, p. 537.

⁸ ASF, MAP, VII, f. 290; GAYE, *Carteggio*, I, pp. 136-138; DAVID S. CHAMBERS, *Patrons and artists in the Italian Renaissance*, London, McMillan, 1970, pp. 91-93; HELLMUT WOHL, *The Paintings of Domenico Veneziano: ca. 1419 – 1461, a study in Florentine art of the early Renaissance*, Oxford, Phaidon, 1980, pp. 339-340.

e inutili e quello pocho assai di bene sono io. Se potessi farmi dare a chasa vostra un pocho di grano e di vino che mi vendete mi sarà grande letizia ponendolo a mio chonto».⁹ Anche se pubblicata solo nell'Ottocento, l'accurata richiesta certamente aiuta a capire carattere e personalità del frate-pittore e ne ha alimentato la fortuna biografica ottocentesca, né si può escludere che da materiale simile Giorgio Vasari abbia estratto aspetti della personalità del carmelitano destinati a confluire nel vivissimo ritratto dal quale è germogliato il suo mito. Ne sono epitome le parole che lo storico aretino mette in bocca a Cosimo il Vecchio, dopo la sua rocambolesca fuga da palazzo Medici, dove – stando a Vasari – era stato ristretto per costringerlo a dipingere: «l'ecceellenze degli ingegni rari son forme celesti e non asini vetturini».¹⁰ Altra lettera da segnalare è quella che il 25 marzo 1470 il pittore ferrarese Francesco del Cossa inviò a Borso d'Este, suo signore e datore di lavoro. La missiva è ben nota perché segnò la rottura tra committente e artista e pose termine al suo intervento nella sala dei mesi a Schifanoia; oggetto della doglianza la paga, ritenuta del tutto inadeguata. «Considerando che io pure ho incominciato ad avere un pocho di nome – scrive Francesco del Cossa – fusse tratato et Judicato e apparonato al più tristo garzonne de ferara: Et che lo mio avere studiato e continuamente studio non dovesse avere a questa volta qualche più premio et masime dala Illustrissima Vostra Signoria che quelli e abesenti da tale studio».¹¹ Passo che, come è stato più volte notato, travalica la mera questione economica e tocca invece il ruolo e lo statuto dell'artista, che – rivendica Francesco del Cossa –, ha studiato e continua a farlo, offrendo così un'opera ben diversa da quella di un artigiano. A margine andrà osservato che *incipit*, indirizzo e sottoscrizione (in latino) propongono formule sulle quali torneremo a breve: «Illustrissimo principi et Excellentissimo Domino Borsio Duci Mutine [...] meo singularissimo» (indirizzo); «Servitor quamvis infimus franciscus del Cossa» (sottoscrizione).

A cerniera tra Quattro e Cinquecento si colloca l'*Inscriptionum libellus* di Jacopo Zaccaria, incunabolo la cui *princeps* risale al pontificato

⁹ ASF, MAP, XVI, f. 8; GAYE, *Carteggio*, I, p. 142; RUDA, *Fra Filippo*, p. 520.

¹⁰ GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, nelle edizioni del 1550 e del 1568*, a cura di Paola Barocchi e Rosanna Bettarini, 11 voll., Firenze, Sansoni – Spes, 1966-1997, III, p. 332.

¹¹ ADOLFO VENTURI, *Gli affreschi di Palazzo Schifanoia in Ferrara secondo recenti pubblicazioni e nuove ricerche*, «Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna», III, 1885, pp. 1-34, in part. pp. 4-5; ID., *Ein Brief von Francesco del Cossa*, «Der Kunstfreund», I, 1885, pp. 9-10.

di Sisto IV (1471-1484), probabilmente attorno al 1480. Seguirono diverse ristampe di cui l'ultima apparsa durante il regno di Alessandro VI (1492-1503), lambendo così il secolo seguente.¹² Il titolo nella sua comune formulazione può dare adito a fraintendimenti, ma la versione integrale ne chiarisce il senso. Quest'ultima recita: *Inscriptionum libellus, seu titolorum in scribendis epistolis ad varie conditionis et dignitatis*

