

Francesco Flora



Leonardo

In: "Il Cinquecento", Libera cattedra di storia della civiltà fiorentina, Firenze, 1955 pp. 92-106

Gli studi particolari sugli aspetti innumerevoli di Leonardo da Vinci, sulle invenzioni singole, gli abbozzi e i precorrimenti, sopra i disegni d'arte e sopra quelli che sono appunti di diario, sui minimi segni e le minime frasi, si sono alternati con vaste opere d'insieme, talvolta di rara persuasione. (Escludo alcune famose narrazioni di romanzo ove, se mai, si apprende quello che Leonardo non era). E tuttavia l'unità dello spirito leonardesco in quei libri era più adombrata che non palesemente espressa: il pittore, lo scultore, l'architetto, l'ingegnere civile e militare, il precursore del volo, l'assertore del metodo sperimentale e delle matematiche dimostrazioni, erano collocati piuttosto nella loro contiguità e successione spaziale, sentendosene la convivenza ma non avvertendo la necessità di quella compresenza: quell'unico discorso mentale che regge anche le più lontane forme dell'attività di Leonardo.

Il tema capitale che sorge ormai dagli studi leonardeschi a me pare voglia indirizzarsi ad una sempre perfettibile sintesi che riconosca perché Leonardo dovette a un tempo essere il pittore e lo scienziato, l'inventore di macchine e il costruttore di oggetti, ultimo dei quali e supremo sarà quello della pittura in cui l'opera della mente si traduce nell'opera della mano e l'*homo pictor* e l'*homo faber* si ritrovano in una sola creazione.

Il punto di partenza vuol essere sempre il concetto leonardesco che l'uomo, incapace di produrre i semplici di cui la natura, alla quale egli stesso appartiene, è costituita, può invece produrre la scienza delle cose e l'invenzione di ciò che in natura non esiste. La conoscenza del mondo è un fatto mentale, tutto proprio dell'uomo, che avvalendosi della sua ragione è atto a leggere nelle cose, per virtù di esperienza, gli ordini e le leggi della natura, riconosce nella creazione, come nel più tardo Rinascimento si dirà, il poema di Dio.

L'uomo perciò comincia dove la natura finisce. E qui l'*omo faber* e l'*omo pictor* hanno una medesima necessità.

Innanzitutto, Leonardo dichiaratamente aderisce alla vita. Considero come l'epigrafe stessa del Rinascimento, età di superiore equilibrio tra la mente umana e l'universo, queste sue parole: «Alli ambiziosi che non si contentano del beneficio della vita né della bellezza del mondo, è dato per penitenza che lor medesimi strazino essa vita e non posseghino la utilità e la bellezza del mondo».

Ma il beneficio della vita, la bellezza e utilità del mondo non sono una realtà di rosei eventi e lusinghevoli illusioni: sono la lotta e il contrasto di forze che bisogna accogliere e dominare: una realtà tragica di cui avere avvertito l'essenza è una maniera di accettarla e a un tempo superarla in un equilibrio che gli opposti coglie nel punto in cui trapassano e perciò di là dall'immediatezza della lor guerra, che non potrebbe intenderne il moto ma soltanto subirne una cieca violenza e presenza.

L'espressione ultima di questo tragico senso delle cose è fissata da Leonardo nella famosa sentenza: «Facciamo nostra vita coll'altrui morte»: e qui la dialettica mentale e morale, che si rivela nel segno figurativo della dolcezza delle

ombre, e nella pittura non meno che nella parola, porta all'estremo quel sentimento; ma nell'espressione stessa di così alta malinconia lo colloca di là dal piacere e dal dolore, nella mente e nel cuor dell'uomo, che l'uno e l'altro degli opposti conoscono e devono farne un rapporto, una sintesi. E chi a questa unità non giunga e non faccia opere da uomo, a Leonardo apparirà soltanto come «transito di cibo»: una espressione da lui usata con tanta autorità che basterebbe da sola a creare il nome di uno scrittore.

