

Mladen Machiedo

Leonardo e Petrarca

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

(Leonardo 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 stiamo 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

Fumagalli, Roberto Marcolongo ed Eugenio Garin).¹ Anziché confutare la tesi, è da rimpiangere piuttosto che essa non abbia avuto ulteriori sviluppi più articolati oltre alle giustissime intuizioni globali o alle singole prove presentate saltuariamente. L'argomento annunciato non permette parentesi del genere, tanto più che al Leonardo poeta verrà dedicato un altro nostro lavoro in preparazione. Comunque, per chi abbia la pazienza di seguirci, un tale presupposto non influisce decisamente sul raffronto col Petrarca, né sulla documentazione che intendiamo offrire.

Tre sono - cioè possono essere idealmente - i piani dell'esame: il piano evidentissimo, quello dimostrabile e quello intuibile. 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 «sondata», in cui il Petrarca aiuta a commentare e, perfino, a decifrare Leonardo. Daremo più spazio a questo terzo tipo di raffronto, soggettivamente sull'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 1505.²

(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 tesau-ro». Autore o, per lo meno, copiatore dei versi polemicici ormai

¹ P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Parigi, Gallimard, 1957 (1^a ed. 1895), p. 63; G. Fumagalli, *Leonardo 'omo senza lettere'*, Firenze, Sansoni, 1939, pp. 2-3, 78; R. Marcolongo, *Leonardo da Vinci artista-scienziato*, Milano, Hoepli, 1950 (1^a ed. 1939), pp. 244, 247; E. Garin, «La città in Leonardo», in *Leonardo da Vinci letto e commentato da Marinoni / Heindrich / Brizio / Reti / De Toni / Mariani / Salmi / Pedretti / Steinitz / Maccagni / Garin / Vasoli (Lecture vinciane I-XII, 1960-1972)*, Firenze, Giunti-Barbera, 1974, p. 332.

² Si veda particolarmente C. Maccagni, «L'elenco di libri ai fogli 2 verso - 3 recto del Codice 8936 della Biblioteca Nacional di Madrid», in *Lecture vinciane*, o. c., pp. 275-307.

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 giance» (ciance) c'induce all'idea che il Vinci abbia voluto reagire piuttosto ai seguaci, anziché al caposcuola, da lui stesso, del resto, sentito vicinissimo 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 a Petrarca 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 Petrarca (nel n. 23 del *Canzoniere*) resistono in Leonardo come «spelunche o altri lochi soletari» (*An. 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 «Movesi l'amante per la cosa amata...» (*Tr.* 6 r.), dove - a differenza del «desio» che nel Petrarca «seco non s'accorda» (in un finale alquanto oscuro) - il soggetto invece «seco s'unisce e fassi una cosa medesima», secondo una dinamica universalmente valida nei suoi stadi gradualmente 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 lucide fenestre» (*Il Can.*, n. 335) per cui, entrando, la Morte s'impadro-

nisce del corpo di Laura, si trasformano in Leonardo in constatazioni scientifiche (sulla pittura o sull'ottica), ma è curioso notare il raddoppiamento della metafora: «L'occhio, che si dice finestra dell'anima» (*Atl.* 99 r. e v.) oppure, con maggior convinzione: «Perché l'occhio è finestra dell'anima, ella è sempre con timore di perderlo. . .» (*Atl.* 119 v.a) La correlazione negativa dello sguardo appartiene nel Petrarca alla Laura-«fera» da non guardare negli occhi, mentre «l'altro puossi veder sicuramente» (cioè, senza paura, *Il Can.* n. 135). In Leonardo 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 fare agli 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 innamorare 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 «corporeo carcere».³ Espressioni analoghe, «umane carceri» e «oscura prigionia», tornano nel *Trattato della pittura* (I, 20). È petrarchesco il tema allegorico, sebbene abbozzato, della farfalla che spera follemente «gioir forse nel foco, perché splende» (*Il Can.* n. 19) a cui altrove, senza tanti traslati, corrispondono accecati occhi umani «nel sol fissi» (*Il Can.* n. 339). Leonardo ne fa poesie in prosa autonome: favole sul «matto desiderio» del «vano e vagabundo parpaglione» (*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 farfalle 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 continui desideri sempre con festa aspetta la nuova primavera, sempre la nuova istate, sempre e nuovi mesi e nuovi anni, perendogli 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 dì 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 sì veloce» (n. 284), ma Leonardo, a sua volta, saprà dedurre e sviluppare una vera graduatoria, partendo dalla premessa «come l'occhio e 'l razzo del sole e