¹² GIACOMO ZACCARIA, *Inscriptionum libellus*, Roma, Georg Herolt, 1480 ca.; sono stati consultati gli esemplari della princeps conservati alla Biblioteca Nazionale di Roma (70.3.F.12) e alla Biblioteca Apostolica Vaticana (Stamp. Barb. BBB, II, 34 [9]), nei quali il primo personaggio menzionato è Sisto IV, mentre la dedica ad Andrea Brenta (m. 11 febr. 1484) potrebbe costituire un ante quem per la pubblicazione (Hain 16263 = 16264; Ruch I, 205; C 526; Goff Z 12). ISTC ne censisce 6 edizioni per un totale di 56 esemplari, la cui datazione sulla base dei vari personaggi che vi sono citati può andare dal 1477 fino al 1503, anno conclusivo del pontificato di Alessandro VI ricordato nella più tarda edizione del *Libellus* [<https://data.cerl.org/istc/search?query=inscriptionum+libellus&from=0&sort=chronological> (URL consultato il 2-2-2019)]. Sul testo, segnalato da Girolamo Tiraboschi (1791), oltre ai riferimenti reperibili in ISTC, vedi anche GÉDÉON HUET, *L'Inscriptionum libellus de Jacopo Zaccaria*, «Revue des Bibliothèques», IX, 1899, pp. 275-282; GIOVANNI MARDERSTEIG, *Leon Battista Alberti e la rinascita del carattere lapidario romano nel Quattrocento*, «Italia medioevale e umanistica», II, 1959, pp. 285-307, in part. 302-303; GRAZIA AGOSTINI, LUISA CIAMMITTI, *Niccolò dell'Arca. Il compianto di Santa Maria della Vita*, in *Tre artisti nella Bologna dei Bentivoglio*, Bologna, Nuova Alfa, 1985, pp. 225-362, in part. 278-282; ANNA MODIGLIANI, *La famiglia Porcari tra memorie repubblicane e curialismo*, in *Un pontificato ed una città. Sisto IV (1471-1484)*, Atti del convegno, Roma, 3-7 dicembre 1984, a cura di Massimo Miglio, Città del Vaticano, Scuola vaticana di paleografia, diplomatica e archivistica, 1986, pp. 317-353, in part. 320 e nota 17, 325 e nota 144; LUISA CIAMMITTI, *Frammenti documentari attorno a Niccolò dell'Arca*, in *Niccolò dell'Arca. Seminario di Studi*, a cura di Grazia Agostini, Luisa Ciammitti, Bologna, Nuova Alfa, 1989, pp. 109-120, in part. 109-110; STEFANO TUMIDEI, rec. a Luisa Ciammitti, *Frammenti...*, «RR», VIII, 1992, pp. 194-195; ANNA MODIGLIANI, *I Porcari: storie di una famiglia romana tra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Roma nel Rinascimento, 1994, pp. 461-462 nota 56; PAOLO VENEZIANI, *Besicken e il metodo degli incunabolisti*, «Gutenberg Jahrbuch», 80, 2005, pp. 71-99 (rist. in ID., *Tracce sul foglio. Saggi di storia della tipografia*, ed. a cura di Paola Piacentini, Roma, Roma nel Rinascimento, 2007, pp. 117-165, in part. 122-123, 155); ALESSANDRA MULAS, *Epistole e prosimetri inediti del Feliciano fonti delle Porrettane*, «Italique», X, 2007, pp. 61-84, in part. 61, 63-64 e nota 2; EAD., *L'Inscriptionum libellus di Jacopo Zaccaria e l'umanesimo romano*, «Albertiana», X, 2007, pp. 153-177 (con bibliografia). Zaccaria è l'autore del testo (non il tipografo, come si è creduto in passato), mentre Apollonio l'autore della lettera proemiale indirizzata ad Andrea Brenta, di cui era stato allievo (MASSIMO MIGLIO, *Brenta, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 14, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1972, pp. 149-151); alla luce dei numerosi componenti della famiglia Apollonio ricordati del testo, è legittimo sospettare un solido legame tra Zaccaria e Apollonio.

homines adhibendorum. Non si tratta quindi di una raccolta epigrafica, bensì di *incipit* epistolografici. Il *libellus* non è altro che un formulario per scrivere lettere (indirizzi compresi). Nell'*explicit*, infatti, si legge: «Si titulum nomenque petis, quod epistola tergo exigit: hinc facile discere scriba potes. Scriba tuae si scire cupis nunc munia chartae. Hunc mercare librum. Nam inde peritus eris».¹³ Come è stato segnalato a suo tempo da Carlo Dionisotti e da Paola Barocchi, in questo testo, fortemente gerarchizzato e dove la componente ecclesiastica è preminente, tra musicisti e antiquari trovano spazio anche gli artisti, a sancire così il loro formale ingresso nel mondo delle epistole e della loro conseguente propalazione.¹⁴ La questione diventa più interessante venendo a sapere che alle spalle del bolognese Jacopo Zaccaria e del romano Gabriele Apollonio (il primo autore del testo, il secondo della dedica a Andrea Brenta, nonché fittizio mittente), si intravede la personalità ben più significativa di Felice Feliciano, individuata da Giulia Gianella, Giovanni Pozzi e Leonardo Ququarelli.¹⁵ Il veronese, come è noto, dal 1478 si era stabilito a Roma, dove godeva della protezione di Francesco Porcari, ricordato nella prefazione al *Libellus*.¹⁶ Facendo riferimento all'esemplare della Biblioteca Nazionale di Roma, ritenuto la *princeps*, gli artisti che ritroviamo sono personaggi ben conosciuti dall'antiquario veronese di cui peraltro sono documentati i rapporti con Andrea Mantegna e Cristoforo di Geremia.¹⁷ Il primo è il

¹³ ZACCARIA, *Inscriptionum*, c. 33r.

