Mladen Machiedo

Leonardo e Petrarca

«...si che ora non ti maraviglierai,
né riderai di me, lettore, se qui si fa
gran salti da materia a materia».

(Lorenzo da Vinci, Let. 2 v.)

(Piani di raffronto)

In linea di massima può sorprendere il tentativo di voler ravvicinare criticamente due personalità a prima vista assai distanti, appartenenti a generi diversi, se non addirittura ad arti diverse. Ma può sorprendere ancora di più la visuale insolita che qui proponiamo (modificando già in partenza l’obiezione appena pronunciata per ipotesi), visuale rigorosamente ristretta, cioè, all’esame parallelo di Leonardo e Petrarca in quanto poeti. Poeti ben diversi, si direbbe, anzi esempi di poetiche nettamente dissimili: la prima affermatasi all’insegna della laurea, codificata al riparo dell’indicazione stilistica derivata dall’illustre nome proprio, quindi scaduta a maniera, compromettendo retrospettivamente la propria genesi; la seconda, «ignara» di sé, tracciata nei codici incompleti e disordinati, abbandonata alla noncuranza di epoche, inedita, però vitale fino e, oseremmo dire, al di là della scoperta a cui dall’inizio del secolo siamo assistendo progressivamente. Che Leonardo sia poeta o, più precisamente, anche poeta, non è invenzione nostra. In maniera più o meno esplicita lo sostengono Paul Valéry e non pochi studiosi italiani (tra cui Giuseppina

Tre sono - cioè possono essere idealmente - i piani dell'esame: il piano evidentissimo, quello dimostrabile e quello intuitivo. Ridotto alle poche prove «palpabili» (generalmente conosciute) il primo, e alle più segrete corrispondenze testuali il secondo; aperto, infine, ad una più vasta connotazione culturale il terzo. Cercheremo quindi - successivamente - 1. di riassumere quanto sia già noto, 2. di esporre i risultati d'un'assidua lettura dei due autori (iniziata nello stesso tempo, per puro caso, e poi metodicamente proseguita) e 3. di indicare un'area di ricerca, appena «sonda», in cui il Petrarca aiuta a commentare e, perfino, a decifrare Leonardo. Daremo più spazio a questo terzo tipo di raffronto, sostegniamente sul l'orlo di qualche modesta scoperta.

Resta pertanto ovvia la conoscenza del Petrarca (s'ignora solo di quali opere) da parte del Vinci, confermata dai due elenchi in base ai quali viene ricostruita (forse solo in parte) la sua biblioteca. Si tratta del foglio 210 retto del Codice Atlantico e dei fogli 2 verso e 3 retto del Manoscritto II di Madrid (n. 8936) datati - si suppone - a circa dieci anni di distanza, intorno al 1495, rispettivamente al 1505.

(Sintesi e documentazione)

«Se 'l Petrarca amò si forte i' lauro, / fu perché gli è bon fralla salsiccia e tor[do]. / I' non posso di lor giance far tesaurou». Autore o, per lo meno, copiatore dei versi polemici ormai

---


44
citatissimi, scritti (si dice) dal Bellincioni o alla maniera del Burchiello, conservati nel *Codice Trivulziano* (1 v.), Leonardo rischia di passare tuttora per un aderente dell’antipetrarchismo *ante litteram*. Eppure, il plurale «lor giace» (ciance) c’induce all’idea che il Vinci abbia voluto reagire piuttosto ai seguaci, anziché al caposcuola, da lui stesso, del resto, sentito vicinisimo o – chissà – perfino prediletto nei momenti particolari della sua vita. Qui si allude ai prestiti dal *Canzoniere* e dai *Trionfi* (versi a volte appena appena ritoccati) che Leonardo annotò nel *Codice Atlantico* (4 r.b e 71 r.a), nei *Fogli di Windsor* (12349 v.) e nel *Codice Forster III* (72 r.). Tutti gli appunti risalgono presumibilmente al primo periodo milanese del Vinci (ossia agli anni ’80, rispettivamente all’inizio degli anni ’90, comunque non oltre il 1493) e sono – è importante rilevarlo – d’intonazione elegiaco-amorosa, in stretta correlazione con qualche invisibile ostacolo, con la fugacità o con la vera natura (dell’autore?) «vinta dal costume». «S’amor non è, che dunque [è?],» si chiede ad es. Leonardo, lasciando sospesa un’interrogazione petrarchesca (*Atl. 4 r.b*) per attingere poi al *Trionfo d’Amore*, commento esile ma ormai indiscutibile alla misteriosa macchia del *Codice Atlantico* (71 r.a). Certo, le poche citazioni, petrarchesche o antipetrarchesche che siano, non basterebbero per giustificare l’argomento proposto. Una lettura parallela dei due autori può offrire, non solo quantitativamente, molto di più. Negli esempi che seguono appartiene di solito al Petrarcha il primato dello spunto, a Leonardo quello dello sviluppo, tutto suo. Qua e là s’indovina qualche fonte comune.