Accettazione della vita umana e della morte che le corrisponde. Il principio che Seneca nel *De brevitate vitae* mutuò da Ippocrate, che breve sia la vita e lunga l'arte, non è accolto da Leonardo, che contrappone la sua massima: «La vita bene spesa lunga è»: gli uomini, egli dice, si lamentano a torto della fuga del tempo «non s'accorgendo quello esser di bastevole transito».

Responsabilità dell'uomo, che è la sua stessa libertà. E Leonardo ha una coscienza classica della volontà e responsabilità: dell'uomo che pensa ed opera, che sperimenta e costruisce, tutti i dubbi riportando infine al giudizio della mente che si avvale del metodo dell'esperienza e delle dimostrazioni matematiche, ma infine è la ragione ultima e l'essenza stessa della verità.

E assoluta è in Leonardo la fede nella verità, che coincide con la scienza della natura e con la creatività dell'uomo, il quale mediante il discorso mentale dell'arte e della scienza, e mediante la macchina agisce sulle cose, procedendo come fa la natura.

Conoscere è attingere la verità e diventa un atto d'amore: «l'amore di qualunque cosa è figliolo d'essa cognizione, e l'amore è tanto più fervente quando la cognizione è più certa». E agli ipocriti che riprendono i pittori di studiare le loro pitture nei giorni di festa egli dirà: «Ma tacciano tali riprensori, ché questo è il modo di conoscere l'operatore di tanti mirabili cose, e questo è il modo di amare un tanto inventore, perché invero il grande amore nasce dalla gran cognizione della cosa che si ama, e se tu nolla conoscerai, poco o nulla la potrai amare ».

Per quell'autorità ultima della mente che non può rimandare ad altro organo (e che si rimanda a Dio è pur sempre la ratio umana che sente il suo limite e lo confessa, e in tal modo si adegua come individuo alla universalità che lo contiene), Leonardo scrisse: «I sensi sono terrestri, la ragione sta for di quelli quando contempla». La mente è così l'organo che ordina i sensi: è l'umanità che si avvale dei sensi ma si eleva sopr'essi in quanto li conosce, li nomina, li giudica. Così la mente fa scienza: quella scienza che in natura non esiste. La ragione fa delle cosiddette sensazioni una sintesi che non è più la serie di fenomeni, è l'unità consapevole del loro ritmo.

Ma la ragione si crea anche da se stessa i suoi riscontri e le sue garanzie, per vincere i dubbi che ella medesima drammaticamente si pone. E non deve addormentarsi accogliendo opinioni sull'autorità, senza un attivo lavoro per riscoprirle. Perciò la ragione fonda il metodo matematico dell'esperienza, in quella età che, pur sommossa dal Rinascimento per la collaborazione di uomini di genio, preferiva aderire passivamente all'*ipse dixit* che un lungo letargo le aveva tramandato, invece di produrre l'attiva verità, che è sempre invenzione, e reca con

sé una fertilità capace di manifestarsi anche nel dominio dell'attività pratica. E accanto a Leonardo non poté sorgere un coro di scienziati come avverrà circa un secolo più tardi intorno a Galileo in Italia e nell'Europa: egli rimase solitario, e parve volersi assumere il compito di riprendere da solo tutte le più lontane aspirazioni inventive dell'uomo, nella conoscenza delle cose, nella produzione di oggetti e macchine che in natura non esistono e in cui l'uomo si distingue dalle altre creature terrestri.

Di qui la sua insistenza nel contrapporsi come inventore, messi alla scuola dell'esperienza, contro i «recitatori e trombetti» delle opere altrui, i quali disputando allegano l'autorità e perciò adoperano non l'ingegno ma la memoria. Il suo rimprovero non è già ai maestri, che a lor volta vollero essere inventori, ma ai discepoli che sterilmente ripetono ciò che non si adegua a nuove condizioni e a nuova realtà. E non v'è io credo chi non senta la ragione storica di questa insistenza su un metodo che sarà per gran parte l'orgoglio e il coronamento del Rinascimento con Galileo e tutti i nuovi scienziati d'Europa, sebbene ignorassero il solitario precursore che in forme albari parve aver presentite tutte le loro ricerche, e contenerli tutti.