¹⁴ BAROCCHI, *Fortuna della epistolografia*, p. 83 e nota 1, la studiosa prende spunto dall'intervento di Carlo Dionisotti a un seminario sull'epistolografia tenuto alla Scuola Normale di Pisa nel 1980, contributo che sembrerebbe rimasto inedito; MULAS, *L'Inscriptionum libellus*, pp. 159-160 e 170-172, individua diversi personaggi enumerati nel manuale quattrocentesco.

¹⁵ La relazione tra l'*Inscriptionum libellus* e Feliciano è indicata da GIULIA GIANELLA, GIOVANNI POZZI, *Scienza antiquaria e letteratura: il Feliciano, il Colonna*, in *Storia della cultura veneta*, a cura di Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi, III, 1, *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp. 419-498, in part. p. 467 e nota 39; MULAS, *L'Inscriptionum*, p. 172, con ulteriori precisazioni.

¹⁶ ZACCARIA, *Inscriptionum*, c. 2r: «[Jacobus Zaccarias n.d.a] Franciso [sic] civi omnibus virtutibus ornatissimo: & maioribus suis catonibus neque inferiori: vel morum gravitate: vel constantia & animi magnitudinem dicaverat». MODIGLIANI, *I Porcari*, pp. 93 e nota 258, 469; FRANCO PIGNATTI, voce *Feliciano, Felice*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 46, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, pp. 83-90; MULAS, *L'Inscriptionum*, p. 160 e nota 6, segnala la dedica di Zaccaria a Francesco Porcari.

¹⁷ Come è ben noto, Feliciano, oltre ad avere dedicato alcuni codici a Mantegna, il 22 settembre 1464, insieme a quest'ultimo e a Samuele da Tradate, partecipò a

«magister gemmarum» Daniele da Venezia, accompagnato dalla dedica «peritissimo et eximio viro Danieli de Venetiis lapillorum cognitori, amico honorando».¹⁸ Segue, nella categoria degli «incisores gemmarum», Francesco «Phaetanteo», definito «Optimi ingenii viro [...] gemmarum et lapillorum nobilium incisorum tamquam fratri dilecto».¹⁹ La sua identificazione è controversa: è stato fatto il nome di Francesco del Cossa, pittore e scultore, amico di Feliciano, ma di cui si ignora l'attività di sfragista, mentre Evelyn Karet segnala, tra i sodali di Feliciano, Francesco da Ferrara. Se il riferimento alla città estense si accorda con l'aggettivo Phaetanteo, connesso a Fetonte e al suo mito, tale definizione potrebbe calzare per l'intagliatore di pietre preziose, e in maniera parziale per il pittore, lasciando le due proposte al momento senza riscontri dirimenti.²⁰

Passando ai pittori, per primo troviamo Melozzo da Forlì (1438-1484): «Totius Italiae splendori – così è presentato nella raccolta – Melocio de Forlivio, pictori incomparabili, amico optimo».²¹ Pittore attivissimo a Roma durante il pontificato sistino, come provano la decorazione dell'abside dei Santi Apostoli, realizzata su commissione di Pietro Riario tra il 1473 e il 1475, e la celeberrima scena con la fondazione della Biblioteca vaticana, datata 1477.²² La documentata partecipazione del forlivese alla costituzione della confraternita di San

una gita sul lago di Garda, testimoniata da un manoscritto dello stesso Feliciano conservato nella Biblioteca Capitolare di Treviso (2, A/1).

¹⁸ ZACCARIA, *Inscriptionum*, c. 24v.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ EVELYN KARET, *Stefano da Verona, Felice Feliciano, and the First Renaissance Collection of Drawings*, «Arte Lombarda», CXXIV, 1998, 3, pp. 31-51, a p. 34 e nota 50; MULAS, *L'Inscriptionum*, p. 170. Come si è detto, il bolognese Francesco del Cossa aveva abbandonato Ferrara nel 1470.

²¹ ZACCARIA, *Inscriptionum*, c. 25r.