Le «spelunche deserte e pellegrine» dove sosta lo «spirto doglioso errante» del Petrarcha (nel n. 23 del *Canzoniere*) resistono in Leonardo come «spelonche o altri lochi soletari» (*Am. C II 14 r.*) oppure più vigorosamente e simbolicamente, si trasformano nella «minacciante e scura spilonca», che incute paura e desiderio, nel brano con cui in modo ideale può aprirsi un’antologia poetica del Vinci (*Ar. 155 r.*). L’idea dell’amore (anzi, dell’Amor) «al qual un’alma in duo corpi s’appoggia» (*Il Can. n. 48*) precede, sia pure vagamente, il famoso (e più complesso) passo leonardesco «Moversi l’amante per la cosa amata...» (*Tr. 6 r.*), dove – a differenza del «desio» che nel Petrarcha «seco non s’accorda» (in un finale alquanto oscuro) – il soggetto invence «seco s’unisce e fassi una cosa medesima», secondo una dinamica universalmente valida nei suoi stadi graduali di attrazione, unione perfetta e annullamento. Gli occhi – alquanto sulla linea dello stilnovismo – concepiti come «fenestre» per le quali fatalmente colpisce l’Amore (*Il Can. n. 86*) o, più disperatamente, come «belle et alte e lucele fenestre» (*Il Can., n. 335*) per cui, entrando, la Morte s’impadro-
nise del corpo di Laura, si trasformano in Leonardo in con-
stantazioni scientifiche (sulla pittura o sull’ottica), ma è curioso
notare il raddoppimento della metafora: «L’occhio, che si dice
finestra dell’anima» (Atl. 99 r. e v.) oppure, con maggior con-
vinzione: «Perché l’occhio è finestra dell’anima, ella è sempre
con timore di perderlo...» (Atl. 119 v.a) La correlazione ne-
gativa dello sguardo appartiene nel Petrarca alla Laura—«fera»
da non guardare negli occhi, mentre «l’altro puossi veder
securamente» (cioè, senza paura, Il Can. n. 135). In Leo-
nardo scompare il protagonista-vittima e tutto assume un
alone di fiaba: il basilisco (rettile tropicale o mostro fantastico?)
secca le piante con la sua «venenosa vista» (H 7 r.), il lupo, a
quanto si dice, è capace di agire uomini le voci rauche, lo
struzzo e il ragno — non meno fantasticamente — covano le uova
con la vista, per cui la potenza delle «pulzelle» che fanno in-
namorare gli uomini con la vista è da considerare — diremmo
— tra le più innocenti (Atl. 270 v.c). Nel Petrarca l’anima appare
chiusa nel «terreno carcere» (Il Can. n. 349) oppure (per dare
uno sguardo al Secretum) nel «corpo un carcere»: Espressioni
analoghe, «umane carceri» e «oscura prigione», tornano nel
Trattato della pittura (I, 20). È petrarchesco il tema allegorico,
sebbene abbozzato, della farfalla che spera follemente «giro
forse nel foci, perché splende» (Il Can. n. 19) a cui altrove,
senza tanti traslati, corrispondono accennati occhi umani «nel sol
fissi» (Il Can. n. 339). Leonardo ne fa poesie in prosa autono-
me: favole sul «matto desiderio» del «vano e vagabondo par-
pagione» (Atl. 67 r.a e 257 r.b), in cui non manca la morale
alla fine, oppure una specie di haiku, accanto al disegno di far-
falle svolazzanti intorno alla fiamma (Tr. 17 v.), oppure se ne
serve — ancora — per ravvicinare, in un’articolata esclamazione,
la farfalla davanti al lume e l’uomo che, anelando al ritorno
nel primo caos, «con continuò desiderio sempre con festa aspetta
la nuova primavera, sempre la nuova istante, sempre e nuovi
mesi e nuovi anni, perdendo le desiderate cose, venendo, sieno
troppo tarde. E non s’avvede che desidera la sua disfazione»
(Ar. 156 v.).

Un endecasillabo aforistico del Petrarca, «La vita el fin,
e ’l di loda la sera» (Il Can. n. 23) conserva in Leonardo lo
stesso, seppure più esplicito, parallelismo: «Si come una giornata
bene spesa dà lieto dormire, così una vita bene usata dà
lieto morire» (Tr. 27 r.). Di fronte al breve tempo s’impone
già nel Canzoniere «’l penser si veloce» (n. 284), ma Leonardo,
a sua volta, saprà dedurre e sviluppare una vera graduatoria,
partenendo dalla premessa «come l’occhio e ’l razzo del sole e

F. Petrarca, Il mio segreto (trad. di E. Carrara), Firenze, Sansoni,
1943, p. 7.
la mente sono i più veloci moti che sieno» per dare spazio alle sue esemplificazioni lirico-scientifiche, dove ad es. la «mente salta 'n uno attimo dall’oriente all’occidente» (Atl. 204 v.a). Col «motor eterno delle stelle» nel Petrarca (II Can. n. 72) sta a confronto nel Vinci il «primo motore» (Atl. 22 v. e 24 r.), quale principio universale. L’Apocalisse del Petrarca è anzitutto personale, psicologica, ma si manifesta comunque - visione quasi staccatasi dal soggetto - mediante la scomparsa di conforti sonori, fioreali e mulliebri in un deserto popolato da «fere aspre e selvage» (II Can. n. 310). Catastrofi e diluvi, sia come descrizioni pittoriche (e precetti pittorici), sia come slanci profetici, abbondano nei manoscritti di Leonardo (Ar. 42 v. e 155 v., Atl. 101 r., 155 r.c, 354 v.b, 370 r.a, 382 v.a, I 56 r. e 63 r. e v., F 52 v. ecc.). È un’ipotesi irrealizzabile per il Petrarca «l’mar senz’ onda e per l’alpe ogni pesce», contrappeso necessario al bramato amore ugualmente irraggiungibile (II Can. 57).

Grazie alle ricerche geologiche, l’ipotesi si fa tesi e Leonardo può affermare: «e sopra le pianure della Italia, dove oggi volan li ucelli a torme, solea discorrere i pesci a grande squadre» (Let. 10 v.).

Il raffronto finora limitato al Canzoniere (con un’unica eccezione) può estendersi ugualmente al Secretum. Dice il Petrarca, citando se stesso per bocca di sant’Agostino: «Pioce alle Muse la selva; la città è nemica ai poeti».

Similmente Leonardo conclude la sua favola sull’imprudente pietra: «Così accade a quelli che della vita soletaria [titolo del Petrarca!] e contemplativa vogliano venir a abitare nelle città, infra i popoli pieni d’infiniti mali» (Atl. 175 v.a). La solitudine intimamente preferita non impedisce frattanto il Vinci-architetto, anzi lo stimola a progettare più umana la città futura. Pacifista convinto, il Petrarca prova l’assurdità dell’odio che fa consumare invano il «nostro brevissimo tempo» e in cui, perciò, viene identificata «l’altrui (e nostra insieme) tristezza e morte».

Altrettanto Leonardo, nei suoi manoscritti di anatomia, giudica «cosa nefandissima il torre la vita all’omo» (An. A 2 r.) e rimprovera l’umanità specie per la sua bestiale rapacità (An. C II 14 r.). Riletto «con Leonardo», il Secretum non è privo di sorprese. Si scopre gelida la descrizione petrarchesca della morte fisica: «bisogna insistervi più a lungo, e con una intensa meditazione rappresentarsi ad una ad una le sembianze di chi muore: come, nel mentre che le estremità si agghiacciano, il petto arda e diffonda un penoso sudore; i fianchi ansino, si rallentì il respiro vitale per l’avvicinarsi della morte. Inoltre gli occhi che s’incavano e si smarriscono, gli sguardi velati da lagrime,

6 Ib., p. 56.
la fronte increspata e livida, le guance cadenti; i denti ingialliti, le narici profilate e strette, la schiuma alle labbra, la lingua impacciata e secca, il palato arido; la gravezza del capo, l'affanno del petto; il rantsolo lamentoso, il ributtante lezzo di tutto il corpo, e soprattutto l'orrorre del volto senza conoscenza».