Si trattava per lui di un'opera mentale inventiva e non ripetitrice e puramente mnemonica. Anche l'esperienza e il metodo che la ragione si foggia per la sua garanzia son momenti di quella ragione, la quale a sua volta si deve adeguare all'universale ragione scritta nelle cose: «Nessuno effetto è in natura senza ragione: intendi la ragione e non ti bisogna sperienza». «La sperienza, interprete infra l'artifiziosa natura e la umana spezie, ne 'nsegna ciò che essa natura in fra' mortali adopra da necessità constretta, non altrimenti oprar si possa che la ragione, suo timone, oprare le 'nsegni». Qui la necessità della natura coincide con la mente che la contempla, e la mente non è una privata ma universale ragione. Necessità è qui la coincidenza tra la ragione della natura e la ragione della mente umana che a quella si adegua.

E quando Leonardo ritorna sui principi del metodo, e afferma che «nessuna umana investigazione si po dimandare vera scienza, s'essa non passa per le matematiche dimostrazioni» e dichiara che non hanno verità «le scienze che principiano e finiscono nella mente» perché «in tali discorsi mentali non accade esperienza, senza la quale nulla dà di sé certezza», egli si riferisce agli astratti discorsi dei recitatori e trombetti o a quelli che non hanno veramente alcun fondamento nella realtà e non sono d'altra parte capaci di inventare una realtà artistica che muti la natura. «Scienza mentale» è anch'essa la matematica; di una mente che non lavora sul vuoto ma sulla concretezza dell'esperienza. Né mai questa esperienza è da confondere con una pratica empirica, priva di conoscenza mentale: si ricordino le parole da lui dedicate al pittore che «ritrae per pratica e giudizio d'occhio, senza ragione»: esso «è come lo specchio, che in sé imita tutte le a sé contraposte cose, senza cognizione d'esse». Il pittore vero è, se mai, uno specchio consapevole che vede e pensa e conosce.

Il significato delle varie discipline scientifiche di Leonardo, in campi così vari da rinnovar sempre la meraviglia dei tecnici, quando nell'esplorarle trovano sempre insospettiti precorriti: il valore stesso della sua particolare matematica: la serie delle sue invenzioni di macchine o di idee che talvolta sembrano valere più di quel che nel suo medio meccanico egli poteva attuare: son temi che i vinciani hanno largamente trattato e dovranno inesauroibilmente trattare, perché le ricerche si aiutano a vicenda e la varietà degli interessi di Leonardo ha del prodigio. Di lui si potrebbe dire che egli non è un uomo ma tutta un'età, come di Omero disse il Vico e di Pitagora l'autore del *Platone in Italia*.

Noi vorremmo soltanto osservare che tutte le discipline e le singole invenzioni di Leonardo dalla meccanica all'anatomia, dalla botanica alla geologia, sono sempre ispirate a quell'unica fonte dell'*homo faber* ed *homo pictor* che deve conoscere il mondo mediante l'invenzione dell'arte e della scienza o formare mediante l'arte una realtà inesistente: l'arte ultima che coincide con la pittura, l'arte manuale formatrice di oggetti che soltanto l'uomo può creare, in tal modo rivelandosi uomo, e potrà giungere a quella sintesi in cui l'arte mentale e l'arte manuale coincidono: così in quell'oggetto che è il quadro.

Della vita Leonardo ebbe il concetto che essa importa una perenne invenzione umana: come scoperta scientifica, che ritrova la ragione della natura mediante la ragione umana che sperimenta, deduce, coordina: come scoperta artistica che opera al modo della natura e d'altra parte inventa quel che in natura non esiste, l'uomo consistendo nella capacità di formar linguaggi verbali visivi plastici geometrici numerici e nella capacità di costruire oggetti di lavoro. E già mi avvenne in tempo giovanile di fissare in un mio scritto la sua volontà di creare, il suo bisogno di attuare il mondo come attività stessa di creazione, immettendosi nel ritmo dell'armonia cosmica vitale.