²² Per la datazione alta dell'affresco di Melozzo ai Ss. Apostoli cfr. LORENZO FINOCCHI GHERSI, *La basilica dei SS. Apostoli a Roma. Le modifiche dell'impianto medievale nel Quattrocento*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura», n.s. XXXVII-XXXIX, 1990-1992 (1992), 1, pp. 355-366, in part. 365 e n. 19; STEFANO TUMIDEI, *Melozzo da Forlì: fortuna, vicende, incontri di un artista prospettico*, in *Melozzo da Forlì: la sua città, il suo tempo*, a cura di Luciana Prati, Milano, Leonardo, 1994, pp. 19-81, in part. 34-40; LORENZO FINOCCHI GHERSI, *Melozzo e l'architettura*, in *Le due Rome del Quattrocento*, a cura di Sergio Rossi, Stefano Valeri, Roma, Lithos, 2004, pp. 63-68 e note; STEFANO TUMIDEI, *Melozzo da Forlì*, in *Marco Palmezzano*, a cura di Antonio Paolucci, Cinisello Balsamo, Silvana, 2005, pp. 34, 174-177; MARIO EPIFANI, *Padre Resta e la fabbrica dei Santi Apostoli: precisazioni su Melozzo da Forlì e un progetto di Francesco Fontana dall'archivio Riario Sforza*, «Bollettino d'arte», XCV, 2010 (2011), 8, pp. 21-34, in part. 26; ANNA MELOGRANI, *In margine alla*

Luca nel 1478 – episodio di cui dà conto una celebre miniatura del francese Jacopo Raval di (probabilmente Jacques Ravaut miniatore originario della Touraine) – ne individuano la sua centralità nella scena romana nel momento in cui Feliciano approdava a Roma, come si è detto nel 1478, lasciando intendere le ragioni anche ‘politiche’ di questa prima posizione.²³ Lo segue Andrea Mantegna, ricordato con parole ancora più laudative: «Immortalis gloriae et magnifico equiti domino Andreae Mantegna patavino, pictori famosissimo, maiori meo singulari».²⁴ Mantegna è seguito da Niccolò dell’Arca – ricordato come Niccolò di Bologna – di cui l’autore dimostra di conoscere bene l’attività, sia di statuario, sia di plastificatore, nonché dallo scultore e medaglista mantovano Cristoforo di Geremia e poi dallo stesso Feliciano «homini instaurande antiquitatis curioso», ricordato nel testo per ben tre volte.²⁵ La presenza di questi artisti che furono in stretto rapporto con Feliciano, a cominciare da Mantegna, mi pare sia una controprova del legame tra questa raccolta di formulari epistolari con l’umanista veronese e, tornando alla questione epistolografica, evidenzia l’importanza dei letterati nel sostenere la reputazione e le carriere degli artisti, elemento cruciale per comprendere i successivi sviluppi dell’epistolografia artistica.

Nel 1501 il pittore e incisore veneziano Jacopo de’ Barbari (1445 ca.-1516) invia da Norimberga una lettera in volgare a Federico di Sassonia.²⁶ Il testo, da tempo antologizzato, pone non poche questioni, a

ripubblicazione degli scritti di Stefano Tumidei: conferme per la datazione del ciclo di Melozzo ai Santi Apostoli, «Bollettino d’arte», XCV, 2010 (2011), 8, pp. 35-44, in part. 35, 37-38; GERARDO DE SIMONE, *Melozzo e Roma*, in *Melozzo da Forlì*, a cura di Daniele Benati, Mauro Natale, Antonio Paolucci, Cinisello Balsamo, Silvana, 2011, pp. 37-51; LORENZO FINOCCHI GHERSI, *La basilica dei SS. Apostoli a Roma: storia, arte, architettura*, Roma, Artemide, 2011, pp. 27-29.

²³ Per l’identificazione del Maestro dei Messali della Rovere in Jacopo Raval di cfr. VALERIE GUÉANT, *L’enluminure entre Tours et Rome au XVe siècle: le Maître des missels Della Rovere (Jacopo Raval di)*, Tesi dottorale, Univ. Lille 3, 2010, I, p. 85; EAD., *Le Maître des missels Della Rovere. Jacopo Raval di, enlumineur à la cour pontificale, et la commande des cardinaux évêques espagnols à Rome del Paul II à Sixte IV*, Turnhout, Brepols, 2017, pp. 263-281.

²⁴ ZACCARIA, *Inscriptionum*, c. 25r.

²⁵ Ivi, c. 25r-v. La triplice ricorrenza di Feliciano nel *Libellus* è segnalata da MULAS, *L’Inscriptionum*, p. 170.