Il poeta diventa scienziato, mentre Leonardo, scienziato, si rivelà poeta nella descrizione di «si dolce morte» a cui vide abbandonarsi un vecchio centenaro nell'ospedale di Santa Maria Novella. È affettiva anche la spiegazione che segue dopo la «notomia»: la «tonica di vene fa nell'omo come nelli pomeranci, alle quali tanto più ingrossa la scorza e diminuisce la midolla, quanto più si fanno vecchi» (An. B 10 v.). Gli esempi sono sufficienti, anche se potrebbero continuare, volendo (sempre in relazione al Secretum), coi passi sulla caduta dei gravi, sul l'ombra o sul paesaggio… E tocca al Petrarca, non a Leonardo, giustificarli - ad un certo punto - per aver «tratto non solo dalle scritture dei fisici ma pure dei poeti»! Se il primo influenza sul secondo, è altrettanto vero, che appena il secondo rende possibile una tale lettura retrospettiva del primo, confermando pienamente una tesi montaliana secondo la quale «ogni poeta crea i suoi predecessori».

Sarebbe da esaminare a parte un'ipotetica mediazione di Leonardo tra Petrarca e Leopardi, meno inverosimile di quanto possa sembrare. Il Trattato della pittura era già pubblicato. Si sa inoltre che il famoso Essai dei Venturi, presentazione sintetica dei manoscritti parigini esaminati dallo studioso, precedeva di due anni la nascita del recanatese e che alcuni manoscritti di Leonardo venivano custoditi contemporaneamente nella Biblioteca comunale di Reggio Emilia. Ammettendo, al limite, che siano possibili pure coincidenze stranissime, tanto vale la pena d'indicarle. La «matrigna Fortuna» del Secretum, subita dal personalissimo scrivente, muta e si oggettiva empiricamente in Leonardo: «La natura pare qui in molti o di molti animali stata più presto crudele matrigna che madre, e d'alcuni non matrigna ma pietosa madre» (Fo. III 20 v.). Anche nella variante interrogativo-esclamativa, più dolorosa, della stessa frase non si perde di vista la tensione dialettica (tra «crude-lissima e dispietata matrigna» e «pietosa e benigna madre», Atl. 145 r.a). Operando entro un'area lessicale già fissata, Leopardi vi introduce, a sua volta, la propria modificazione semantica: infatti la natura nella Ginestra in quanto madre «di parto

---

6 Ib., p. 27.
7 Ib., p. 72.
8 G. Nascimbeni, Eugenio Montale, Milano, Longanesi, 1969, p. 76.
9 R. Marcolongo, o. c. nella nota 1, pp. 115—116.
10 F. Petrarca, Il mio segreto, o. c. nella nota 3, pp. 69—70.
e di voler matrigna» rappresenta l’annullamento in germe d’un possibile sviluppo positivo ossia di salvezza. È curioso, comunque, che una sola espressione possa avviare l’analisi (a cui qui solo si accenna) d’un concetto fondamentale nei tre autori. Non mancano, tuttavia, altri punti di contatto. Unicamente per Leonardo il volo strumentale è una realtà: un futuro, non un congiuntivo, un’interrogazione o un «forse» - «si che per queste demonstrative e assegnate ragioni potrai conoscere l’uomo colle sua congegnate e grandi ale, facendo forza contro alla resistente aria e vincendo, poterla soggiogare e levarsi sopra di lei» (Atl. 381 v.a). Il volo trascendentale a cui anela il Petrarca, include già il paragone, davvero inatteso, con il volo naturale (da Leonardo tanto studiato): «Qual grazia, qual amore, o qual destino / mi darà penne in guisa di colomba, / chi’ mi riposi, e levimi da terra?» (Il Can. n. 81). L’alternativa leopardoiana, nel Canto notturno di un pastore errante dell’Asia, «forse s’avesio l’ale», è invece in rapporto esclusivo con il tema della felicità, che fluisce nell’elegiaca anafora: «Più felice sarei, dolce mia greggia, / Più felice sarei, candida luna»; ed è ovvio aggiungere che anche la luna, oggetto di riflessioni lirico-scientifiche, ha nei manoscritti di Leonardo una parte notevole (Ar. 94 r. e v., Atl. 112 v.a, 174 v.b e 190 r.a, K 1 r., ecc.). Il lancio mentale verso l’infinito viene prefigurato dal Petrarca, «volo con l’ali de’ pensieri al cielo» (Il Can. n. 362), e riprende con il naufragar» leopardoiano in uno spazio intuitivamente matematico, non più trascendentale. L’ipotetica mediazione di Leonardo segna in questo senso la punta, per così dire, più avanzata: «Qual’è quella cosa che non si dà, e s’ella si desse non sarebbe? Egli è lo infinito, il quale se si potesse dare, sarebbe limitato e finito...» (Atl. 131 r.b), con il passaggio successivo all’«essere del nulla» (Atl. 398 v.d), particularmente studiato da Augusto Marinoni, riassumibile, nelle formule $1 = \infty$, divisibile=indivisibile, parte=tutto, che aprono la via all’infinitesimali.\(^\text{11}\)

Gli esempi finora citati non abbracciano, purtroppo per motivi puramente tecnici, l’intera opera conosciuta del Vinci, ma si limitano all’esame di pochi Codici, di fogli fotocopiati, e ad un numero nello stesso tempo rilevante e (per chi scrive) ridotto, di antologie leonardiane.\(^\text{12}\) Ciò nonostante, del vasto materiale di cui disponiamo non abbiamo esposto che una scelta


altrettanto antologica. Infatti, l’esemplificazione, non senza interesse per se stessa, serve anche per introdurre nell’interpretazione di qualche testo del Vinci la quale – in relazione al Petrarca – altrimenti potrebbe sembrare vaga e sconclusione.

(«Partendosi dalla riviera di Cilizia...»)

