

Dalla storia allo storytelling: *La biblioteca segreta di Leonardo*

Francesco Fioretti

A Urbino se ci arrivi a cavallo da sud – che te la vedi all'improvviso, da sotto, transcendere le proprie mura abbarbicata su un doppio colle impervio da qualunque parte vi si acceda – non possono non colpirti i torrioni slanciati del palazzo di Federico da Montefeltro, che del mastodonte dell'edificio ti segnalano subito il cuore gentile, incorniciando tra i merli ghibellini sopra le mura la grazia galante delle loggette classicheggianti, un breve sogno d'amenità nella dura scorza di un luogo austero e massiccio del potere. Lo sapeva già, era preparato, anche Donino e frate Luca gliene avevano parlato come di uno dei più bei palazzi d'Italia, ma ci arrivarono che era all'incirca mezzogiorno, il sole dava alla testa e, quando alzò lo sguardo e se lo vide a ridosso come un gigante di mattoni, si sentì quasi mancare dall'emozione. Fortuna che il suo cavallo e Salai erano assai meno sensibili di lui all'architettura, e continuarono ad andare.

Quando poi avrebbe percorso in lungo e in largo il centro del paese con l'odometro di Erone, e ispezionato l'intero perimetro delle mura, e misurato le distanze dalla cima di un campanile col goniografo circolare – come spiegava l'Alberti nei *Ludi mathematici* – per provare a disegnarne una mappa a volo d'uccello, avrebbe ricavato l'impressione che a vederla così dall'alto, planandoci sopra come un girfalco, la cittadella gli sarebbe parsa molto simile a un cervello umano subito dopo una craniotomia: una scanalatura nel mezzo, l'antico cardo della città romana, la divideva in due emisferi, e un labirinto di ventricoli attorcigliati su se stessi se ne diramava sui due versanti della calotta scoperchiata fino all'osso robusto dei bastioni. Era il suo vizio e lusso, anche con la vita, quella di immaginarsela troppo spesso in una visione dall'alto, e se a volte lo prendeva la malinconia di non esserci dentro abbastanza, si lasciava subito trascinare il più lontano possibile dalla corrente impetuosa delle sue curiosità.¹

¹ Fioretti (2018, 195-196).

Così, all'inizio del quattordicesimo capitolo della *Biblioteca segreta di Leonardo*, venendo da Monte Asdrualdo, la Fermignano del suo amico Donino Bramante, Leonardo entra a Urbino per incontrare Cesare Borgia e per trascorrervi l'intero mese di luglio del 1502. Vi arriva da sud e si trova davanti la visuale più impressionante del Palazzo Ducale. L'*incipit* del capitolo, volutamente, ha un tono colloquiale, rivolto a un *tu* generico come se si trattasse di un'esperienza ampiamente condivisibile, e ciascuno infatti, specie se non urbinato, ricorderà la prima volta in cui ha visto la splendida dimora di Federico da Montefeltro dalla piazza del Mercatale. Almeno io la mia prima volta a Urbino, per quanto si perda in tempi cui si addice ormai abbondantemente il passato remoto, me la ricordo molto nitidamente. In auto, ventenne ignaro della città, avrei potuto accedervi da qualsiasi parte, ma fui fortunato: il mio primo accesso fu quello che qui attribuisco a Leonardo, sia pure su un diverso mezzo di locomozione. Sennonché gli occhi del Vinci vi vedono, invece del secondo piano che allora non c'era, le merlature ghibelline che oggi non ci sono più. Spero tuttavia che il lettore non ci faccia caso, e si lasci coinvolgere invece nell'esperienza del protagonista, soprattutto se, in qualche modo, somiglia alla sua. Perché, dacché si scrivono romanzi (e anche da prima), l'identificazione del *lector* con l'*actor* è il meccanismo psicologico su cui si fonda l'azione scenica, qualunque sia il fine che si propone, dal semplice intrattenimento all'aristotelica catarsi.