²⁶ Weimar, Staatsarchiv, Reg. O.156, cc. 209r-210v. La lettera è stata pubblicata da PAUL KIRN, *Friedrich der Weise und Jacopo de’ Barbari*, «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», XLVI, 1925, pp. 130-134, alle pp. 133-134. Vedi anche LUIGI SERVOLINI, *Jacopo de’ Barbari*, Padova, Le Tre Venezie, 1944, pp. 105-107; PAOLA BAROCCHI, *Scritti d’arte del Cinquecento*, 1971, I pp. 66-70; JAY A. LEVENSON, *Jacopo*

cominciare dalla scelta linguistica, il volgare appunto con cadenze venete, per arrivare al cuore della lettera, la dotta argomentazione a sostegno della nobiltà della pittura che, nella perorazione di Jacopo de' Barbari, deve essere accolta tra le arti liberali.²⁷ Si tratta di temi molto vasti che porterebbero fuori strada. Mi limiterei a segnalare che tale apologia, evidentemente volta a trovare un ingaggio alla corte di Wittenberg (operazione coronata da successo, visto che il nostro nel 1503 è documentato tra gli stipendiati), da una parte entra nella categoria delle lettere argomentative – ben diversa dalle missive di artisti finora incontrate – dall'altra apre una questione centrale nel dibattito cinquecentesco sulle arti. Non solo per l'orgogliosa rivendicazione di *status*, ma soprattutto perché la 'difesa' è affidata all'artista stesso, che entra e afferma la propria autorità soprattutto come teorico. Non è dato sapere quale sia stata la fortuna cinquecentesca di questo scritto, ma in considerazione della biografia di Jacopo de' Barbari, trasferitosi in Germania nel 1500 e mai più rientrato in Italia, vi è ragione di credere che sia stata scarsa.

Nel Cinquecento il travaso dalla tradizione manoscritta a quella della stampa è contrassegnato dalla pubblicazione di raccolte di *Lettere volgari...* a partire dall'edizione aldina del 1542, silloge che ebbe una fortunata vicenda editoriale documentata dalle successive ristampe, ampliate e accresciute, di cui è qui superfluo dare conto.²⁸ In questo filone si inseriscono altre collazioni, tra le quali mi limito a segnalare la raccolta di lettere di Paolo Giovio, pubblicata postuma a Venezia nel 1560 a cura di Lodovico Domenichi.²⁹ Tale edizione nasce da una raccolta manoscritta collazionata dallo stesso autore, che come è noto scrisse le biografie di Leonardo, Raffaello e Michelangelo.³⁰ Nella sil-

de' Barbari and the northern art of the early sixteenth Century, Ph. D. diss., New York Univ., 1978, pp. 8-11; SIMONE FERRARI, *Jacopo de' Barbari. Un protagonista del Rinascimento tra Venezia e Dürer*, Milano, Bruno Mondadori, 2006, pp. 61-65, 175-176; BEATE BÖCKEM, *Jacopo de' Barbari. Künstlerschaft und Höflichkeit um 1500*, Köln-Weimar-Wien, Böhlau Verlag, 2016, pp. 168-176, 244-248.

²⁷ «La qual [la pittura n.d.a.] non dubita per i suoi meriti e autoritate de vostra signoria eser fata la otava arte liberale» (KIRN, *Friedrich*, p. 134).

²⁸ *Lettere volgari di diversi nobilissimi huomini et eccellentissimi ingegni scritte in diverse materie. Libro primo*, Venezia, eredi di Aldo Manuzio, 1542.

²⁹ *Lettere volgari di mons. Paolo Giovio vescovo di Nocera. Raccolte per Messer Lodovico Domenichi*, Venezia, Sessa, 1560; PAOLO GIOVIO, *Opera*, I, *Lettere (1514-1544)*, a cura di Giuseppe Guido Ferrero, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1956.

³⁰ Le biografie giovanile di Leonardo, Michelangelo e Raffaello (1527 ca.) sono state pubblicate in GIROLAMO TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*. VII/4,

loge gioviana non sono pubblicate lettere indirizzate ad artisti. Tuttavia i rapporti tra questi ultimi e i letterati emergono con chiarezza in una missiva inviata dallo storico comasco all'Aretino, dove gli comunica il 'perdono' di Federico Gonzaga (26 dic. 1539), ottenuto grazie ai buoni uffici di Alfonso d'Avalos (il Marchese del Vasto) e di Tiziano: «Nel levare quella poca nebia quale era nata sopra la serena fronte del signor Duca di Mantua, c'è stata sì poca manifattura che appena ne dovete essere per scrupolo obbligato, dico tanto al signor Marchese intercessore quanto a me e a messer Ticiano felicissimi e destrisimi ruffiani in simil cosa». ³¹ A Pietro Aretino si deve un passaggio decisivo con la pubblicazione dei suoi epistolari che prende avvio nel 1538 con le lettere inviate dal medesimo, progetto che si espande con la pubblicazione a partire dal 1551 delle missive ricevute, creando così una fitta rete di corrispondenti. ³² La gerarchia degli uomini illustri si allarga a orizzonti più vasti che necessariamente includono, tra destinatari e mittenti, anche gli artisti.

