

**Carlo Dionisotti**

**Leonardo uomo di lettere**



CARLO DIONISOTTI

## LEONARDO UOMO DI LETTERE

Ripubblicando e brevemente illustrando nella sua edizione degli *Scritti letterari* di Leonardo (Milano 1952, 240), l'ormai famoso elenco di libri giunto a noi nel codice Atlantico 210r.a., il Marinoni lo definì «il più interessante e autorevole documento, che ci informa dei libri usati da Leonardo e probabilmente da lui posseduti».

Direi che la probabilità dell'appartenenza risulta per l'appunto da ciò che l'elenco anche comprende testi affatto estranei agli interessi propri di Leonardo, testi che egli, come ogni altro lettore di quell'età, può aver ottenuto o acquistato per caso, comodo o capriccio e, possedendoli, elencato poi quali gli stavano innanzi in uno scaffale. Certo figurano nell'elenco alcuni testi che Leonardo usò per il suo lavoro, ma più sono quelli che il ricercatore di fonti a ragione trascura. L'elenco si dispone su altro piano che non quello dell'opera di Leonardo: è documento di lui uomo fra gli uomini, mal distinto dagli altri, documento in titoli e libri di quel che di facile, e anche futile, anche però imprevisto è nel vivere umano, qualunque sia l'uomo. Il *Manganello* ad esempio, sul quale testo usano sorvolare così gli studiosi di Leonardo come quelli del Quattrocento italiano in genere, sta nell'elenco benissimo. Proprio per questa casuale e spontanea mescolanza, che non propone alcun canone, e perché d'altra parte l'elenco perfettamente coincide con la ricostruzione ipotetica che su ogni altro elemento disponibile si potrebbe fare del processo, fra giovinezza e virilità, delle letture, curiosità e preferenze letterarie di Leonardo, il documento ha importanza fondamentale. Sono dunque libri accessibili allora a un qualunque lettore di modesta cultura, fedele ai testi della scuola elementare, e come in essa scuola, equamente docile a insegnamenti letterari e storici e scientifici: nulla che faccia sospettare una inclinazione verso l'una piuttosto che verso l'altra disciplina. E presumibilmente sono, particolare notevole, libri a stampa, non manoscritti. Con tutto ciò era, per un artista e per un tecnico, una biblioteca eccezionalmente ricca. Questa ricchezza va, beninteso, riferita al momento in cui l'elenco fu steso: certo a Milano, e probabilmente verso la fine del secolo, quando Leonardo era già impegnato a fondo nella sua opera di scrittore. Nell'elenco, a un attento esame sono riconoscibili due nuclei: uno che attesta la fedeltà a una tradizione propriamente fiorentina, e uno che invece richiama a Milano e in genere alla cultura settentrionale. Ma i due nuclei si legano senza difficoltà su uno stesso piano letterariamente neutro. Fosse d'altri che di Leonardo, sarebbe ragionevole pensare a un elenco compiuto. Trattandosi di lui, bisogna invece pensare che l'elenco sia interrotto. Ciò non perché vi manchino titoli, ad es. Dante, che ci aspetteremmo di trovare, ma perché era normale che quanto egli scriveva restasse in tronco. Ancora, poiché di Leonardo si tratta, è normale che nell'elenco siano ripetuti alcuni titoli. Che *Gidone* e *Guidone* facciano tutt'uno, mi pare ormai ammesso. Ma per parte mia non ho dubbi che anche facciano tutt'uno le prime e le seconde *Pistole del Filelfo*. Né fino a contraria prova mi rassegnerà a credere che Leonardo, non sazio di quelle del padre, avesse acquistato anche quelle del figlio, o che, non sazio dei primi sedici libri, editi nel 1472, delle epistole di Francesco Filelfo, si fosse procurato anche i ventun libri successivi, editi a Venezia nel 1500 (che, tra parentesi, potrebbe essere data troppo tarda per l'elenco). Ma neanche posso credere che quel titolo ripetuto si identifichi coi primi sedici libri. Può essere che Leonardo elencasse libri per lui illeggibili; ma argomentando per ipotesi, è chiaro che dalla probabilità, non dalla possibilità, bisogna partire. Bisogna insomma supporre in prima istanza che i libri elencati potessero essere letti da Leonardo. Di fatto sono quasi tutti volgari, e i pochissimi che forse erano latini non paiono tali per materia e forma che Leonardo, avendo appreso nel frattempo o volendo apprendere un po' di latino, non potesse arrivare a cavarne qualcosa da solo o con l'aiuto altrui. Ma che cosa a qualunque data della sua vita egli potesse comunque ricavare da un testo come l'epistolario del Filelfo, resta a dimostrare. Mi pare probabile, per non dir certo, che di quei 214 modelli epistolari si tratti, che erano apparsi a Milano nel 1483 col testo volgare a fronte del latino e il seguente titolo e appello