E la pittura ad un punto è per lui la conoscenza suprema e la suprema costruzione manuale: conoscenza che si avvale di linguaggi espliciti, come i segni e i colori e la prospettiva, e di quel linguaggio verbale implicito di cui Leonardo ebbe quasi la coscienza quando per la pittura come per la scienza parlò di un «discorso mentale». In quel discorso mentale io sento il discorso continuo degli antichissimi greci, quello di cui si cinge ogni segno o nota o oggetto: direi la creazione stessa del mondo in, un perpetuo e sempre nuovo discorso, *verbum* lirico che sarà riscontrato dal *verbum* logico.

Il mondo di Leonardo si ordina a un punto in una composizione figurativa ove la conoscenza viene rappresentata, o dove la conoscenza della realtà è ricreata dalla fantasia: finalmente la pittura passando dal discorso mentale alla costruzione o manuale operazione dell'*homo faber* sintetizza nel quadro tutti i linguaggi e tutte le attività dell'uomo.

Così la natura, mediante la pittura «ha scienza di sé». La pittura non è un fatto meramente figurativo, sebbene in Leonardo il rapporto figurativo abbia, come disciplina, tanta importanza da determinare il tratto rilevante della sua sintassi: che è da dire per questo lato pittorica. La pittura è una forma universale

di conoscenza che in Leonardo si fa lirica mediante l'amore e l'attonita malinconia.

Qui principalmente, nella concezione leonardesca, si manifesta il potere, anzi l'essenza dell'uomo: «E in effetto l'omo non si varia dalli animali se non nell'*accidentale*, nel quale esso si dimostra cosa divina perché, dove la natura finisce di produrre sue spezie, l'omo quivi comincia colle cose naturali a fare, coll'aiutorio d'essa natura, infinite spezie».

La pittura assomma per Leonardo tutte le attività spirituali dell'uomo: a paragone delle altre arti «è di maggior discorso mentale e di maggior artificio e meraviglia». Per la pittura «la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina». Ed anche ha detto: «necessità costringe la mente del pittore a tramutarsi nella propria mente di natura, e che sia interprete infra essa natura e l'arte». Giungerà al mito del pittore: «E in effetto ciò che è nell'universo per essenza, presenza o immaginazione, esso [il pittore] lo ha prima nella mente, e poi nelle mani». Immaginazione qui preannuncia il fatto inventivo della mente autonoma: «Se 'l pittore vol vedere bellezze che lo innamorino, egli n'è signore di generarle; e se vol vedere cose mostruose, che spaventino, o che sieno buffonesche e risibili, o veramente compassionevoli, ei n'è signore e dio. E se vol generare siti deserti, lochi ombrosi o freschi ne' tempi caldi, esso li figura, e così lochi caldi ne' tempi freddi».

Ma la pittura che prima è nella mente del suo speculatore «non può pervenire alla sua perfezione senza la manuale operazione», quella del dipingere costruendo l'oggetto mentale in un quadro, e così comunicarlo durevolmente al pittore stesso che lo foggia traducendo il discorso interno e a tutti coloro che sapranno guardarlo e leggerlo. E questo è il fastigio dell'*homo faber*, che ora produce l'oggetto creativo della pittura. È vero che le due operazioni, quella mentale e quella manuale son tutt'uno; idealmente si succedono, anche quando la seconda è di stimolo alla prima: giacché l'uomo mai esce dall'unità del suo continuo discorso, e anche un oggetto pratico, come ogni azione di Adamo, è umano soltanto a patto di essere pensato e cioè intimamente parlato.

Leonardo tentò di stabilire il primato della pittura su tutte le arti, comprese quelle verbali: e si astenne dal pensare che per esprimere questo suo principio egli non poteva già valersi del linguaggio meramente pittorico, che in verità come tale è un desiderio impossibile; ma di quello verbale che, a sua volta, può essere assunto come terminale soltanto perché contiene per sensi e idee tutti gli altri: e vuol essere inteso solamente come la trama sempre presente e allusiva del discorso mentale continuo. Il tentativo di dare una supremazia alla pittura su tutte le altre arti, dalle sorelle figurative a quelle della musica e della poesia, serve soltanto a mostrare l'impossibilità di confondere la spiritualità dell'arte con la fisica di presunti mezzi espressivi. E nel caso specifico la pittura per Leonardo assorbe in certo modo e in certo modo annulla tutte le altre arti come nell'occhio aduna tutte le qualità essenziali dell'uomo. L'occhio infatti è per Leonardo capo dell'astrologia, fa la cosmografia, tutte le umane arti consiglia e corregge: muove l'uomo a diverse parti del mondo, è principe delle matematiche perché le sue