Un aspetto molto rilevante dei carteggi artistici cinquecenteschi riguarda la raccolta di informazioni in vista della stesura di testi storici, trattati oppure dispute accademiche. Si tratta di un settore vastissimo di cui offrirò solo una parziale campionatura, tralasciando, ad esempio, la disputa sulla maggioranza delle arti sotto la regia di Benedetto Varchi. Ad esemplare la ricerca di informazioni andrà almeno ricordata la notissima lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel, nonché il *corpus* del carteggio vasariano, connesso con la ricerca di notizie per la stesura delle *Vite*, carteggio ampiamente studiato a

Dall'anno 1500 al 1600, Napoli, Muccis, 1781, (1812), pp. 1718-1722; PAOLA BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971, I, pp. 7-18, 1098-1101; SONIA MAFFEI, *Paolo Giovio. Scritti d'arte, lessico ed ecfasi*, Pisa, Scuola Normale, 1999, pp. 234-279; BARBARA AGOSTI, FRANCESCA AMIRANTE, RICCARDO NALDI, *Su Paolo Giovio, don Gonzalo II de Córdoba, Giovanni da Nola (tra lettere, epigrafia, scultura)*, «Prospettiva», XXVIII 2001 (2002), 103/104, pp. 47-76; CHARLES DAVIS, (Fontes 12), <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2008/579> (URL consultato il 3-2-2019); BARBARA AGOSTI, *Paolo Giovio, uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 2008.

³¹ GIOVIO, *Opera*, I, *Lettere (1514-1544)*, p. 227 num. 102.

³² *De le lettere di Pietro Aretino. Libro primo*, Venezia, Marcolini, 1538; *Lettere scritte al signor Pietro Aretino*, Venezia, Marcolini, 1551. Per l'edizione dell'epistolario aretiniano cfr. PIETRO ARETINO, *Lettere*, 6 voll., a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 1997-2002; *Lettere scritte a Pietro Aretino*, 2 voll., a cura di Paolo Procaccioli, ivi, 2003-2004.

partire dalla raccolta di Karl Frey.³³ Non voglio entrare in quell'argomento e nella densa mole di studi che vi si è agglutinata. Tuttavia anche un lettore delle *Vite* non particolarmente attento noterà che nel testo i riferimenti agli scambi epistolari sono evidenziati ad arte per conferire autorevolezza alla propria testimonianza. Ad esempio quello con l'amico Francesco Salviati certifica l'attendibilità di quanto lo storico aretino sta scrivendo a proposito degli impedimenti incontrati da Cecchino nella decorazione di Palazzo Vecchio: «Ma questi sopradetti amici suoi [...] il rattennono, come feciono anco molti amici suoi ai quali scrisse queste sue persecuzioni. E fra gli altri Giorgio Vasari, in rispondendo a una lettera che sopra ciò gli scrisse il Salviati lo confortò...».³⁴

Lo scambio epistolare non solo certifica la veridicità di un racconto, basato su testimonianze di prima mano, ma fa sì che la vicenda – con al centro le difficoltà di Salviati, esasperato e ormai pronto alla rinuncia a una commissione decisiva per la propria carriera – assuma un tono drammatico e coinvolgente in virtù delle voci di testimoni, emotivamente partecipi; l'inserito epistolare si trasforma così in efficace espediente narrativo. Nella biografia di Michelangelo Vasari inserisce all'interno del testo la risposta del Buonarroti alla lettera di condoglianze del Vasari stesso per la morte di Francesco da Urbino, con l'effetto, voluto, di dare la parola al biografato («Messer Giorgio mio caro...») e di fare in modo che la voce del divino risuoni nelle orecchie del lettore delle *Vite*.³⁵ Dove andrà presa nota del fatto che l'*incipit* così familiare è variante introdotta dallo storico aretino, laddove l'originale recita «Messer Giorgio, amico caro»; in sé un intervento minimo che tuttavia, segnala Deborah Parker, accentua la familiarità tra i due e evidenzia la strategia di Vasari nell'uso dei materiali.³⁶

³³ FAUSTO NICOLINI, *Pietro Summonte, Marcantonio Michiel e l'arte napoletana del Cinquecento*, «Napoli Nobilissima», n.s., III, 1922, pp. 42-59, 68-79, 98-105, 121-146, 159-172; KARL FREY, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, München, Georg Müller, 1923; FERDINANDO BOLOGNA, *Qualche osservazione sulla lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, in *Libri per vedere, le guide storico-artistiche della città di Napoli*, a cura di Francesca Amirante, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1995, pp. 181-193.