Passando dalla ricostruzione storica allo *storytelling* è questo il nodo centrale, che spesso viene trascurato nei dibattiti (ogni tanto ce n'è uno) sul romanzo storico: le finalità del romanziere e quelle dello storico si intersecano assai marginalmente, e la verità da ricostruire, che per il secondo è un fine, per il primo non è che un mezzo. Il che non vuol dire che l'autore di *componenti misti di storia e d'invenzione* (come li chiamava, col rigore che gli era solito, il padre della nostra tradizione) possa eludere in alcun modo la verità dei fatti. Solo che per lui si tratta semplicemente di un limite invalicabile, che non può impunemente oltrepassare senza rischiare di compromettere la sua regola aurea, la norma di cui deve aver cura come del principio fondamentale del suo fare: *la credibilità dell'invenzione*. Non perché il lettore, quello scaltrito da due secoli di romanzo storico fino alla sua sofisticata variante postmoderna, non sappia in anticipo che di *factio* in effetti si tratti, ma perché, entrando nell'*habitat* virtuale che l'autore ha allestito per lui,

generalmente non tollera sfasature, pretende dal burattinaio che l'illusione funzioni, che i personaggi si muovano e non si vedano i fili.

Io personalmente, a dire il vero, percorro già da qualche tempo un terreno accidentato, quello della contaminazione tra due sottogeneri, il giallo storico e il biografico. Due sottogeneri che in gran parte hanno caratteristiche opposte e rischiano sempre di spegnersi a vicenda, il primo tendendo a sottrarre credibilità al secondo e quest'ultimo a smorzare invece la *suspense* su cui si basa essenzialmente il primo. Hanno ritmi e respiri diversi, è difficilissimo tenerli insieme, e non è detto che sempre ci si riesca. C'è in agguato, ad ogni pagina, il pericolo di scontentare i fan di entrambi i generi, un rischio che tuttavia mi piace correre per i motivi che tenterò di esporre nelle brevi note che seguono.

Io non sono un appassionato di gialli. Ne leggo però, di tanto in tanto, e i casi sono due: o mi piacciono molto, o li trovo decisamente brutti. Mi piacciono, ad esempio, i gialli (soprattutto tra quelli storici) che sono al tempo stesso ottimi romanzi d'ambiente. Ma un rischio insito in un genere che dalla prima pagina punta a occultare al lettore l'assassino è che, quando alla fine quest'ultimo viene scoperto, la coerenza psicologica del personaggio lasci molto spesso a desiderare. Scrivere un giallo non è in sé complicato, ma elaborarne uno ben fatto è difficilissimo e, qualche volta, il finale mi lascia l'amaro in bocca. Il romanzo storico biografico, invece, punta tutto sulla ricostruzione psicologica del protagonista illustre e si può scostare meno dalle verità accertate dagli storici. I suoi lettori sono in genere autentici appassionati di storia prima che di narrativa, vogliono apprendere qualcosa sui personaggi di cui leggono, oltre che divertirsi o svagarsi. Il ritmo narrativo di questo tipo di storie, tuttavia, può in qualche caso risultare assai lento.

Tanto per intenderci, *Aristotele detective* di Margaret Doody², i gialli di Giulio Leoni in cui l'investigatore è Dante Alighieri (e le variazioni sul tema dantesco, fuori d'Italia, di Matthew Pearl, Nick Tosches, Matilde Asensi), il thriller leonardesco di Malvaldi³, per non fare che pochi esempi, sono gialli che assumono nel ruolo classico del detective un personaggio illustre del passato, un filosofo, un poeta o un artista: un sottogenere che ha conosciuto di recente un grande successo e una

² Sellerio (1999).