«Partendosi dalla riviera di Cilizia inver meridion...», così cominciano due righe e mezzo interrotte nei *Fogli di Windsor* sul retro del foglio 12591, tra i due brani che a prima vista sembrano continuarsi (uno sul retto e l’altro sul verso), generalmente conosciuti come *Il Sito e il Regno di Venere*. Chissà perché, i curatori di scelte vinciane preferiscano unire queste righe al primo brano, cioè al Sito o, tutt’al più, dividerle nella trascrizione con un sottile spazio bianco, nel manoscritto occupato comunque da ben tre disegni, senz’alunno rapporto col testo. Per noi, la citazione segna l’inizio o la variante o il titolo del secondo testo (sul verso) in cui, d’altronde, risulta evidente la ripresa, appena modificata: «Dalli meridionali liti di Cilizia...» ecc. Uno dei tre disegni, lo schizzo del Davide michelangiolesco, aiuta a stabilire la data approssimativa del foglio (quindi, si suppone, anche dei testi): non anteriore al 1503 (quando Leonardo fece parte della commissione che doveva stabilire la collocazione più adatta della statua), intorno al 1505 secondo Firpo o addirittura protesa fino al 1509 secondo Pedretti. Il periodo coincide col ritorno di Leonardo da Milano a Firenze, rispettivamente coi soggiorni fiorentini dal 1501 al ’6, esclusa la parentesi borgiana del ’2, e dal settembre del ’7 al luglio dell’ ’8, oppure col ritorni intermedi e posteriori a Milano. E per il Vinci l’abbandono della capitale lombarda


50
Nodi vinciani
F. se [mitra] i [elmo=celata]
T. se mj tera.j celata
I. SE MI TERRAI CELATA.

Due rebus di Leonardo (n. 5 e n. 147, secondo Marinoni), riprodotti dal foglio 12692 r. e v. della raccolta di Windsor. La scrittura speculare è rovesciata per facilitare la lettura.
occupata dai Francesi, in seguito alla caduta del Moro (1500), con poca speranza di tornarci fino all'invito ricevuto dal governatore Carlo d'Amboise (sei anni dopo). Anche il testo che prendiamo in esame inizia con un distacco. Il riferimento alla Cilizia (Cilicia), regione della Turchia meridionale, fa risorgere la questione - già posta in relazione ad altri testi «esotici» di Leonardo - sulla loro origine. Respinta ormai l'ipotesi d'un misterioso viaggio del Vinci in Oriente (un viaggio, comunque, molto anteriore), perduta la convinzione d'una conoscenza indiretta che egli avrebbe avuto della materia, similmente al Petrarca, autore - tra l'altro - d'un Itinerario sirac. Certo è che Leonardo, conoscitore della cartografia di Paolo del Pozzo Toscanelli, conoscete dei Vespucci, possessori del mappamondo (menzionato nei manoscritti) e ottimo cartografo egli stesso (basta ricordare la pianta «aerea» d'Imola, W. 12284), poteva servirsì, scrivendo, di qualunque toponimo. Il dubbio che tale scelta non sia sempre puramente casuale ha determinato fin dall'inizio la nostra indagine. Intuitivamente potrebbero confermarsi la parola di Zenone protagonista del romanzo, anzi del romanzo-studio di Marguerite Yourcenar L’oeuvre au noir, il quale sintetizza le esperienze di Leonardo, Paracelso, Campanella, Bruno, Erasmo ed altri: «Io non vi parlerò dei misteri d’Oriente».

Cilizia è un anagramma! Basta spostare poche lettere per ricavare un nome femminile: Cecilia. Prima di spiegare di chi si tratti (oltre alle spiegazioni già fornite dalla Fumagalli in un altro contesto e ancora senza argomenti a favore che ora affiorano), cercheremo di dimostrare che la tecnica del messaggio cifrato per nulla stona con le esperienze letterarie (e pittoriche) di Leonardo. «Trova Ingl e dilli che tu l’aspetti a morra e che tu andrai con seco i lo panna. Fatti fare la e no igano dal (Atl. 247 r.a). Questo passo «illeggibile» (pure di data incerta), che

16 Qui scegliamo due riferimenti. Dice A. Farinelli, Leonardo e la natura, Milano, Fratelli Bocca, 1939 (1ª ed. 1902), p. 37: «...è verissimo che l'osservazione e l'esperienza propria, diretta, importavano a Leonardo incomparabilmente più dell'osservazione ed esperienza altrui; ma non per questo mi par lecito concludere che Leonardo dovè per necessità essersi portato lungi per tutti i luoghi ch'egli ricorda nelle opere; assurdo sembrami supporre, come alcuno vuole, 'una missione commerciale' di Leonardo sul Levante». A. Marinoni, in Scritti letterari di L. da Vinci, o. c., p. 191, commenta — in relazione al foglio 145 v. a dal Codice Atlantico — «l'ipotesi di un misterioso viaggio in Oriente compiuto da Leonardo tra il 1473 e il 1486; ipotesi che non occorre qui confutare, essendo ormai comunemente respinta».


18 Siamo d’accordo con A. M. Brizio, che punta sul 1500 circa, in «Razzi incidenti e razzi refratti», in Letture vinciane, o. c., p. 72.
consiste in una serie di anagrammi, è stato decifrato in maniera seguente: «Truova Ligny e dilli che l’aspetti a Roma e che tu andrai con seco a Napoli. Fatti fare la donazione... [?]». La scrittura speculare, i rebus e i nodi vinciani (in relazione etimologica col cognome) offrono altre prove del genere.19 Così...
pure lo sfondo simbolico sul ritratto di Ginevra Benci, intrecciato dai rami di ginepro,\textsuperscript{20} o la presenza dell’ermellino, emblema degli Sforza, sul ritratto di Dama (conservato a Cracovia), da identificare probabilmente con Cecilia Gallerani.\textsuperscript{21}

Benché c’interessi il messaggio (anzi lo stile del messaggio) testuale e non la biografia, non ha senso trascurarla volutamente, «ignorando» quanto ormai — tra gli studiosi — è risaputo. Il principio d’una lettera di Leonardo, intestata a Cecilia (Atl. 297 v.a), (ri)scoperta e commentata dalla Fumagalli, testimonia un rapporto più che amichevole dei corrispondenti, lasciandoci in dubbio appena sulla data (tra il 1494 e il ’99 oppure — se ci è concessa un’ipotesi la cui verifica spetta agli esperti di caligrafia — nel 1500,\textsuperscript{22} cioè immediatamente dopo la partenza dei Vinci da Milano). La Gallerani, nobildonna milanese «dotata in latino e in volgare, scrittrice di orazioni e di rime», che il Solmi dà per la favorita g’ovanissima di Ludovico il Moro dal 1481 al ’94,\textsuperscript{23} moglie (suo malgrado?) del conte Bergamini, era circa quarantenne nel periodo della stesura del testo vinciano. Si parte, comunque, da Cilizia-Cecilia, dalla rivera-donna, l’armonia del cui nome svanisce nellaolarità del paesaggio dietro una rottura (che sembra definitivamente) diretta altrove.

(Il regno di Venere)

«Dalli meridionali liti di Cilizia si vede per australi la bell’isola di Cipri, la qual fu regno della dea Venere. (…) Quivi la bellezza del dolce colle invita i vagabondi naviganti a recarsi infra le sue fiorite verdiure, fraile quali i ven-

cronologicamente alle «adunanze dei nobili ingegni» milanesi nel palazzo della Gallerani (o. c., p. 129).