³⁴ VASARI, *Le vite*, ed. Barocchi, Bettarini, IV, p. 523.

³⁵ *Ibid.*, VI, p. 91. FREY, *Der literarische Nachlass*, I, p. 433; GIORGIO VASARI, *Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e 1568*, commentata da Paola Barocchi, IV, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962, pp. 1638-1640, n. 662.

³⁶ DEBORAH PARKER, *Michelangelo and art of letter writing*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2010, p. 16.

Nell'epistolografia artistica mi pare di particolare interesse la raccolta di lettere di «eccellentissimi huomini» curata da Lodovico Dolce e pubblicata a Venezia nel 1554 da Giolito e poi ristampata tre anni dopo dal medesimo editore.³⁷ Una serie che molto deve alla raccolta di Aretino il cui primo volume, si è detto, fu dato alle stampe nel 1538, un rapporto del resto del tutto prevedibile considerando le vicende biografiche e il titolo dato alla sua più fortunata opera dedicata alla teoria dell'arte. Tornando alla silloge dolciana, questa è una vasta antologia che raccoglie il fior fiore dell'epistolografia cinquecentesca; è organizzata per autori, concedendo il primo posto a Giovanni Guidiccioni, e ogni lettera è preceduta dalla sua sinossi. Qui tra quelle di Francesco della Torre (1519-1566) e quelle di Marcantonio Flaminio (1498-1550) è inserita una breve sezione di sette lettere scritte da tre pittori, nell'ordine Michelangelo, Raffaello e Tiziano. L'avvertenza che Dolce inserisce a premessa, mi pare essere eloquente e programmatica e perciò vale la pena di citarla per intero:

Non essendo arte veruna di nobiltà più vicina alle lettere, di quello ch'è la Pittura, nel mezzo di questi huomini per altezza d'ingegno e di dottrina Illustri, ci è paruto mettere alcune Lettere di tre chiarissimi lumi della Pittura, Michele Agnolo, Rafaello d'Urbino, e Titiano Vecellio, acciò che si vegga, quanto oltre all'eccellenza dell'arte loro, nella quale è da credere, che essi in questo nostro secolo, habbiano vinto gli antichi, sarebbono anco riusciti mirabili in quella della penna, se havessero voluto, o potuto porvi cura.³⁸

La pittura viene posta quasi allo stesso livello delle lettere, ma tale concessione, quasi una *ut pictura poesis*, in sostanza viene disattesa. Dalle parole di Dolce il tributo agli artisti mira piuttosto ad innalzare i letterati e fare dei primi degli scrittori mancati: «sarebbono anco riusciti mirabili in quella della penna, se havessero voluto, o potuto porvi cura».

Nella medesima logica, che nega ciò che apparentemente afferma, mi sembra si debba leggere la sequenza degli artisti. Il primo posto assegnato a Michelangelo ne smentisce il primato, che in questa raccolta sembra piuttosto spettare all'ultimo della lista, ovvero a Tiziano,

³⁷ *Lettere di diversi eccellentiss. huomini raccolte da diversi libri*, Venezia, Giolito, 1554, pp. 226-232; *Dialogo della pittura* di M. Lodovico Dolce, intitolato l'Aretino, Venezia, Giolito, 1557, ed. nei *Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di Paola Barocchi, Bari, Laterza, 1960, I, pp. 141-206 (testo), 433-493 (commento).

³⁸ [DOLCE], *Lettere di diversi eccellentiss. huomini*, Venezia, Giolito, 1559, p. 226, dove il «vinto gli antichi» della *princeps* si attenua in «aguagliar gli antichi».

di cui Dolce pubblica ben cinque lettere, di cui tre indirizzate ai sovrani asburgici Carlo V e Filippo II.