editoriale: «Legant avidè et ediscant diligenter omnes adolescentuli eloquentiae cupidi hoc exercitiuncularum genus Francisci Filelfi poetae nostri saeculi non obscuri excogitatum industria, quo duce non solum latinae linguae flosculos decerpent, verum etiam ipsius linguae vernaculae (quod non ab re fuerit) elegantiam sibi comparabunt, quoniam utroque mirifice poetam nostrum polluisse doctorum ambigit nemo». Era insomma un formulano epistolare di uso pratico, analogo al *Formulario di pistole* che anche figura nell'elenco di Leonardo, e che deve con tutta probabilità identificarsi con quello, allora diffusissimo, che nelle stampe è volta a volta attribuito al Landino e a Bartolomeo Miniatore. Senonché questo formulano era tutto volgare; quelle epistole del Filelfo, essendo bilingui, stavano un gradino più su. Era comunque, poco più su o poco più giù, lo stesso strato, che nell'elenco leonardesco appare distintissimo, per le *Facezie* di Poggio, per il *De onesta voluttà* del Platina, per il *De re militari* del Valturio, per il *Plinio* del Landino e anche per il volgarizzamento di Giustino, dove cioè la divulgazione umanistica condiscendeva o 'cedeva all'incontro con le montanti aspirazioni e velleità di una cultura volgare armata del *Donato* e del *Dottrinale* (per cui non si può naturalmente pensare al poema di Jacopo di Dante, sopravvissuto inedito sino al secolo scorso in un paio di manoscritti) e dei vecchi volgarizzamenti da Livio e Cicerone (anche qui, per la *Rettorica nova*, è da pensare prima e piuttosto al ciceroniano *De inventione* volgarizzato, che non all'opera di Guglielmo da Savona, che pur essendo opera di un frate ad uso di studenti inglesi, era troppo umanisticamente ardua per Leonardo). Più su di questo strato l'elenco di Leonardo non va. Faceva eccezione fino a ieri la veramente mirabile identificazione del titolo *De immortalità d'anima* con la *Theologia platonica* del Ficino, che a guardarla mi ha sempre fatto l'impressione di una giraffa in un pollaio. Finalmente l'incongruenza è stata, grazie a Eugenio Garin (nel capitolo da lui scritto per la collettiva *Storia di Milano*, VII, Milano 1956, 597; cfr. anche di lui *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Firenze 1961, 396 n.) tolta di mezzo, con una identificazione nuova e probabilissima del titolo leonardesco col trattatello volgare del domenicano fra Jacopo Canfora da Genova, vescovo di Caffa. Costui è oggi un di quei tanti Carneadi che pazientemente attendono di essere riconosciuti per quel che furono, uomini vigorosi, degnissimi di rispetto e di studio (si vedano intanto le precise indicazioni di G. Musso, *Politica e cultura in Genova alla metà del Quattrocento*, «Miscellanea di storia ligure in onore di G. Falco», Milano 1962, 323). Il suo trattatello volgare su una questione che appassionava allora tutti, fu largamente diffuso in manoscritti e stampe durante la seconda metà del Quattrocento. Per le stampe basti il rinvio al *Gesamtkatalog* VI, 84-8 (5948-5956). Leonardo avrà forse avuto l'edizione milanese del 1475. Non conosco questa edizione, ma tre altre e un paio di manoscritti che ho avuto a portata di mano senza uscire dal British Museum, mi bastano per un giudizio sulla diffusione dell'opera. Il primo editore, il ben noto messinese Giovan Filippo De Lignamine, la pubblicava a Roma nel 1472 insieme al *Pungilingua* del Cavalca, perché, com'egli scrisse riassumendo la sua precedente attività editoriale, «cum eruditissimorum ingeniorum rationem habuissem... mediocribus quoque et idiotis animis aliqua in parte favendum duxi libellosque alterum de immortalitate animae, alterum linguae continentiam habentem, impressi... ut indoctis viris et, si fas est tantum dicere, mulierculis quoque ipsis, aliquid quod legerent et in quo sese oblectarent, impertirer». Checché il De Lignamine pensasse dei futuri lettori di quella sua nobile stampa (ma era un retore scaltro, e ne è prova anche qui l'aver incluso prudentemente i «mediocri» nel novero), l'anno stesso 1472 conte padovano Naymerius de Comitibus (verosimilmente il figlio dell'astronomo Niccolò per cui cfr. Thorndyke, *History*, IV 250) procurava un bell'esemplare manoscritto dell'opera a Ercole d'Este, premettendo una lettera dedicatoria, della quale ecco l'inizio:

Desiderando, illustrissimo Duca et excellentissimo Principe, con tutta la mente e l'animo mio per li antichi et immortali benefici non solamente ai miei progenitori affectuosamente conferiti da la tua Excellentia, ma ancora in me con continuata dilectione dimostrati, con ogni mio ingegno e spirito ritrovare qualche cosa delectevole e grata a quella, novamente vacandomi a certi mei soliti e piacevoli studii, mi pervene a le mane una opereta *de immortalitate anime* e de la sua diffininone, la quale per essere cosa catolica et autentica et

al mio piccolo iudicio assai speculativa, mi disposi a questa sancta quatragesima passata accomodarla e dirigerla cusì in materno nostro idioma a la exceilentissima signoria tua...

Come si vede, il conte Naimerio faceva intendere di aver avuto parte, senza precisar quanta e quale, nella redazione volgare dell'opera. Il che probabilmente spiega che nell'inventario della biblioteca di Ercole d'Este, edito dal Bertoni (*La biblioteca estense*, 236, n° 17) figurino un «Aimero di Conti in volgare coperto de verde stampato». Il codice, come altri estensi, passò in seguito alla biblioteca Costabili, ed è ora l'Add. 22325 del British Museum. La fortuna dell'opera in ambiente diverso, in modeste biblioteche private, è testimoniata invece da un altro codice del British Museum, l'Add. 10691, di provenienza Canonici, codice cartaceo questo, piccolo e disadorno. Così è affatto popolare l'edizione milanese del 1497, che non si può escludere possa essere stata quella posseduta ed elencata da Leonardo, se anche l'altra milanese, del 1475, debba essere per ipotesi preferita, finché duri l'incertezza sulla data dell'elenco.

Era dunque un'opera divulgativa, largamente diffusa, a un livello di cultura mediocre: nell'elenco di Leonardo sta a pennello. Se Leonardo l'abbia letta e che cosa ne abbia ritratto, è altra questione. È improbabile che a qualunque data, e men che mai a Milano nell'ultimo decennio del secolo, egli fosse disposto ad apprezzarla come «cosa catolica e autentica». Il vigore della sua speculazione era tutto nella filosofia naturale. A differenza dei filosofi naturali di professione, egli non aveva armi per combattere sul terreno dove la fisica si incontrava con la metafisica e la teologia. Ma proprio per questo, e per l'assenza in lui di ogni interesse storico, di storia umana, per l'aderenza esclusiva di un prepotente ingegno alla terra che sola, nella speculazione scientifica, pareva dargli forza e libertà, maggiore diventava in lui quel sospetto e ribrezzo polemico che nella controversia metafisica e teologica aveva avuto e aveva largo corso tra i filosofi naturali. Comunque l'opera del Canfora era di quelle che Leonardo poteva anche esercitarsi e divertirsi a leggere, affilando nella lettura il suo sguardo tagliente. Sarà da aggiungere che non mancano nel contesto di essa opera quelle venature di cultura proverbiale (cap. VI: «come una arundine non fa primavera») e dantesca (cap. XIV: «Averois che el grande comento fece») e di mitologia popolare (cap. XVII: «e per questo tu puo' vedere che l'è falso quello che dicono alcuni che alcune femene diventa gatte e vanno de nocte furando fantolini») e di attenzione alle arti e alla tecnica (cap. XIV: «exempio di questo la pietra è una materia la qual può aver forma di liono ode omo o de altra cosa secondo come piace al maestro che la taia o sculpisce»; cap. VI: «el polmone è come el mantese de li organi, la gola è lo canone, lo palato è come la cassa dove va el vento che fa sonare, la lingua è come le dita che formano la melodia, li denti e le labbra sono come li tasti») e di attenzione anche ai fenomeni e esperimenti fisici (cap. IV: «e di questo abi lo exernplo di la luce del sole e de la fiamma e del carbone acceso... unde rimosso l'aria remane sempre la luce, come evidentemente appare, interposto qualche cristallo o vetro o altra cosa trasparente»), che son tutte venature in scala minima corrispondenti a grandi filoni e strati dell'opera scritta di Leonardo. Il quale, se mai sarà giunto leggendo fino al cap. XXIII e alla comparazione seguente: «come uno savio non ha dolore che non possa volar come uno ocello e che ello non sia imperatore», avrà più che mai a questo punto riconosciuto che il libro non era scritto per lui.