\textsuperscript{21} Si veda R. Monti, Leonardo, o. c., p. 32. L’esistenza del ritratto viene confermata da Le rime di Bernardo Bellincioni (Bologna, Romagnoli, 1876, p. 72, sonetto XLV, Sopra il ritratto di Madonna Cecilia, qual fece Leonardo). Purtroppo, il solito tono enfatico-adulatorio del Bellincioni, tipico poeta di corte, esclude qualunque particolare che possa esserci utile.

\textsuperscript{22} G. Fumagalli, Eros di Leonardo, o. c., pp. 164—165. Dalla lettera risulta — oltre all’affettuoso inizio — che i corrispondenti si davano del «tu». Poiché il Vinci rispondeva al desiderio di Cecilia di parlarle di Roma (dove si trovava), la Fumagalli collega giustamente il passo con quello in cui viene citato il conte di Ligny (Atl. 247 r.a). Pertanto la data potrebbe coincidere col 1500. Si pensi all’appunto «A Roma (…) Laus deo 1500 a dì (…) marzo» (Atl. 227 v.a)!

\textsuperscript{23} E. Solmi, Leonardo (1452—1519), Milano, Longanesi, 1972 (1\textsuperscript{a} ed. 1900), p. 62.
ti raggiandosi, empiano l’isola e ’l circostante mare di suavi odori.»

Si allarga l’orizzonte marino verso una nuova topografia. Quasi segnati dal sestante, s’impongono i due punti: quello di partenza e quello - meno certo - che invita all’approdo. Tra le due visuali incrociate (una della terraferma, l’altra dall’isola) s’evapora il tempo. Appena appena presso la nuova costa si possono discernere i «navicanti» - veri protagonisti - finora celati dietro la forma sfumata e impersonale del verbo. L’esperienza del percorso rimane tutta condensata in un unico epiteto, di chi vuol sbarcare: «vagabundo».

Dal Petrarca ai tempi di Leonardo il riferimento a Venere è un luogo comune, riconoscibile - in poesia - per la fioritura di diminutivi-vezzeggiativi e per la stilizzata comizzazione. Una moda già presente nel Trionfo della Pudicizia: «Giaci oltra ove l’Egeo sospira e piange / un’isoletta delicata e molle / più d’altra che ’l sol scalde o che ’l mar bagne; / nel mezzo è un ombroso e chiuso colle / con si soavi odor, con si dolci acque, / ch’ogni machio pensieri de l’alma tolle» (IV, vv. 100-105). I seguaci, a loro volta quasi gareggiando nel manierismo, riprendono e perfezionano l’apparizione figurale della «Venere bella» e la descrizione del suo «regnò». Ascoltiamo il Poliziano: «Vagheggia Cipri un dilettoso monte...», oppure «Questo è il loco che tanto a Vener piacque, / A Vener bella, alla madre d’Amore...». Nei versi del Magnifico «Venere graziosa chiara e bella» afferma la sua immancabile presenza nelle feste della corte, comincia ad invitare - «Tutti vi chiama la bella Ciprigna / A spender lietamente i vostri giorni, / Senz’aspettar che ’l dolce tempo torni...» - oppure viene invitata: «Lascia l’isola tua tanto dilettata, / Lascia il tuo regno delicato e bello, / Ciprigna dea; e vien sopra il ruscello / Che bagna la minuta e verde erbetta». Un’altra impostazione scenica viene offerta delle Stanze di M. Pietro Bembo, recitate per giuoco dallui e dal S. Ottaviano Fregoso, mascherati a guisa di due ambasciatori della dea Venere, mandati a Mad. Lisabetta Gonzaga Duchessa d’Urbino e Mad. Emilia Pia sedenti tra molte nobili donne e signor, che nel bel palagio della detta città danzando festeg-

26 A. Poliziano, Stanze per la giostra, LXX, v. 1, CXX, vv. 1—2, in Il Poliziano, Il Magnifico, lirici del Quattrocento (a cura di M. Bontemelli), Firenze, Sansoni, 1938, pp. 29, 47.
27 L. il Magnifico, Trionfo dei sette pianeti, vv. 15, 23—25, in Il Poliziano, Il Magnifico, lirici del Quattrocento, o. c., p. 292.
28 L. il Magnifico, Sonetto n. XVII, vv. 1—4, in o. c., p. 167.
giavano la sera del Carnassale MDVII, ossia poco prima o poco dopo la stesura del testo di Leonardo. Fabbricatore, tra l’altro, di congegni scenici, il Vinci non può che rispettare il gusto dei padroni. Così si spega una sua scenografia, ormai provata, per l’Orfeo del Poliziano (anziché per il Paradiso del Bellinciioni), però molto anteriore, cioè intorno al 1491. Secondo Marinoni - che si è occupato espressamente del foglio 12591 della raccolta di Windsor - è plausibile l’ipotesi d’una analoga destinazione pittorico-scenografica del Sito di Venere. Al di là della destinazione ignota, gli intenti pratici sono evidenti nel testo, in cui si usa il futuro («farai») e il congiuntivo-imperativo. Nel Regno tutto risulta diverso: dai tempi e modi verbali al ritmo, alla visione assolutamente anti-scenica. Per provare che si trattò d’una poesia, Marinoni la scompone (in un’ampia nota al testo) in endecasillabi regolari e irregolari30. Frattanto il lessico è capace d’ingannare: espressioni come «bello», «dolce», «sua», «isola», «colle»... non si ricollegano sollo al Poliziano (su cui, pur non perdendo di vista le divergenze, sembra insistere Marinoni), bensì all’intero filone petrarchesco o petrarcheggiante. Eppure, la sintassi in Leonardo si capovolge, scompaiono del tutto diminutivi-vezzeggiativi, gli epiteti cambiano il «loro» posto e Venere stessa ne rimane quasi spoglia. Il suo nome si allontana in un tempo passato, si cancella la sua figura, non rimane che la suggestione, l’alito del mito. L’effetto (lasciando stare gli intenti) è chiaramente polemico di fronte al petrarchismo in voga e al «discorso fiorito», ironizzato da Pico della Mirandola. Anzi, nessuno meglio di Pico, in un passo al Vinci forse non sconosciuto, avrebbe potuto prevedere più chiara la distinzione: «Sono queste (...) le parole che faranno prestar fede al filosofo, se sarà buono, veritiero, se si atterrà a quel genere di discorso che non deriva dagli ameni boschetti, ma da quell’orrida spelonca, in cui si nasconde, come dice Eracleo, la verità.31 Seguendo i concetti di Denis de Rougemont, diremo che la potenza del mito in Leonardo vada cercata, oltre il rifiuto dell’ormai compromesso «valore figurato», nel nuovo e originale «valore figurante».