³ 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 (*Il 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, floreali e muliebri in un deserto popolato da «fere aspre e selvagge» (*Il Can.* n. 310). Catastrofi e diluvi, sia come descrizioni pittoresche (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 (*Il 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 uccelli a torme, solea discorrere i pesci a grande squadre» (*Lei.* 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: «Piace alle Muse la selva; la città è nemica ai poeti».⁴ Similmente Leonardo conclude la sua favola sull'imprudente pietra: «Così accade a quelli che della vita soletaria [titolo del Petrarca!] e contemplativa vogliono 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».⁵ Altrettanto Leonardo, nei suoi manoscritti di anatomia, giudica «cosa nefandissima il torre la vita all'omo» (*An.* A 2 r.) e rimprovera l'umana 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 rallenti il respiro vitale per l'avvicinarsi della morte. Inoltre gli occhi che s'incavano e si smarriscono, gli sguardi velati da lagrime,

⁴ *Idem*, p. 71.

⁵ *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 gravetza del capo, l'affanno del petto; il rantolo lamentoso, il ributtante lezzo di tutto il corpo, e soprattutto l'orrore del volto senza conoscenza».⁶ Il poeta diventa scienziato, mentre Leonardo, scienziato, si rivela poeta nella descrizione di «si dolce morte» a cui vide abbandonarsi un vecchio centenne 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, sull'ombra o sul paesaggio. . . E tocca al Petrarca, non a Leonardo, giustificarsi - ad un certo punto - per aver «tratto non solo dalle scritture dei fisici ma pure dei poeti»!⁷ Se il primo influisce 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».⁸

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* del 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.⁹ Ammettendo, al limite, che siano possibili pure coincidenze stranissime, tanto vale la pena d'indicarle. La «matrigna Fortuna» del *Secretum*,¹⁰ subita dal personalissimo scrivente, muta e si oggettiva empirica 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 «crudelissima 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» - «sì che per queste dimostrative 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, / ch'i' mi riposi, e levimi da terra?» (Il Can. n. 81). L'alternativa leopardiana, nel *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, «forse s'aves-s'io 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 «naufregar» leopardiano 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), particolarmente studiato da Augusto Marinoni, riassumibile, nelle formule $1 = \infty$, divisibile=indivisibile, parte=tutto, che aprono la via all'infinitesimale.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.¹² Ciò nonostante, del vasto materiale di cui disponiamo non abbiamo esposto che una scelta

¹¹ A. Marinoni, «L'essere del nulla», in *Lecture vinciane*, o. c., pp. 7 —28. Si veda anche R. Marcolongo, o. c., p. 130. Il nome di Leonardo non figura pertanto nello *Zibaldone* del Leopardi.

¹² Cronologicamente: G. Fumagalli, *Leonardo 'omo senza lettere'*, cit.; Leonardo da Vinci, *Scritti letterari* (a cura di Augusto Marinoni), Milano, Rizzoli, 1952, nuova ed. accresciuta 1974; *Scritti scelti* di Leonardo da Vinci (a cura di Anna Maria Brizio) Torino, UTET, ristampa, 1968

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 sconclusionata.

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

«Partendosi dalla riviera di Cilizia inver meridion...», così cominciano due righe e mezzo interrotte nei *Fogli di Windsor* sul retto 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'alcun rapporto coi testi.¹³ 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 Firpo¹⁴ o addirittura protesa fino al 1509 secondo Pedretti.¹⁵ 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 coi ritorni intermedi e posteriori a Milano. È per il Vinci l'abbandono della capitale lombarda

(1ª ed. 1952); *Leonardo (la vita il pensiero i testi esemplari)* di Adelelmo Campana, Milano, Edizioni Accademia, 1973. Inoltre: G. Fumagalli, *Eros di Leonardo*, Firenze, Sansoni, 1971 (1ª ed. 1952) e «Appendici» in *Lecture vinciane*, o. c. La trascrizione dei testi di Leonardo è quella fatta o accettata da autori di opere citate. L'uso dei titoli abbreviati delle fonti vinciane è ormai abituale.