scienze sono certissime, ha misurato le altezze e grandezze delle stelle, ha trovato gli elementi e loro siti, ha fatto predire le cose future mediante il corso delle stelle, ha generato l'architettura e prospettiva e la divina pittura, ha fatto trovare il fuoco per il quale riacquista quello che le tenebre gli avevan tolto, ha ornato la natura con l'agricoltura e dilettevoli giardini, ha trovato la navigazione, supera perfino la natura perché i semplici naturali sono finiti e le opere che esso comanda alle mani sono infinite: è finestra dell'umano corpo per la quale l'anima specula e fruisce la bellezza del mondo e si contenta dell'umano carcere, che senza la virtù dell'occhio è suo tormento.

Anche della pittura come arte particolare Leonardo si avvale a conoscere l'essenza delle cose con la scienza mentale e mutare le forme del mondo creando non più la conoscenza umana della natura ma inventando in atto una realtà umana che si concreta in oggetti e strumenti, prodotti appunto dall'uomo che in tal modo si distingue da tutte le altre creature.

Anche qui egli vuol contrapporsi ai recitatori e trombetti, ai pittori cioè che non osservano con occhi virginei ma ripetono (oggi si direbbe, di maniera), le opere dei maestri. Egli deve prendere per autore la natura: e la sua visione dev'essere attiva, non già abbandonata passivamente all'autorità del già fatto.

La sua ricerca e i suoi approdi son presenti nei quadri suoi più famosi, dalla «Gioconda» alla «Cena», dalla «Sant'Anna» alla «Vergine delle rocce» e sono indirettamente spiegati con la grande annotazione del *Trattato della pittura*, ove l'unità del genio leonardesco si palesa nella virtù di adunare in sintesi intorno a quel tema tutto il suo sentimento del vivere e il concetto della conoscenza. E può essere digressiva, quando sia troppo insistita, la critica che i suoi quadri riconduca sotto la specie dello sfumato, che è soltanto un carattere parziale, se pure assai significativo, nella inesauribile virtualità figurativa di Leonardo. E del resto i critici d'arte più autorevoli han detto di lui col Berenson che egli eguagliò e superò quel che Giotto e Masaccio avevano raggiunto nei valori tattili, il Beato Angelico e Masaccio nell'espressione, Pollaiuolo nel movimento, Verrocchio negli effetti chiaroscurali.

Ma per verità, queste doti analiticamente riscontrate, chi pure aggiunga quel senso di arcano che fu additato nella sua arte come particolarmente leonardesco, vogliono essere ricondotte all'unità della sua ispirazione, ove perdono autonomia per diventare elementi di una nuova verità artistica e per questo di una nuova tecnica allusiva. È necessario veder chiaro che per Leonardo, anche a paragone di altri grandi pittori, il quadro (come il disegno) non è una soluzione di «pittura pura» (e basterebbe ricordare il suo inno all'occhio come organo totale) e vuol racchiudere spontaneamente i significati universali che nella visione si fanno discorso mentale e poi operazione della mano. Noi falsifichiamo Giotto e Piero della Francesca e Giorgione addicendo ad essi il pregiudizio moderno della pittura pura, che porta diritto alla coerentissima pittura astratta; ma ben più falsifichiamo Leonardo se non sentiamo esplicitamente la sua pittura come *humanitas* che pone la verità, la bellezza delle cose nel beneficio della vita, in un mondo tragico, che la

mente accoglie in un'alta, serena malinconia: la malinconia del Rinascimento, che non è la marmorea greccità innanzi che avvenga la rivoluzione cristiana, e non è l'aggressivo tumulto delle passioni a cui ci richiama il moderno mito romantico: la malinconia di una favolosa chiarezza ove anche l'ombra si costruisce come luce; non già l'angoscia desolata che si esalta a rinnegar l'uomo e da questa sua sterile condizione esce soltanto per dare alle arti e alle scienze compiti impropri, specie di metafisici passatempo in cui si prescinda quanto è possibile dall'umano e dalla responsabilità di una coerenza.