29 P. Bembo, Prose e rime (a cura di C. Dionisotti), Torino, UTET, 1960, p. 651.
Tra Venere e Cipro (oggetto sintattico del primo periodo citato) s’infiltra qualche incognita. L’isola è, infatti, un doppio regno: di Venere e di Pigmalion e ben due filoni mitologici affiancano il re cipriota alla dea.33 Uno rievoca il loro reciproco amore e l’altro la dea animatrice pietosa del simulacro scolpito e amato dal re. Così Venere unisce due sogni: quello d’amore e quello d’arte, che plotinianamente possono fondersi «in un’unica funzione... per l’assorbimento del certo nell’incerto, dell’arte nel bello».34 Leonardo indubbiamente conosceva bene il mito di Pigmalion, sia grazie alle Metamorfosi di Ovidio (X, vv. 244-297), da lui possedute, sia grazie all’interpretazione personale del Petrarca. Nei sonetti n. 77 e 78 del Canzoniere il poeta si rivolge all’amico Simone Martini per celebrare l’alta ispirazione che questi ebbe nel ritrarre Laura.35 Il ricorso finale al mito, volutamente iperbolico mette in rilievo la privazione sentita dallo scriverne: «Pigmalion, quanto lodar ti debbo / de l’imagine tua, se mille volte / n’avesti quel ch’io sol una vorrei!».

Ma in Leonardo, si dirà, manca perfino il minimo accenno del genere. È, allora, un’idea fuori luogo, suggerita magari dalla sua doppia attività di pitto-re-poeta? Una successione di particolari curiosissimi sembra di smentirlo. Si rileva che il nome della statua mitica amata da Pigmalion è Galatea e che le prime tre lettere coincidono col cognome di Cecilia: Gallerani. Sul foglio del Codice Atlantico coperto dalla famosa macchia (71 r.a) si trova una citazione tratta dall’epistola di Polifemo Ciclope a Galatea Ninfa maritima di Luca Pulci. Infine, secondo una teoria di studiosi d’arte, la così detta Dama «con ermellino» tiene in mano una donnola, γαλή για greco, e l’animaletto, in tal caso diversamente simbolico, è un’eco del cognome della modella.36

Dalla Cilicia all’isola di Cipro, dalla biografia nascosta all’archetipo femminile, i due filoni del mito, fusi, continuano tacitamente in Leonardo la loro «vita immaginativa».37 La stessa segreta energia muove la (pro)creazione: quella della donna «nella quale è gran misterio, mediante la matrice del suo feto»

---
34 Plotino, secondo G. Semprini, o. c., pp. 106—107.
35 Un accenno al quadro si trova pure in Secretum, trad. ital. di E. Carrara, o. c., p. 95.
36 Leonardo pitore, o. c., p. 101.
(An. C I 2 r.) e quella dell'artista intento a trasfondere la sua «cognizione» nella musicalità della forma. La suggestiva profondità del Vinci «va oltre il senso immediato delle parole»; è esattissimo questo giudizio di Sapegno, espresso purtroppo in una delle sole quindici righe quante all'incirca vengono concesse al Leonardo scrittore sulle ottocento pagine dell'ilustre *Disegno storico della letteratura italiana.*

(«O quanti navili rotti...»)

«E molti, incantati dalla sua bellezza [di Venere], han rotte lor navili e sarte infra li scogli circundati dalle revertiginose onde. 

(....) O quante navi quivi già son sommerse! o quanti navili rotti negli scogli! Quivi si potrebbe vedere innumerabili navili: chi è rotto e mezzo coperto dalla rena, chi si mostra da poppa e chi da prua, chi da carena e chi da costa; e parrà a similitudine d’un Giudizio che voglia risuscitare navili morti, tant’è la somma di quelli, che copre tutto il lito settentrionale. Quivi i venti d’aquilone resonando, fan vani e paurosi soniti.»

Le due citazioni, ora volutamente congiunte, s’alternano nel testo come le riprese dello stesso tema: poiché fin dall'inizio il pericolo di scacco è simultaneo all’ipotetica riuscita. Risulta incerto, infatti, lo sbarco dei «vagabundi naviganti» lasciati presso la costa, mentre i segni di naufragio si mostrano palesi. I termini di paragone, che vengono in mente, non possono stimolare l’interpretazione che in maniera assai generica. Tramonta con l’Ulisse di Omero e con Sindibad il mito dell’eroica avventura e sbiadisce perfino l’inno lucreziano alla Venere genitrice che vivifica «sotto gli astri scorrenti del cielo il mar che porta le navi». All’Ulisse di Dante, a cui si nega ugualmente lo sbarco e il ritorno, è data la ricompensa della visione, del limite spostato al di là del divieto celeste. La riapparizione allegorica ha, forse per la prima volta, un sapore prettamente personale nel Petrarca il cui «legno» - alternativamente «picciol», «cieco», «frail» e «acceso» - viene sbalzato «su per l’onde fallaci e per li scogli». Pertanto resta al Petrarca l’invocazione finale al Signore e la speranza che l’«affannata vela» possa essere drizzata «a buon porto» (*Il Can.* n. 80). In Leonardo le carcase delle navi vengono raffigurate con quella particolare certezza che proviene dalla dissezione ripetuta del «corpoere carcere». Quasi fosse spirata - nelle cadaveriche navi

- la forza che «costrigna tutte le create cose a mutazione di forma e di sito» e che, nata «per violenza» e morta «per libertà», desiderando vincere, infine «se stessa occide» (Atl. 34 v.). Nessun intento didattico nel riferimento al Giudizio: il punto più alto del crescendo resta sospeso; l’ultima visione, di nuovo orizzontale, intensifica l’urlo lugubre dell’elemento.