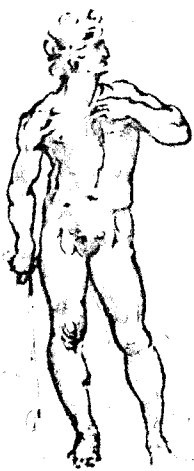
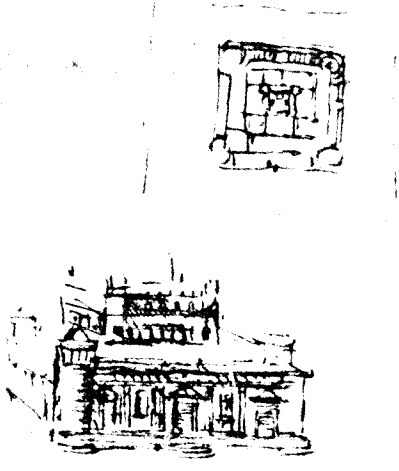
¹³ A. M. Brizio e A. Campana, ed. citate, pp. 338—339, rispettivamente pp. 247—248, uniscono le menzionate righe al *Sito di Venere*, con un «daccapo». Più cauto, A. Marinoni, in L. da Vinci, *Scritti letterari*, o. c., pp. 185—186 (nuova ed. p. 188), propone la distinzione seguente: 1. a. Pel sito di Venere, b. «Partendosi dalla riviera di Cilizia...», 2. «Dalli meridionali liti di Cilizia...» (ossia il *Regno di Venere*).

¹⁴ *Leonardo architetto e urbanista* (a cura di Luigi Firpo), Torino, UTET, 1963, p. 118. Sulla data precedente gli studiosi non sono d'accordo: chi indica approssimativamente il 1503 (come A. M. Brizio, o. c., pp. 338, 667), chi l'inizio del 1504 (come Firpo, o. c., p. 118).

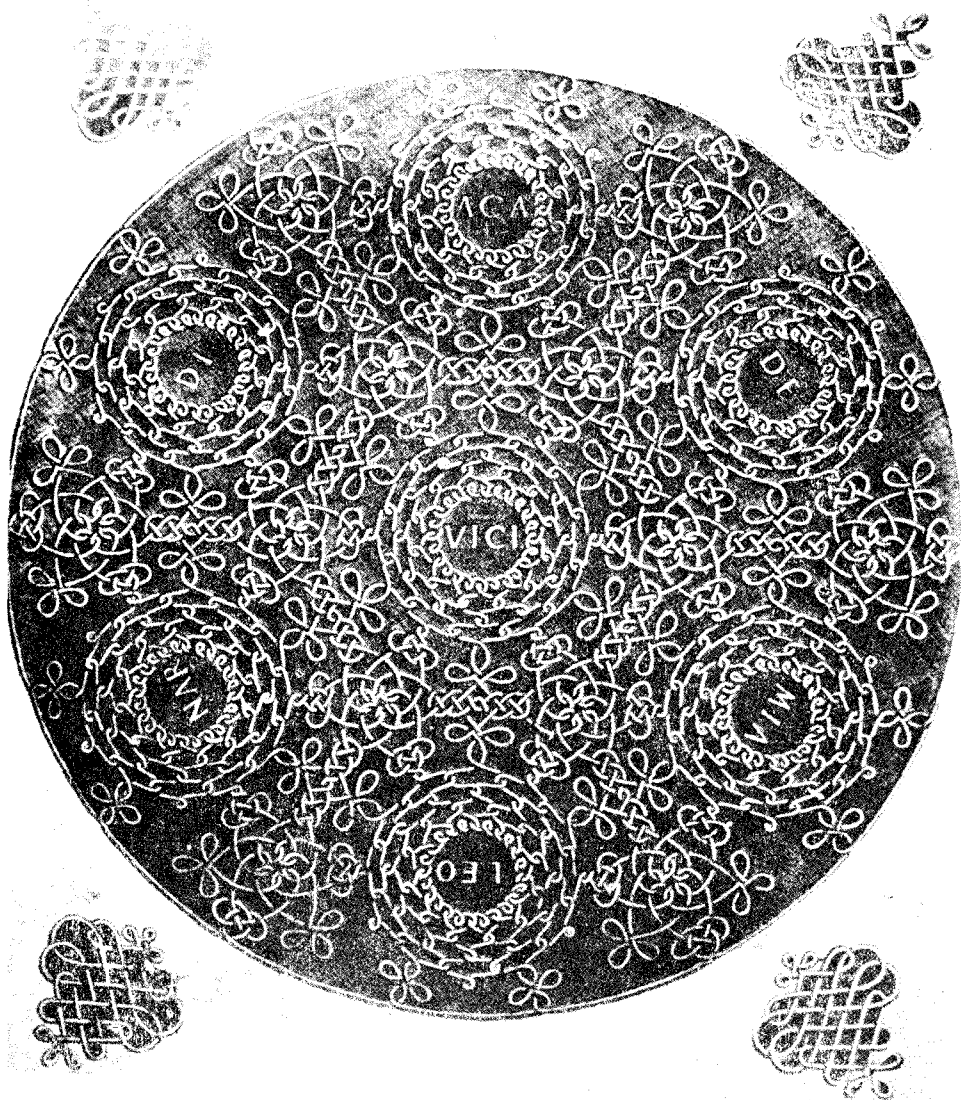
¹⁵ C. Pedretti, «Le note di pittura di Leonardo nei manoscritti inediti a Madrid», in *Lecture vinciane*, o. c., p. 206.