Di questa malinconia, che è già in se stessa una forma di sorriso, di là dall'immediato dolore, di là dall'immediata ed ebbra gioia, soltanto per metafora diremo che bene la rappresentano in Leonardo il senso dello sfumato e la raffigurazione del sorriso nel volto umano. E saremo più vicini al vero se diremo che Leonardo rappresenta natura e umanità non ferme e inerti nella immediatezza di un evento, ma nell'atto che olimpicamente coglie il loro moto reciproco, l'attrazione stessa degli opposti sino a quel punto in cui l'uno traspare nell'altro come nell'atto stesso della loro metamorfosi. Gli opposti, calamitati, sfumano l'uno nell'altro. E questo è il sorriso di «Gioconda» o di «Sant'Anna» e del «San Giovannino». Ma se in questi particolari quadri il sorriso è fissato sulle labbra delle figure umane, la ragione del sorriso, una ideale forma sorriso, come mi sono arrischiato a dire, è nella visione perenne di Leonardo, in ogni incontro d'ombre e di lumi che serbano la memoria della prisca violenza e tuttavia l'hanno doma e rinserenita. Questo è un modo costante nella visione di Leonardo e si combina di tratto in tratto con la diversità dei suoi sentimenti nel corso del loro prodursi e nella volontà di imprimere in essi quella durata che l'arte, non la natura, può conferire: perciò disse alla pittura: «O meravigliosa scienza, tu riservi in vita le caduche bellezze de' mortali, le quali hanno più permanenza che le opere di natura, le quali al continuo sono variate dal tempo che le conduce alla debita vecchiezza. E tale scienza ha tale proporzione con la divina natura, quale hanno le sue opere con le opere di essa natura, e per questo è adorata».

Un tale pittore, esperto di tutte le tecniche, è artista di supremi equilibri in cui si compongono gli opposti: perciò egli pensa armonicamente le sue melodie coloristiche e melodicamente le armonie. È probabile che egli non parli oggi a noi come parlò ai padri, come parlò a quell'estremo Ottocento che la «Gioconda», quando la pubblicazione dei prodigiosi manoscritti di lui lo fece apparire come il genio più vasto che fosse mai nato alla terra, considerò non un quadro, ma il quadro. E non è soltanto una certa reazione alla retorica indiscriminata di molti vinciani, divenuta un luogo comune presso le persone di media cultura: è un distacco per una spontanea indifferenza verso la classicità stessa dell'arte. E il fatto è che tutto il Rinascimento, l'età più illustre dell'arte, è oggi in discussione, perché il senso dell'armonia si è come scardinato, e certo è in letargo. All'arte del Rinascimento i moderni si piacciono contrapporre la brutale inesperienza di presunti primitivi, di cui a nostra volta presumiamo intendere l'inarticolato linguaggio: alla parola si comincia a preferire il grugnito, fin quando (che per fortuna non avverrà) si possa far *tabula rasa* d'ogni arte e d'ogni vita sociale. E,

come avviene nei ricorsi storici, soltanto il giorno che alla saturazione di un malinteso primitivismo (il quale, anzi, vuoi essere estrema raffinatezza, simile a quella che tra i profumi iscrive ormai per colmo di tal raffinatezza gli equivoci effluvi del «transito di cibo») succederà un nuovo bisogno di ordine, e l'uomo consapevole prenderà il grado che detiene oggi lo scempio sub-uomo adulato dalle false scienze dell'inconscio, il Rinascimento apparirà un rifugio e una nuova speranza. Sarà anche la nuova ora di Leonardo.