³ Malvaldi (2018). Per quanto riguarda la letteratura "dantesca" cfr. Leoni (2000), Leoni (2004), Leoni (2005), Leoni (2007), Leoni (2014), Leoni (2017), Asensi (2001), Pearl (2003) e Tosches (2003).

larga diffusione e in cui, è naturale, la trama del giallo è inventata, né qualcuno si aspetterebbe mai che sia fondata su qualche verità storica. *Rinascimento privato* di Maria Bellonci, le *Memorie di Adriano* della Yourcenar, *Artemisia* di Anna Banti, *M* di Scurati o le numerose narrazioni su Cesare, almeno da Bertold Brecht in poi, sono invece romanzi biografici da cui ci si aspetta la ricostruzione fine e a tutto tondo della psicologia, dell'ambiente e della vita anche privata di un personaggio storico più o meno noto. La contaminazione tra le due specie è, come dicevo, ardua, ma se va bene, se si trova il giusto passo, i due generi possono finire non solo per convivere pacificamente, ma anche per correggersi reciprocamente i difetti, e consentono quanto meno - se non altro nel laboratorio di chi scrive - di sottoporre le fughe in avanti della fantasia all'energico freno del documento e del lavoro degli storici (o viceversa, come nel mio caso, di sbrigliare nel poliziesco una vocazione più autenticamente saggistica).

Naturalmente occorre presupporre un pubblico scaltrito, capace di discernere autonomamente tra le pagine genere e genere, di distinguere lo spazio del giallo da quello della biografia, il piano dell'invenzione da quello della storia. È un pubblico, magari di non addetti ai lavori, che vuole apprendere oltre che distrarsi, un pubblico che ha attraversato la temperie postmoderna - che lo ha educato al distacco ironico, al gioco intertestuale, alla consapevolezza metaletteraria - e vuole tornare con i piedi per terra a una più salda presa sul reale, a una lingua che parli del mondo e non solo di altri libri, senza però dimenticare quello che ha appreso per via, senza tornare, insomma, né al puro gioco metalinguistico e citazionista, né tanto meno all'innocenza del lettore ingenuo. È un lettore che, in mancanza di meglio, e per evitare di cadere nella penosa trappola dei *post-post*, ci azzardiamo provvisoriamente a definire "metamoderno".

Le recensioni dei lettori sui *social* confermano che questo pubblico esiste e, di solito, legge questa tipologia di romanzi con piacere e competenza, mentre le valutazioni meno favorevoli sono ovviamente quelle dei fan di genere, che chiedono o più verità o più *suspense*, mai le due cose insieme. I fan del giallo non tollerano ad esempio che il delitto capiti solo a pagina 50, mentre i più accigliati custodi dell'attendibilità storica si limitano a giudicare questo su Leonardo, come è capitato, un «inverosimile romanzo "storico"»⁴. Più verità o più invenzione, per intenderci, questo reclamano: ma d'altra parte erano le due possibili

⁴ Guerrini (2020, 76).

obiezioni che in sostanza registrava anche Manzoni ai suoi tempi, subito dopo aver dato alle stampe la *quarantana* dei *Promessi sposi*, nel discorso *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, in cui finiva per riconoscere lui per primo l'intrinseca e ineludibile contraddittorietà del genere di cui pure aveva appena fondato autorevolmente la tradizione in Italia. D'altra parte quando Manzoni scriveva quel saggio soffiavano anche da noi i primi venti del positivismo, che gli facevano leggere l'intera storia della narrativa dal poema epico al romanzo come un progressivo incremento d'adesione al reale, e lo inducevano (nonché, ahimè, a smettere di scrivere romanzi) a profetizzare l'esaurirsi del genere storico e il suo necessario confluire nella storiografia *tout court*: «Poiché (siamo sempre lì) quale può essere il punto d'arrivo nella strada della verità storica, se non l'intera (relativamente, s'intende) e pura verità storica?»⁵.