Handwritten text at the top of the page, likely a title or header.

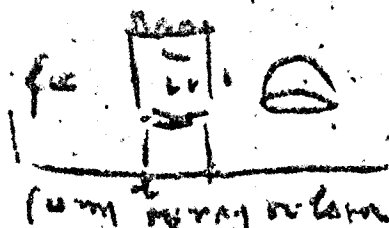
Handwritten text in a cursive script, possibly a list or a detailed description, located at the top of the page.



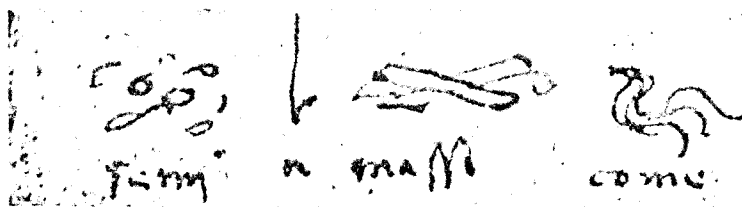
Handwritten text at the bottom of the page, likely a signature or a note.



Nodi vinciani



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



- F. [semi] [amo] [assi] [linee ondulate = capelli]
 T. semj a massi come
 I. SE MI AMASSI COME...

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),¹⁶ perdura la convinzione d'una conoscenza indiretta ch'egli avrebbe avuto della materia, similmente al Petrarca, autore — tra l'altro — d'un *Itinerario siriano*. Certo è che Leonardo, conoscitore della cartografia di Paolo del Pozzo Toscanelli, conoscente dei Vespucci, possessore del mappamondo (menzionato nei manoscritti) e ottimo cartografo egli stesso (basta ricordare la pianta «aerea» d'Imola, W. 12284), poteva servirsi, scrivendo, di qualunque toponimo. Il dubbio che tale scelta non sia sempre puramente casuale ha determinato fin dall'inizio la nostra indagine. Intuitivamente potrebbero confermarlo le parole 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».¹⁷

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 Ingil 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),¹⁸ che

¹⁶ Qui scegliamo due riferimenti. Dice A. Farinelli, *Leonardo e la natura*, Milano, Fratelli Bocca, 1939 (1^a 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 del *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».

¹⁷ M. Yourcenar, *L'oeuvre au noir*, Parigi, Gallimard, 1968, p. 117. Il corsivo è nostro. Nella nota (p. 370) l'autrice spiega che il viaggio in Oriente era quasi obbligatorio nelle biografie dei filosofi ermetici.

¹⁸ Siamo d'accordo con A. M. Brizio, che punta sul 1500 circa, in «Razzi incidenti e razzi refressi», 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 donagione. . . [?]. La scrittura speculare, i rebus e i nodi vinciani (in relazione etimologica col cognome) offrono altre prove del genere.¹⁹ Così