Come fu scienziato e pittore e costruttore di macchine, Leonardo fu grande scrittore: e a me è avvenuto di affermare che con la sua prosa, purtroppo rimasta ignota per lungo periodo e perciò non destinata ad esercitare un influsso sui posteri immediati, nasce in Italia la prima prosa come scienza, come discorso logico e storico, sebbene abbia in sé diffusa e sciolta un'essenza lirica che invano cerchereste in altri contemporanei, e per esempio nella prosa oratoria di Leon Battista Alberti. «Omo senza lettere», nel senso che egli non aveva compiuti i regolari studi umanistici, Leonardo è forse l'uomo che meglio interpreta le ragioni dell'umanesimo nella sua essenza e non nel suo cerimoniale che presto era diventato un abito di luoghi comuni.

Il senso umanistico di Leonardo consiste nel ricondurre all'uomo, alla sua dignità e responsabilità, la conoscenza e l'azione, in una consapevolezza assoluta. E poiché le doti in cui l'uomo si riconosce uomo sono il linguaggio e la costruzione di oggetti che in natura non esistono, e soltanto per questo modo s'impadronisce della realtà e la trae sotto il dominio umano, dando una durata alle mutevoli ore e immagini, *l'humanitas*, quella delle lettere e quella delle arti, quella della scienza e quella della macchina, diventa nel punto medesimo il fondamento e l'apice dell'attività dell'uomo, che voglia attuarsi, come uomo e non come animale o vegetale o «transito di cibo».

E questo umanesimo di Leonardo si manifesta in tutti i linguaggi, da quello figurativo a quello matematico che pur sarebbero impossibili senza la parola; ma nella sua prosa essi trovano la sintassi che tutti li ordina nella loro necessità. E nella prosa meglio si riconosce l'unità dei linguaggi di Leonardo da Vinci.

Prosa scientifica, che prende a modello il più delle volte l'esperienza «maestra di chi ben scrisse», sebbene talvolta mostri una certa ingenuità letteraria, quando entra in emulazione coi periodi dei letterati. Prosa lessicalmente e sintatticamente genuina, che si avvale della rigorosa disciplina della pittura, la quale fonda, se così può dirsi, pittoricamente e universalmente la struttura, il tessuto e le innervazioni della prosa leonardesca. In quella disciplina infatti aveva egli dovuto inizialmente darsi una sintassi mentale, e cioè un ordine di espressione a fissare sentimenti che prediligevano, pur con tacite parole presenti, pronunziate soltanto nella segreta dimora del pensiero, pur con celate musiche eseguite nel cavo della mente, la scrittura della luce, l'ortografia sublime della luce, che appunto si chiama pittura, scultura, architettura, disegno, prospettiva. E senza questa sintassi della luce, Leonardo non avrebbe raggiunta quella sintassi della parola spiegata che è nei suoi scritti, quella sintassi verbale che pur nelle

incertezze verso le regole scolastiche ha una sicurezza sostanziale, eppure nelle scorrettezze grammaticali e ortografiche un così autorevole rigore assertivo da potersi dire assoluto, e dove è superfluo anche il motto volteriano: tanto peggio per la grammatica.

La prosa di Leonardo fu dunque elaborata dalla disciplina della pittura, perché non è possibile genialità in alcun campo se una particolare esperienza di una professione o mestiere, una prevalente e non effimera vocazione di studio, non ci ha obbligati a ritrovarci in un ordine mentale, che costituisce la nostra personalità. E lo stesso stupore, lo stesso superiore sorriso, la stessa poesia come aspirazione dominante si trovano nella prosa di Leonardo, varia di modulazione e armonizzazione, con trapassi e metamorfosi dalla parola pittorica e melodica nel suo primo grado alla parola spiegatamente verbale, e viceversa dalla parola verbale a quella pittorica: come mostrano principalmente quei passi in cui egli prepara in prosa la figurazione di una battaglia, del vento, della donna sul prato la quale è del colore del prato, dei visi di coloro che siedono sulle porte di abitazioni scure, dei volti d'uomini e donne sul far della sera, quando è cattivo tempo.

E qui vien fatto di meglio palesare l'unità dei diversi linguaggi leonardeschi, il figurativo, il verbale, il geometrico e numerico sino alla stremata formula matematica in cui è contratto tutto il tessuto verbale che fu necessario a ragionarla e dedurla: i quali tutti sono linguaggi parziali dell'unico linguaggio o «discorso mentale» in cui egli manifesta la sua umanità nell'adesione al beneficio e alla bellezza della tragica vita e nella capacità creativa di scienza, arte e macchina. Parole compiono talora il suo disegno, un disegno spiega un motto come «ostinato rigore» o «destinato rigore».