Tra la costa lasciata e l’isola non raggiunta galleggia però qualche indizio da reperire. Senz’altro l’avremmo resposto noncuranti se - con Scienza nuova in mano - non avessimo intuito un’altra possibile lettura del messaggio. Ben posteriore al Vinci (di cui ignora naturalmente l’opus letterario), ma conoscitore finissimo dei miti antichi, Vico suggerisce due interpretazioni applicabili anche alla Venere leonardesca. Può essere la dea «pronuba», dalla cui isola «oracolare» il navigante spera in un ritorno a gonfie vele, che lo riporti all’amata (terraferma).\(^{39a}\) Ma può essere ugualmente la figura simbolica che annulla il particolare a favore dell’universale: «Venere, che poi fu presa da’ fisici per la bellezza della natura, anzi per tutta la natura formata, la qual è bella e adorna di tutte le sensibili forme».\(^{39b}\)

Ignoriamo, e probabilmente continueremo ad ignorare, quale sia lo sfondo psicologico del testo di Leonardo. O è il periodo d’una soffocata bufera interiore o della sicurezza con cui la mente del creatore matura si trasmuta «in una similitudine di mente divina» (Lu. 68). Date e identificazioni sempre più dubiose fanno scartare da tempo le idealizzazioni romanzeche alla maniera del Mereskovski, il quale poté immaginare, all’inizio del secolo, un Leonardo favellatore innamorato che deponesse la tavolozza e una Gioconda che ascoltasse in estasi silenziosa la recitazione ... del Regno di Venere\(^{40}\) Ciò nonostante, chi può impedire alla memoria di evocare che «in fra le umane bellezze il viso bellissimo ferma l’ali viandanti» (Lu. 404) e di risfogliare gli enigmatici sorrisi di donne o di donne -dei fino alla sintesi estrema, all’anima androgina? Né è sba-

\(^{39a}\) Il passo vichiano da cui prendiamo lo spunto spiega, in qualche modo, pure il legame Venere-Leda nell’opera letteraria e artistica del Vinci: «Ma a Venere eroica, qual fu la ‘pronuba’, furon attribuiti i cigni, i propi anco d’Apollo, il quale sopra vedemmo essere lo dio della nobiltà, con gli auspicii di uno de quali Leda concepisce di Giove l’uova, come si è sopra spiegato» (La Scienza nuova e Opere scelte, a cura di N. Abbagnano, Torino, UTET, 3\(^{a}\) ed 1968 [1\(^{a}\) ed. 1952], p. 428.

\(^{39b}\) G. Vico, La Scienza nuova e Opere scelte, o. c., p. 494.

gliato supporre una relazione dramaticamente vissuta tra la rinuncia e la sublimazione artistica, nel qual caso non sarebbe flabesco il racconto del «misero salice» che «spalanca le porte all’immaginazione», consocio di essere nato «per non aver mai bene» (Atl. 67 r.b.). Siano aggiunti, sempre nell’ambito d’un’ricostruzione psicologica molto vaga, i danni subiti dal l'affresco della Battaglia di Anghiari, appena iniziata, a Firenze «a di 6 giugno 1505, in venerdì al tocco delle 13 ore» (come lo conferma il Codice di Madrid II, 1 r.), danni subiti causati dalla pioggia diluviale e poi altri, dalla mal riuscita miscela dei colori con il successivo abbandono del lavoro non finito. Stupisce, alla luce di tali particolari, la rilettura della Lettera al Diodario di Soria, dove si parla del «nuovo acciden te, accaduto in queste nostre parte settentrionali» (Atl. 145 v.a) e non manca nemmeno la descrizione dettagliata del temporale: «In prima fummo assaliti e combattuti dall’impeto e furore de’ venti; a questo s’aggiunse le ruine dell’i gran monti di neve, i quali hanno ri pieno tutte queste valli e conquassato gran parte della nostra città. E non si contentando di questo, la fortuna, con subiti diluvi d’acque, ebbe a sommergere la parte bassa di questa città; oltre a di questo s’aggiunse una subita pioggia, anzi ruinosa tempesta, piena d’acqua, sabia, fango e pietre, insieme avviluppati con radici, sterpi e zocchi di varie piante; e ogni cosa scorrendo per l’aria, discendeva sopra di noi» (Atl. 215 v.d). Figurazioni pittoriche del diluvio e apocalittiche visioni poetiche tornano frequenti soprattutto nella raccolta di Windsor sui fogli contemporanei o posteriori. Eppure, la mente supera cataclismi biografici e domina la materia oltre lo spunto esterno, ormai annientato in un’armonia superiore: «se ’l pittore» — però nulla cambia qualora il soggetto venisse sostituito dal poeta — «vuol vedere bellezze che lo innamorino, egli n’è Signore di generarle; e se vuol vedere cose mostruose, che spaventino, ei n’è Signore e Dio; e se vuol generare siti e deserti, lochi ombrosi o fosci, ne’ tempi caldi, esso li figura, e così lochi caldi, ne’ tempi freddi... » (Luu. 70). Nel contesto curturale si vede l’intera opera scritta del Vinci delinearsi come struttura autonoma in cui si verificano gli stimoli e le esigenze provenienti dal testo.

Tre elementi, un toponimo asiatico, un complesso di miti greci e un aspetto staccato dal mito cristiano, tutti appena sfiorati e già svaniti nella polivalente fluidità ritmica, continuano a suggerire al di là dei rapporti presumibili (ma sotterranei) col sincretismo dell’epoca. Restano ancora sensazioni «astratte»: il visivo, l’olfattivo e il sonoro («meridionali liti», «suavi odori», «vari e paurosi sonetti») con cui la poesia di Leonardo procede incontro alle sinestesie moderne.

59
(La vera figura del Monte Tauro)

Il presunto «immaginare gratuito» del Vinci «nelle descrizioni di prodigi orientali», su cui insiste di recente un suo studio (intento a individuare una categoria tipologica, non di valore, contrapposta alle dimostrazioni matematiche)\(^{41}\) richiede, comunque, una revisione. I «prodigi orientali» cessano di esserlo, appena vengono accostati in chiave diversa. Ripeteremo con la Fumagalli (ma dopo ben sette lustri): «Che cosa manca? un niente: l’esame rigoroso del testo leonardesco. Si è partiti alla ricerca di dati esteriori invece che intimi».\(^{42}\) L’osservazione riguarda parecchi argomenti su cui il Vinci «tace». Eccone un esempio: il brano sul «fier gigante» è stato esaminato prevalentemente sulla linea della genesi letteraria: come una variazione sul tema pulciano o come un preannuncio di Swift. Eppure, il testo tradisce esperienze più concrete, certamente molte tipiche per la storia italiana. Nemmeno la data, molto anteriore secondo alcuni (però tuttora discutibile),\(^{43}\) c’impedisce di pensare al Moro o piuttosto al Valentino, leggendo due righe del genere: «Caduto il fier gigante, per la cagione de la insanguinata e fangosa terra, parve che cadessi una montagna... (...). E per la gran caduta parve la provincia tutta tremassì» (Atl. 311 r.a.).


---

\(^{41}\) A. Campana, Leonardo, o. c., p. 112.

\(^{42}\) G. Fumagalli, Leonardo 'omo sanza lettere', o. c., p. 172.