¹⁹ Vale la pena di soffermarsi più esplicitamente sui rebus di Leonardo, seguendo per un verso le interessantissime ricerche di A. Marinoni oppure, per un altro verso, riflettendo su qualche sua affermazione. «Trascurabile ritengo il problema — conclude Marinoni — appena accennato dal Baratta, circa la possibilità di ricavare dai rebus d'argomento amoroso qualche indicazione sulla vita affettiva di Leonardo. I rebus, come avvertiva il Palazzi, sono 'trastullo per trattenimento di donne' e si sa che ad esse torna gradita la galanteria e il fraseggio amoroso anche quando è soltanto frivolo o convenzionale» (A. Marinoni, «I rebus di Leonardo», in *I rebus di Leonardo da Vinci, raccolti e interpretati*, Firenze, Olschki, 1954, p. 131). L'affermazione sembra contraddire a ben due tesi documentate nello stesso studio: 1. i rebus dovevano «servire solo all'autore» (*idem*, p. 141) e 2. risulta evidente che Leonardo «scrive prima i rebus cifrati e in un secondo tempo il testo delle loro significazioni» (*idem*, p. 194), riempiendo gli spazi intermedi (dov'era possibile). Un terzo elemento, inoltre, c'induce all'ipotesi che si tratti d'uno sfogo intimo, non d'un gioco di società: in alcuni rebus ricorre il genere *femminile*. C'è, dunque, un'interlocutrice le cui frasi (citazioni epistolari?) Leonardo nasconde nei disegni. Infine, c'è il significato dei rebus stessi, sufficiente per ricavarne una particolare situazione psicologica. Ne citiamo una serie d'esempi: SE MI TER-RAI CELATA, TAGLIEREMO, COLPA N'È LA RIA FORTUNA, LU' POTREBBE, PIANGO 'L PESSIMO (W. 12692 r.), FACCIASI, SEMPRE VIVO, L'AMADORE (dove si rivela logica la lettura «continuata»), OR SÌ E NO, TAGLIEREI, CHE POSSO FARE SE LA FEMINA MI TRAE 'L CORE, L'AMORE MI FA SOLLAZZARE, SE TU MI DICESSI SE TU MI AMASSI, VIOLATA, OR CHI CAMPA NELLE FIAMME DELL' AMORE, AMORE, SE MI AMASSI COME..., FAMMI LIBERO, TREMO NEL... FOCO [?], CH'IO DICESSI: 'L'AMORE MI FA SOLLAZZO, PO' LA STRADA, PIANG' ALFINE (W. 12692 v.), PAGONE LA PENA (W. 12693), DOV'È 'L MI' AMARE LÀ PER NOV' AMORE..., AMORE PER ALTR'AMORE È CORROTTO (W. 12695), DOV'È 'L MI' AMARE? MA PER ALTR'AMORE LA REMUNERAZIONE SI SPLEZZA (sprezza, disprezza, W. 12696), AMORE LÀ SOL MI FA REMIRARE SOL LÀ MI FA SOLLECITA (W. 12697), COLPA DELL'AMORE MAL COLLOCATO, INFELICE SE TACCIO PER L'AMORE, INFELICE SE TACI EL MIO..., FELICE SAREI SE DEL'AMORE CH'Ì TI PORTO RESTAORATA FOSSI (W. 12799). Le soluzioni visive dei rebus tradiscono altrettanto una tormentata meditazione: sia che prevalga l'ossessione della coppia — due fusi, pifferi, uccelli, orsi... — strettamente legata allo stato d'animo dei protagonisti (CONFUSI, COLPI FERI, STARNE FORI, OR SÌ E NO..., W. 12692 r. e v.), sia che s'impongano visioni di pena, morte o dissoluzione — uomo torturato, teschio, nuvola di fumo — per nulla casuali rispetto alle soluzioni (COLLA FEMINA, MA SE LA MORTE, GIÀ FUMMO..., W. 12692 r. e v., W. 12693). Rarissimi sono, nei rebus, attimi di gioia: ad es. il pentagramma con le note che si risolve in L' AMORE MI FA SOLLAZZARE (W. 12692 v.). I rebus vinciani risalirebbero al 1497 circa (v. A. Marinoni, *o. c.*, p. 131), oppure, secondo un'altra tesi, al periodo tra il 1500 e il 1512, corrispondendo in tal caso

pure lo sfondo simbolico sul ritratto di Ginevra Benci, intrecciato dai rami di ginepro,²⁰ o la presenza dell'ermellino, emblema degli Sforza, sul ritratto di Dama (conservato a Cracovia), da identificare probabilmente con Cecilia Gallerani.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 calligrafia — nel 1500,²² cioè immediatamente dopo la partenza del 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 giovanissima di Ludovico il Moro dal 1481 al '94,²³ 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 nella solarità del paesaggio dietro una rotta (che sembra definitivamente) diretta altrove.

(Il regno di Venere)

«Dall'i meridionali liti di Cilizia si vede per australe la bell'isola di Cipri, la qual fu regno della dea Venere. (...)