In ciascuna delle arti, da quelle figurative a quella verbale, in ciascuna espressione della sua mente e del suo sentire, da quella morale a quella scientifica e lirica, rare volte egli si conchiude e definisce e rivela interamente in uno solo dei linguaggi che la pratica tradizionalmente distingue e distinguerà. Tutti gli sono necessari, anche quelli di tecniche difficili, quasi astruse e da iniziati. Come, ad esempio, trattar l'anatomia soltanto con le parole? Ma in ciascuna sua forma particolare è il riflesso e il richiamo e direi la compresenza delle altre. E una volta si vantò di questo suo privilegio di una perfezione raggiunta nei più diversi linguaggi (ed è cosa ben differente, intendiamoci, dalla conoscenza di diverse lingue, perché queste sono infine un unico mezzo espressivo: qui si tratta dell'empiria ben distinta delle particolari tecniche): «E se tu arai l'amore a tal cosa, tu sarai forse impedito dallo stomaco; e se questo non t'impedisce, tu sarai forse impedito dalla paura coll'abitare nelli tempi notturni in compagnia di tali morti squartati e scorticati e spaventevoli a vederli; e se questo non t'impedisce, forse ti mancherà il disegno bono, il quale s'appartiene a tal figurazione. E se tu arai il disegno, e' non sarà accompagnato dalla prospettiva; e se sarà accompagnato, e' ti mancherà l'ordine delle dimostrazioni geometriche e l'ordine delle calcolazioni delle forze e valimento dei muscoli; e' forse ti mancherà la pazienza se tu non sarai diligente». Così Leonardo sentiva di doversi avvalere di tutti i suoi linguaggi, in cui meglio si manifestava la pienezza della sua *humanitas*.

E mi sarà consentito rifarmi strettamente a un invito che io già rivolsi agli scrittori di ricercare e sempre meglio leggere nei diversi linguaggi di Leonardo l'unico discorso mentale. Questo lavoro di sintesi unificando tutti gli aspetti di Leonardo potrà collocarlo al centro del Rinascimento per il significato e per la ragione assoluta che generò umanesimo e rinascita. Sia che egli parli e liricamente esprima la vita dell'acqua, del sole, della fiamma, del vento, e le varie nature di colori ed ombre per insegnamento o confessione di pittura; sia che dipinga il sorriso di «Gioconda» o formi il miracoloso cartone di «Sant'Anna» o crei la infinita «natura morta» sulla tavola del «Cenacolo»; sia che disegni la grande balestra o un gruppo di muscoli o un fiore o un tiburio; sia che immagini la città futura o il primo volo del grande augello, o consigli a se stesso «fa occhiali da vedere la Luna grande», o che nel tema scolastico degli «appetiti» scelga il verbo *desiderare* e parli di un peso che desidera scendere, o dica dell'occhio ch'esso fa calamita alle similitudini o specie della luce, il linguaggio di Leonardo esprime la trepida estasi di chi cerca la verità nel beneficio della vita e nella bellezza del mondo tragico movendo da un desiderio di poesia: e la poesia come forma umana dell'universo è la verità stessa in cui l'uomo fonda la propria essenza, cominciando là dove la natura finisce, e creando la scienza ultima delle cose nel simbolo della pittura che è poi per la seconda volta inventiva in quanto crea figure che nel mondo reale non esistono e si attua come invenzione suprema, per la capacità tutta umana di costruire strumenti e macchine, nell'oggetto di un quadro, in cui il discorso mentale è fermato per durare più delle specie della natura. Così al fondo e all'apice della pittura e del discorso scientifico di Leonardo è una medesima virtualità lirica: e la scienza e la verità oggettive toccano l'essenza del canto, qualunque sia il linguaggio in cui rilevatamente si manifestano, poiché tutti i linguaggi si unificano in quell'unica sorgente di verità e di poesia.