Il Novecento, a quanto pare, è andato invece nella direzione opposta, sfociando nella massima artificialità del postmoderno teorizzato da Eco nelle *Postille al Nome della rosa*. «Occorre crearsi delle costrizioni» diceva Eco «per potere inventare liberamente [...]. E questo non ha nulla a che vedere con il realismo (anche se spiega persino il realismo)»⁶. La storia, nel genere di cui si sta parlando, non è dunque che la principale costrizione che chi lo pratica si sceglie per imbrigliare la propria libertà creativa, che resta il punto di partenza. Nessuno dunque si meraviglierà più se, dopo Eco (conseguenza anche del *Nome della rosa*), il romanzo storico abbia decisamente imboccato la via dell'invenzione assoluta, talora anche spericolata (in questo quadro si spiegano non solo l'Alighieri, Aristotele e Leonardo investigatori, nonché i gialli storici di Valerio Massimo Manfredi o di Marcello Simoni, ma anche Dan Brown e i suoi numerosi emuli).

Alla fine delle sue postille però lo stesso Eco, riaccostandosi proprio ai *Promessi sposi* di Manzoni, sembrava recuperare la dimensione realistica che apparentemente (ma solo apparentemente) aveva escluso in partenza: «Quello che i personaggi fanno [nei *Promessi sposi*] serve a far capire meglio la storia, ciò che è avvenuto. Vicende e personaggi sono inventati, eppure ci dicono sull'Italia dell'epoca cose che i libri di storia non ci avevano mai detto con altrettanta chiarezza»⁷. Che è poi un ritorno al peccato originale del genere, visto che lo stesso Manzoni,

⁵ Manzoni (1897, 188).

⁶ Eco (1983).

⁷ Ivi.

sempre nel citato discorso sul romanzo storico, definiva quest'ultimo, appunto, «una rappresentazione più generale dello stato dell'umanità in un tempo» e «in un luogo»⁸.

Insomma la contraddizione - rilevata già da Manzoni e abordata da Eco dalla direzione opposta - tra storia e finzione, tra realismo e invenzione, era e resta intrinseca al genere e, a chi pratica oggi il romanzo storico (da scrittore o lettore), non resta che accettarla per ciò che è, ovvero un'ineludibile regola del gioco. Mescolando i sottogeneri in cui si sdoppia ormai nella tradizione odierna questa dicotomia (la biografia e il giallo) non faccio che riappropriarmi consapevolmente, a mio modo, della discrasia, senza illudermi di poterla risolvere o eludere nella direzione del realismo ingenuo o in quella della fuga nella *fiction* assoluta. Semmai, come sempre capita, la frontiera si sposta di volta in volta, slittano da un punto all'altro gli estremi dell'alternativa, ma poi, come nel gioco dell'oca, si ritorna spesso al manzoniano punto di partenza.

Nei miei romanzi, d'altra parte, quello che si mette in scena è proprio il rapporto tra il divenire e la forma, incarnato in quello tra il reale storico e un suo interprete più o meno geniale: Dante e Cavalcanti negli anni Ottanta del Duecento, i figli di Dante - e Petrarca e Boccaccio sullo sfondo - nel Trecento (*Il libro segreto di Dante*), Leonardo a fine Quattrocento, Raffaello e la sua scuola (e Pietro Aretino) intorno al primo quarto del Cinquecento, Caravaggio nel primo decennio del Seicento - e immagino, per completare la serie, un romanzo ambientato a cavallo tra Sette e Ottocento e uno tutto novecentesco. Un'epitologia, come la *Recherche* proustiana, ma capovolta: un itinerario non *in interiore homine*, ma nel tempo esterno della storia, dal *tempo ritrovato* di un singolo artista al suo superamento nel perpetuo divenire che inevitabilmente lo scavalca. Scrittori, pittori, geni poliedrici come Dante e Leonardo si sforzano di dar forma al loro presente, di leggerlo in una prospettiva coerente, di interpretarlo, di misurarsi con le correnti di pensiero che lo attraversano (l'aristotelismo al tempo di Dante, il platonismo rinascimentale, gli albori della mentalità scientifica). Il tempo della storia finisce per travolgerli o semplicemente per oltrepassarli, nella direzione da loro stessi imboccata o più spesso in quella opposta, eppure una buona parte di ciò che noi sappiamo della loro epoca lo dobbiamo a loro, lo intuiamo attraverso le loro opere, leggendo o contemplando le quali scrutiamo in un passato che resta il nostro

⁸ Manzoni (1897, 172).

perché è l'insieme non solo delle conquiste, ma anche delle possibilità mancate, delle occasioni sprecate e delle disillusioni di cui è figlia la nostra attuale civiltà.