Quivi la bellezza del dolce colle invita i vagabundi naviganti a recrearsi infra le sue fiorite verdure, fralle quali i ven-

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

²⁰ Dobbiamo questo particolare a Raffaele Monti, *Leonardo*, Firenze, Sadea/Sansoni, 1965, p. 31. Sull'identificazione del ritratto, a suo tempo molto discussa, si veda *Leonardo pittore* (presentazione di Mario Pomilio, apparati critici e filologici di Angela Ottino Della Chiesa), Milano, Rizzoli, 1967, p. 89—90.

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.

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)!

²³ E. Solmi, *Leonardo (1452—1519)*, Milano, Longanesi, 1972 (1^a ed. 1900), p. 62.

ti raggirandosi, empiano l'isola e 'l circostante mare di suavi odori.»²⁴

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 commozione. Una moda già presente nel *Trionfo della Pudicizia*: «Giace oltra ove l'Egeo sospira e piagne / 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 pensier 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 «regno».²⁵ Ascoltiamo il Poliziano: «Vagheggia Cipri un diletto monte. . .», oppure «Questo è il loco che tanto a Vener piacque, / A Vener bella, alla madre d'Amore. . .».²⁶ 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. . .»²⁷ - oppure viene invitata: «Lascia l'isola tua tanto diletta, / Lascia il tuo regno delicato e bello, / Ciprigna dea; e vien sopra il ruscello / Che bagna la minuta e verde erbetta».²⁸ 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 signori, che nel bel palagio della detta città danzando festeg-*

²⁴ G. Fumagalli trascrive ripetutamente «empiono» in *Leonardo 'omo senza lettere*, o. c., p. 166, e in *Eros di Leonardo*, o. c., p. 169.

²⁵ *Trionfo della Pudicizia*, I, v. 151, rispettivamente IV, v. 96.

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. Bontempelli), 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,²⁹ 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 spiega una sua scenografia, ormai provata, per l'Orfeo del Poliziano (anziché per il *Paradiso* del Bellincioni), 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 tratti d'una poesia, Marinoni la scompone (in un'ampia nota al testo) in endecasillabi regolari e irregolari!³⁰ Frattanto il lessico è capace d'ingannare: espressioni come «bello», «dolce», «sua-ve», «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-vezzezzeggiativi, 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 Eraclito, 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».³²

²⁹ P. Bembo, *Prose e rime* (a cura di C. Dionisotti), Torino, UTET, 1960, p. 651.

³⁰ A. Marinoni, «Il Regno e il Sito di Venere», in *Convivium*, XXIV/1952, marzo-aprile, n. 2, p. 168. Il procedimento (non isolato, d'altronde) è interessante, benché non sia indispensabile per dimostrare che Leonardo è poeta.

³¹ Pico della Mirandola, *Lettera a Ermolao Barbaro* (trad. di G. Semprini), in G. Semprini, *La filosofia di Pico della Mirandola*, Milano, Libreria lombarda, 1936, pp. 210-211.

³² D. de Rougemont, *Les mythes de l'amour*, Parigi, Gallimard, 1972, p. 30.

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 scrivente: «Pigmalion, quanto lodar ti dêi / de l'immagine tua, se mille volte / n'avesti quel ch'i' 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 pittore-poeta? Una successione di particolari curiosissimi sembra di smentirlo. Si rivela 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, γαλη in 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»

³³ Si veda ad es. C. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia* (trad. di V. Tedeschi), Milano, Il Saggiatore, 1964, I, pp. 68-69, oppure *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* (a cura di J. Schmidt), Parigi, Larousse, 1965, p. 268.

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 pittore*, o. c., p. 101.

³⁷ F. Cilento, «Pygmalion ovvero la statua vivente», in *Pygmalion*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1972, p. 32.

(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'illustre *Disegno storico della letteratura italiana*.³⁸

(«O quanti navili rotti. . .»)

«E molti, incantati dalla sua bellezza [di Venere], han rotte lor navili e sarte infra li scogli circondati 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 navicanti» 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». ³⁹ 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», «fraile» e «acceso» - viene sballottato «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 carcasse delle navi vengono raffigurate con quella particolare certezza che proviene dalla dissezione ripetuta del «corporeo carcere». Quasi fosse spirata - nelle cadaveriche navi

³⁸ Firenze, La Nuova Italia, 1948 (14^a ed.), p. 176.