Come si diceva, la sezione si apre con una responsiva di Michelangelo ad Aretino, replica ironica alla missiva ecfrastica e immaginifica che Aretino stesso aveva inviato al Buonarroti il 15 settembre 1538. Il testo aretiniano è celebre, anche per l'iterazione di «veggo» ripetuto con ritmo martellante per ben 13 volte nella seconda parte dell'epistola, scritto che fu pubblicato da Aretino nel I volume delle lettere.³⁹ Del resto anche la risposta di Michelangelo era stata resa pubblica sempre da Aretino prima nel 1542 e poi nel 1552, fatto (quest'ultimo) che sottolinea il rapporto strettissimo tra l'iniziativa editoriale di Dolce con quella del suo mentore. «Mi sono assai doluto – risponde Michelangelo –, però che avendo compito gran parte de l'istoria non posso mettere in opra la vostra imaginazione, la quale è sì fatta che se il di del giudicio fusse stato, e voi l'aveste veduto in *presentia*, le parole vostre non lo figurarebbono meglio».⁴⁰ Grazie, consigliere iconografico – sembra rispondere Michelangelo –, non ho bisogno di te, né della tua cronaca del giorno del Giudizio; sottintendendo che la sua non vuole essere una rappresentazione realistica e mimetica di un evento che per la sua portata trascende la dimensione storica e umana.

A quella di Michelangelo segue la lettera che Raffaello avrebbe inviato a Baldassarre Castiglione e che è così riassunta da Dolce: «Manda al conte alcuni disegni, scrive della cura datagli dal Papa, e mostra quanto facesse stima del suo giudicio».⁴¹

Il testo, come è ben noto, ha avuto un ruolo centrale nella disamina dell'estetica di Raffaello, e il passo che segue ne è diventato il *topos*: «per dipingere una bella mi bisognerebbe dipingere più belle con questa conditione, che V.S. si trovasse meco a far scelta del meglio. Ma essendo carestia e de' buoni giudicii, e di belle donne, io mi servo di una certa Iddea che mi viene alla mente». Passo che riprende a sua volta il racconto di Plinio (*N.H.*, XXXV, 64) su Zeusi e le fanciulle di Crotone.

Testo fondamentale, se non fosse un caso di eterografia epistolare. Infatti nella lettera pubblicata per la prima volta da Dolce e di cui non

³⁹ PIETRO ARETINO, *Lettere*, ed. Procaccioli, I, pp. 277-279, n° 193.

⁴⁰ La risposta del Buonarroti fu pubblicata per la prima volta nell'appendice aggiunta al primo volume delle *Lettere* (Aretino, *Lettere*, I, App. XI) quindi compresa nel primo libro della raccolta delle *Lettere scritte a Pietro Aretino* (ed. Procaccioli, I, p. 369 n° 397); naturalmente figura anche nel *Carteggio di Michelangelo* (a cura di Paola Barocchi e Renzo Ristori, vol. IV, Firenze, Spes, 1979, pp. 82-84 n° CMLII).

⁴¹ [DOLCE], *Lettere di diversi eccellentiss. huomini*, p. 227.

si conoscono versioni manoscritte, chi parla non è Raffaello bensì Baldassarre Castiglione, ovvero il mittente stesso, questione di cui ha dato conto John Shearman in due diversi contributi.⁴² Nell'architettura della silloge di Dolce (come emerge anche dalla sinossi che la precede) la lettera evidenzia il rapporto intimo tra Raffaello e un personaggio del calibro di Castiglione, e qui si riprende il profilo cortigiano dell'Urbinate, profilo individuato in prima battuta da Giovio e poi da Vasari. Ma se seguendo Shearman torniamo a Castiglione, direi che la sua classificazione della lettera, quale «ritratto letterario» (postumo), dà ulteriore ragione della sua presenza nella raccolta di Dolce.

Tralascero Tiziano, di cui si è già detto qualcosa, per tentare una qualche conclusione. Di certo le lettere d'artista (o scritte in nome di un artista) avevano una funzione di promozione. Sia quelle pubblicate da Dolce, sia gli esempi più antichi (vedi Jacopo de' Barbari) ne sono chiara testimonianza. Vi è ragione di credere che nel Quattro e nel Cinquecento, senza il sostegno degli uomini di lettere (umanisti, segretari, poligrafi) gli artisti difficilmente avrebbero potuto abbattere il diaframma che separa il pennello e lo scalpello dalla penna, diaframma che penso non sia mai del tutto scomparso. Come al solito, l'eccezione è data dalle lettere di Michelangelo. Come si capisce anche dalla sola risposta ad Aretino, convezioni e codici epistolografici, se non sovvertiti, sono almeno condotti al limite estremo della norma, in una strada nella quale Aretino era maestro.

⁴² JOHN SHEARMAN, *Castiglione's Portrait of Raphael*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXVIII, 1994, pp. 69-96; ID., *Raphael in early modern sources (1483-1602)*, New Haven-London, Yale Univ. Press, 2003, I, pp. 734-741, dove, al di là della questione attributiva, si dà conto delle diverse interpretazioni di questa notissima lettera.