Tornando a Leonardo che, a conclusione del mio romanzo, giunge ad Urbino, dove si scioglie l'enigma di un delitto avvenuto quando era a Milano, non so dunque se devo spiegare ai fan del giallo le ragioni della lentezza delle indagini o ai cultori del genere biografico quelle dell'improbabilità dell'inchiesta. Semplicemente, al centro della *quête* c'è un dipinto, una tela autentica dell'epoca, e nemmeno di Leonardo: il *Ritratto di Luca Pacioli* attribuito da tempo, senza più troppa convinzione da parte della maggior parte dei critici, al veneto Jacopo de' Barbari, e conservato oggi a Napoli al museo di Capodimonte. Il dipinto contiene (fra gli altri) un enigma numerico (autentico e, finora, irrisolto) la cui soluzione (del tutto inedita e, a detta di esperti, plausibile) è legata allo scioglimento del caso. E quel ritratto, prodotto verosimilmente a Venezia, era destinato ad Urbino, dove è rimasto fino a metà Seicento (prima di finire a Firenze e infine a Napoli). La storia dunque doveva iniziare con l'incontro a Milano tra Leonardo e Luca Pacioli (che porta con sé da Venezia il ritratto) e concludersi a Urbino, dove il genio di Vinci ritrova la tela, scioglie l'enigma e risolve il caso.

Il delitto e l'indagine di Leonardo, ovviamente, sono del tutto inventati, secondo i canoni del giallo storico, ma l'amicizia con Luca Pacioli, gli spostamenti tra Milano, Mantova, Venezia, Firenze e Urbino, il *Cenacolo*, i ritratti e le altre opere realizzate da Leonardo nel decennio che vi viene raccontato sono seguiti - e gli ambienti ricostruiti - con scrupolo possibilmente da storico. «Un thriller, un roman historique et une biographie tout à la fois» commenta con entusiasmo, su Amazon, una lettrice francese di gusti simili ai miei. Comprendo però perfettamente le perplessità di chi invece, pretendendo un thriller puro, sia stato frastornato dai continui cambi di scena, dalla folla di personaggi non propriamente utili allo scioglimento del caso (ma importanti sul piano biografico) e dalla lunghezza eccessiva delle indagini. D'altra parte, dovendo condurre Leonardo da Milano ad Urbino, non potevo, se ci passa, non farlo passare da Mantova e non fargli incontrare Isabella d'Este, e d'altra parte non potevo farlo arrivare direttamente ad Urbino o non farlo comparire al cospetto di Cesare Borgia. Così come, sul versante opposto, capisco perfettamente le perplessità dei cultori del genere storico-biografico, una cui obiezione potrei facilmente esprimere (e in parte condividere) nei termini

seguenti: perché non puntare direttamente sulla biografia lasciando cadere del tutto il giallo e il mistero?

Risponderò sinteticamente che mi servo del genere *noir* come di una scorciatoia. I gialli che mi piacciono, mi rendo conto, sono quelli in cui l'indagine riesce a trascendere la mera ricerca del colpevole e a farsi inchiesta più profonda sul tema atavico dell'*unde malum* (in cui, dunque, il colpevole, una volta scoperto, sia psicologicamente plausibile e rappresenti, proprio per questo, una possibilità realisticamente fondata di una più generica disposizione umana al male). In un romanzo storico si vuole inoltre, come detto (e non da me), mettere in scena «una rappresentazione più generale dello stato dell'umanità in un tempo» e «in un luogo» e, se possibile, dire «sull'Italia dell'epoca cose che i libri di storia non ci avevano mai detto con altrettanta chiarezza»⁹.