³⁹ *De rerum natura*, I, vv. 1—43, trad. ital. di B. Pinchetti, Milano, Rizzoli, 1953, pp. 14—15.

- la forza che «costringe 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 respinto 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 annulli 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 maturo si trasmuta «in una similitudine di mente divina» (*Lu.* 68). Date e identificazioni sempre più dubbiose fanno scartare da tempo le idealizzazioni romanzesche 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 li viandanti» (*Lu.* 404) e di risfogliare gli enigmatici sorrisi di donne o di donne-dee 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, propi anco d'Apollo, il quale sopra vedemmo essere lo dio della nobiltà, con gli auspici 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.

⁴⁰ D. Mereskovski, *La rinascita degli dei* (trad. di M. Rakovska e di L. G. Tenconi), Milano, Rizzoli, 1953 (nuova ed.), II, pp. 580—581. L'autore colloca la scena tra il 1503 e il 1506. La Fumagalli respinge completamente l'identificazione del quadro con la Gioconda, in *Eros di Leonardo*, o. c., pp. 193—196.

gliato supporre una relazione drammaticamente vissuta tra la rinuncia e la sublimazione artistica, nel qual caso non sarebbe fiabesco il racconto del «miserò salice» che «spalanca le porte all'immaginazione», conscio di essere nato «per non aver mai bene» (*Atl.* 67 r.b.). Siano aggiunti, sempre nell'ambito d'una ricostruzione psicologica molto vaga, i danni subiti dall'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 subito 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 accidente, 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 delli gran monti di neve, i quali hanno ripieno 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, discendea 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 foschi, ne' tempi caldi, esso li figura, e così lochi caldi, ne' tempi freddi...» (*Lu.* 70). Nel contesto culturale 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 soniti») con cui la poesia di Leonardo procede incontro alle sinestesie moderne.

(La vera figura del monte Tauro)

Il presunto «immaginare gratuito» del Vinci «nelle descrizioni di prodigi orientali», su cui insiste di recente un suo studioso (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 molto 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 tremassi» (*Atl.* 311 r.a.).

Essendo «più nobile» quella cosa «che ha più eternità» (*Trattato della pittura* I, 20), si comprende perché lo sfondo montano o roccioso appaia caro alla pittura di Leonardo, nonché alla sua geografia letteraria. Esplorando quest'ultima, tra fantasia e verosimiglianza, si trova imprevedibile qualche altro messaggio da decifrare. Basta gettare uno sguardo sul monte Tauro. È da supporre che il nome sia ripreso dalle *Metarmofosi* di Ovidio (II, v. 217) dove si presenta in un'enumerazione — cosa stranissima — in coppia con un toponimo ben noto: «Tauro di Cilicia», ossia «Taurusque Cilix». Se il nome della regione è davvero anagrammatico, quello del monte deve riferirsi simbolicamente al Vinci stesso. A questo punto l'operazione di «scavo» si arresta, col timore di non trovare l'ultimo anello di catena, senonché interviene di nuovo il Petrarca. La rievocazione del «benedetto giorno» (una tra le tante) nel componimento n. 135 del *Canzoniere* si svolge all'insegna dei pianeti, «quando col Tauro il Sol s'aduna», e si ripete appena ritoccata nel *Trionfo della Pudicizia*: «già il Sole al Toro l'uno e l'altro corno / scaldava...» (I, vv. 4-5). È interessante che il Petrarca in ambedue i casi indichi il mese d'aprile mediante il segno

⁴¹ A. Campana, *Leonardo*, o. c., p. 112.

⁴² G. Fumagalli, *Leonardo 'omo senza 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, rispunta 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 nugoli a fare le lor prede sopra i monti erbosi. Questo è tutto sasso semplice, cioè da' nugoli 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 basa...» (*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 metaforesi 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 senza 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 immanabilmente 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 ricorrono 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 diacronia 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 ravvicinare 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».⁴⁷

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

Dopo la lettura della nostra relazione al Convegno di Dubrovnik («Petrarca e il petrarchismo nei paesi slavi», 6—9 nov. 1974), ci sono pervenuti alcuni studi di Lamberto Donati (cortesemente mandati dall'autore), tra cui «Leonardo e il Petrarca», estratto da *La Bibliofilia*, LXVI/1964, pp. 305—321 (ristampa del testo edito nel '47, Milano, ed. Hoepli).

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 Leonardo «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.