\(^{43}\) A. M. Brizio, o. c., p. 119, suggerisce il 1487—88. Altri studiosi, in generale, omettono la data.
zodiacale successivo. Ormai ci aiuta il caso: l’incontro del poeta con Laura il 6, la nascita di Leonardo il 15 aprile. Messa a fuoco, risposta meglio illuminata «la vera figura» del monte: «Quivi non nasce cosa alcuna, salvo alcuni uccelli rapaci, che covano nell’alte fessure del Tauro e discendano poi sotto i nuggoli a fare le loro prede sopra i monti erbosi. Questo è tutto sasso semplice, ciòè da’ nuggoli in su; ed è sasso candidissimo, e in sulla alta cima non si pò andare per l’aspra e pericolosa sua salita» (Atl. 145 v.b). Il «Taurus monte» non cela soltanto in sentiero smarrito della solitaria ascesi, ma pure il suo carattere essenziale per chi spera di avvicinarlo: quello di «figura variabile nel suo splendore» (Atl. 145 v.a).

In una descrizione del diluvio Leonardo suggerisce il seguente precetto: «Sia in prima figurata la cima d’un aspro monte con alquanta valle circostante alla sua bassa...» (W. 12665 r.). Alla coppia «Tauro di Cilicia» s’accosta altrove quella di «Mongibello di Cicilia» (Lei. 34 r.). L’ultimo termine — per Leonardo ugualmente «esotico» e «letterario» ma in fondo nemmeno un anagramma — richiede appena la metafonesi della prima «i». Il Mongibello,44 altro nome dell’Etna, è la patria mitica di Efesto. Dalla sua fucina, dice Fausto Cilento, «come una favilla d’oro» sprizza «il primo germe della varia saga pigmalionica».45

Nemmeno tanto estranei alle «matematiche dimostrazioni» (Trattato della pittura, I, 1), l’elissi del viso e il triangolo del monte non sono che due aspetti della stessa continuità.

(Conclusione aperta)

Vari malintesi hanno accompagnato le autodefinizioni vinciane. È chiaro ormai che l’«omo sanza lettere» (Atl. 119 v.a) non è privo di cultura letteraria, bensì d’istruzione regolare e di padronanza completa del latino, per conseguenza incapace di «volgarizzare». Tali qualità gli mancano per essere letterato di professione. Inoltre, per essere poeta, dovrebbe immancabilmente rispettare la versificazione, attenersi alle forme metri-

44 A. Farinelli dubita che Leonardo abbia potuto avere «una conoscenza diretta dell’isola» (Leonardo e la natura, o. c., p. 41). I toponimi ricorrenti nei Trionfi del Petrarca, però il Mongibello è — in qualche modo — meglio individuato in Leonardo: ad es. nel brano sulla caverna (Ar. 155 r).

45 «Pygmalion ovvero la statua vivente», in Pygmalion, o. c. p. 2. L’ultima parte del nostro discorso è una libera ricostruzione, non più un’argomentazione. Comunque, ci preme mostrare nel Vinci non tanto l’implicita mitologia, bensì il frequente rapporto terra-fuoco, che la mitologia, invece, può completare.
che prestabilite, finire almeno un'opera. Leonardo, dunque, non è poeta nella sua epoca. Lo può diventare — ma appena grazie alle esperienze dal simbolismo in qua (con la poesia in prosa, col verso libero, col valore del frammento...) — anzi, lo sta già diventando.

Tra Leonardo e Petrarca intercorrono convergenze biografiche: la nascita nella stessa regione, la Toscana lasciata, soggiorni milanesi e francesi, interessi extraletterari e interdisciplinari, vita attiva e oasi contemplativa... Tutt'e due possiedono il senso della diaconia e della tradizione.46 Però Leonardo è più vicino ai presocratici greci, Petrarca ai Latini. Petrarca mira all'Italia politica, Leonardo alla Terra e al cosmo. Uno vede tutto nella funzione del soggetto, nell'altro il soggetto si espande nel tutto. Alla «concavità» psicologica del primo corrisponde la «convessità» del secondo. Di fronte alle antitesi nel Canzoniere, si pongono le similitudini nei manoscritti vinciani. Petrarca, deve oscillare verso il contrario, Leonardo raccapricciare il distante. Ma la permutazione interna, da una parte, e la continua estensione, dall'altra, non sono che due tipi diversi di cinetica. (Segretamente, le parti s'invertono: nel Petrarca si compie, subordinata alle parole fondamentali, un'impercettibile estensione semantica, e in Leonardo, subordinata al nuovo, continua la variazione del già «fissato»). In fondo, per motivi opposti, in ambedue i casi il moto tende a sostituire il centro o a farlo invisibile. Il Petrarca sembra procedere dal nome alla forma e il Vinci viceversa. Però, negando la finzione, il primo confonde i piani. Il secondo, celando la forma a cui non è dato di rivelarsi, opera con toponimi lontani, anagrammi e crittogrammi. In tutt'e due l'intercambio semantico è tra i moventi più attivi di poesia.

Più che polarizzare il rapporto tra i due autori, abbiamo cercato la loro intersezione, leggendo Leonardo verso Petrarca e — perché no — Petrarca verso Leonardo e, infine, Leonardo verso se stesso. Aveva un'intuizione (o una conoscenza) straordinaria Marguerite Yourcenar nel descrivere la morte di Zenone. Mentre per le sue vene tagliate il sangue abbandona il proprio universo, uno dei bagliori estremi che gli attraversano la mente è «il ruscellamento d'una sorgente che sgorga dalla terra a Valchiusa in Provenza».

Zagabria, ottobre—novembre 1974

46 «... leggere le bone opere e osservarle», I, 64 (16), r. e v.
47 M. Yourcenar, L'oeuvre au noir, o. c. p. 361.
NOTA


Con molta precisione Donati registra e commenta le evidenti corrispondenze testuali (oggi possiamo definirle così) tra Leonardo e Petrarca. Le ultime citazioni del suo studio riguardano, sia pure in maniera sommaria, Il Regno di Venere a cui l'autore — in polemica con Marinoni — attribuisce una discendenza dal Petrarca (Trionfo dell'Amore), anziché dal Poliziano. Per noi, tale polemica è ormai superata, in quanto restringe il testo e il contesto (letterario, culturale, biografico) e svuota il mito della sua polivalente suggestività. Siamo d'accordo con la conclusione di Donati che Leonardo si sia servito della poesia del Petrarca «come di una sostanza primordiale» (p. 321). Abbiamo messo in dubbio invece, ignari, l'idea del Petrarca visto (da Donati) esclusivamente come «poeta psicologico» contrapposto a Leonar-do «la cui posizione scientifica non potrebbe essere più lontana dal pensiero petrarchesco» (p. 312). Seguendo una via metodologicamente alquanto diversa (forse più rischiosa e più ambiziosa) abbiamo ripetuto, altrettanto ignari, il titolo di Donati, a cui in questo senso si deve la precedenza.