Si potrebbe far questo raccontando la vita di Leonardo fin dalla sua formazione fiorentina segnata dal platonismo di moda presso la corte laurenziana, poi mettere in scena il periodo milanese e raccontare il suo progressivo slittare verso la fisica, che però ai suoi tempi è ancora di forte impronta aristotelica. Si può poi tratteggiare la sua frenetica ricerca di testi della scienza alessandrina, la sua intuizione dell'importanza della matematica e il sodalizio con Luca Pacioli da cui se la fa insegnare, infine parlare dei libri di Archimede che scrive di dover ricevere quando viene a Urbino.

Oppure si può raccontare un quadro, il *Ritratto di Luca Pacioli*, che esprime la concezione platonica della matematica, si possono immaginare un delitto e un furto di preziosissimi libri bizantini che finiscono, insieme all'enigmatico dipinto, nella celebre biblioteca dei Montefeltro a Urbino, e costruire intorno ai libri e al ritratto un intrigo che coinvolga le varie sette neoplatoniche quattrocentesche, dai neopagani di Roma ai seguaci del sincretismo fiorentino, in modo da dare spessore narrativo e rilievo drammaturgico all'azione (peraltro riassumendo la passione leonardesca per l'anatomia nella scena dell'autopsia della vittima del delitto). Seguendo questa seconda via il vantaggio è che si può sintetizzare in poche scene, e con gran sollievo per il lettore, l'intera vicenda artistica e filosofica del Quattrocento italiano alle spalle dell'illustre protagonista e stringere in dieci anni la storia di un sessantennio decisivo per il nostro *background* storico-culturale.

⁹ Rispettivamente in Manzoni (1897) e Eco (1983).

La verità di un'opera *mista di storia e d'invenzione*, questo è il punto, non è mai una verità fattuale (o, come si dovrebbe dire, referenziale e realistica). Lo diceva già Aristotele nella sua *Poetica*: la storia si occupa della realtà, la letteratura del possibile; la prima del particolare, la seconda dell'universale. E cosa ci sarà mai di universale - si potrebbe chiedere - nella vicenda di un uomo fuori del comune come Leonardo, in cui i lettori (e l'autore) possano trovare ancora qualcosa di proprio o di genericamente umano? La *curiositas*, l'insaziabile avidità di sapere dell'uomo contemporaneo trovano in lui un precursore cristallino - questa la risposta. I tempi suoi hanno d'altronde qualcosa in comune con i nostri: la caduta imminente della civiltà italiana dopo un lungo periodo di indiscussa egemonia culturale è uno dei temi del libro. Io racconto la storia fotografata in momenti particolari di intenso cambiamento, e ho bisogno, per seguire le grandi, epocali mutazioni, di testimoni lucidissimi. Rischio a volte di proiettare su di loro una coscienza *a posteriori* - rischio che mi sforzo di contenere il più possibile, ma di cui, di tanto in tanto, mi lascio sfuggire il controllo a beneficio del lettore contemporaneo. Non importa, ogni storia è dialogica, è un confronto in cui ci siamo sia noi che loro - non solo loro (come è tenuto a tentar di fare uno storico) e non solo noi (come nel sapere medievale o in certa sottocultura scandalistica o complottista contemporanea).

Dal brano che ho citato all'inizio vorrei riprendere, a tal proposito, un ultimo esempio: Leonardo che vede Urbino *molto simile a un cervello umano subito dopo una craniotomia*. È un'immagine che non mi sarebbe mai venuta in mente se non mi fossi calato fino in fondo nel personaggio di Leonardo, se non avessi mai prestato attenzione ai suoi disegni anatomici e non avessi saputo che prendeva le misure per disegnare una mappa di Urbino probabilmente del tutto simile a quella che effettivamente realizzò di Imola, a volo d'uccello (come fece per Venezia proprio quello Jacopo de' Barbari cui si attribuiva fino a poco tempo fa il *Ritratto di Luca Pacioli*). Insomma quell'immagine posso ritenerla solo assai marginalmente mia. È un esempio, se si vuole, di quella che Michail Bachtin chiama "dialogicità" intrinseca della parola romanzesca. Non posso sapere se l'abbia mai pensata Leonardo, ma di sicuro non posso nemmeno attribuirmele del tutto. Appartiene a me, a Leonardo e al lettore in egual misura: è frutto di un *nostro* dialogo con il Vinci (mio e potenzialmente del lettore, che ci immedesimiamo nel personaggio). Difficile vedere il mondo con gli occhi di un genio poliedrico come lui, ma se lo si fa bisogna farlo necessariamente così:

dall'alto, a volo d'uccello, come droni, immaginando di non avere desideri o di averli tutti rimossi (lui forse per via di una giovinezza trascorsa tra le successive mogli adolescenti del padre) e sublimati in uno solo, quello di osservare, conoscere e rappresentare impassibilmente la verità dei fenomeni, di *seguir virtute e canoscenza* in un modo che prelude - e non mette ancora - a quello della scienza moderna.

Però, al di là di tutto, anche se nata per caso, per Urbino quell'immagine continua a piacermi: un cervello pensante diviso da via Saffi in due emisferi, tra Italia di destra e Italia di sinistra (in senso geografico e antico, non moderno e politico), tra oriente e occidente, tra l'asse adriatico e veneziano da una parte e Roma e Firenze dall'altra. Un ruolo di crocevia politico-culturale che, nei momenti più consapevoli e prestigiosi della sua storia, mi pare che la città abbia esercitato davvero.

Ringrazio Leonardo per avermene suggerito l'arcano.

Bibliografia

Asensi, M., 2001, *El ultimo Caton*, Planeta.

Cesaroni, F. M., Ciambotti, M., Gamba, E. e Montebelli V., 2001, *Le tre facce del poliedrico Luca Pacioli*, Quaderni del Centro Internazionale di Studi Urbino e la Prospettiva, Urbino.

Doody, M., 1999, *Aristotele detective*, Palermo, Sellerio.

Eco, U., 1983, «Postille a "Il nome della rosa"», in *Alfabeta* n. 49, giugno 1983.

Fioretti, F., 2018, *La biblioteca segreta di Leonardo*, Milano, Piemme.

Forcellino, A., 2014, *Gli ultimi giorni di Leonardo*, Milano, Milano, Rizzoli.

Gachet, D., 2018, *Quand la Comédie se fait énigme: Le Livre secret de Dante de Francesco Fioretti, entre fiction et interprétation*, in trad. it. in Lazzarin, S. e Dutel, J. (a cura di), *Dante pop. La Divina Commedia nella letteratura e nella cultura popolare contemporanea*, Vecchiarelli.

Guerrini, M., 2020, recensioni a libri su Leonardo in «Biblioteche oggi», XXXVIII, marzo 2020.

Leonardo da Vinci, 2009, *Scritti*, Milano, Rusconi.

- Leoni, G., 2007, *La crociata delle tenebre*, Milano, Mondadori.
- Leoni, G., 2014, *La sindone del diavolo*, Milano, Edizioni Nord.
- Leoni, G., 2017, *Il manoscritto delle anime perdute*, Milano, Edizioni Nord.
- Leoni, G., 2021, *Le indagini di Dante Alighieri*, vol. I, Milano, TEA.
- Malvaldi, M., 2018, *La misura dell'uomo*, Firenze, Giunti.
- Manzoni, A., 1897, *Prose minori*, Biblioteca carducciana XII, Firenze, Sansoni.
- Pacioli, L., 2014, *De Divina Proportione*, Netherlands, Leopold Publishing.
- Pearl, M., 2003, *The Dante club*, New York, Random House.
- Pedretti, C., 2008, *Leonardo & io*, Milano, Mondadori.
- Tellini, G., 2007, *Manzoni*, Roma, Salerno.
- Tosches, N., 2003, *In the Hand of Dante*, No Exit Press.
- Vecce, C., 1998, *Leonardo*, Roma, Salerno.
- Vecce, C., 2017, *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Roma, Salerno.