L'elenco di Leonardo si chiude con tre opere di poesia: Burchiello, *Driadeo*, Petrarca. Esso anche comprende l'*Acerba*, il *Quadriregio*, il *Morgante*, il *Manganello*, e probabilmente la *Spera* del Dati. Convien fare un poco di sosta innanzi a questa poetica aiuola. È assai più ricca di quanto, a quella data, fosse lecito attendersi da un uomo che non faceva professione di lettere. Quando si aggiunga Dante, che d'altra parte sappiamo ben noto a Leonardo, i testi allora considerati fondamentali della poesia volgare ci sono quasi tutti. La sola mancanza di rilievo, in un elenco che è da presumere di stampe, è, oltre a Dante, quella del *Dittamondo*. Ma l'elenco appare ricco e pressoché completo, quando lo si riporti all'educazione e al gusto di un toscano di media cultura vissuto a Firenze fra il settimo e l'ottavo decennio del Quattrocento. L'informazione poetica volgare di Leonardo, che egli attingeva dall'ambiente, come sempre accade di ciò che pertiene piuttosto all'ozio che al negozio, è singolarmente bene aggiornata per quel tratto di tempo, ma naturalmente

si arresta al momento in cui egli si allontana da Firenze. Ciò non soltanto nell'elenco, ma anche in ogni altro documento superstite della sua lunga vita. L'ultima voce di poesia volgare che in lui trovi è, una eco sottile e insieme fonda che si appunta nel demoniaco e amoroso nomignolo di Salai, è quella del *Morgante*, che per l'appunto era voce ancor viva, quando Leonardo si apprestava a lasciar Firenze. È del Vasari la notizia che Leonardo «sopra la lira cantò divinamente all'improvviso», che anzi egli «fu il migliore dicitore di rime all'improvviso del tempo suo». Il Vasari scriveva quando letteratura e arti belle, dipingere e far versi, erano diventate abilità facilmente cumulabili, di che egli stesso era esempio, e quando il pieno trionfo della poesia italiana cinquecentesca faceva sì che un'abilità poetica fosse fra le decorazioni ambite da ogni persona d'ingegno, nonché di genio. L'improvvisare non era più di moda né tollerato al tempo del Vasari, ma durava la memoria dei grandi improvvisatori cortigiani contemporanei di Leonardo. Trent'anni ancora, e questa memoria essendo ormai spenta, il Lomazzo non dubita che Leonardo sia stato «un gentilissimo poeta», e in perfetta buona fede gli attribuisce un sonetto trovato fra le sue carte. Come è noto, il sonetto era in realtà di Antonio di Matteo di Meglio, piccolo poeta fiorentino morto nel 1446, prima che Leonardo venisse al mondo. L'aneddoto è importante, perché si precisa per esso, in accordo con ogni altra testimonianza, la fedeltà di Leonardo a quella minore poesia toscana del tardo Trecento e del primo Quattrocento che durante la giovinezza di lui era ancora viva, benché stanca, nei bassifondi della cultura fiorentina, ma doveva essere di lì a poco definitivamente scartata e sepolta. Responsabili primi di questa dura selezione furono a Firenze stessa i compilatori della Raccolta aragonese, il Poliziano e Lorenzo. Al di là di Leonardo, per trovar una qualche traccia di poeti come Antonio di Matteo di Meglio, bisogna attendere la grande erudizione del Sei e del Settecento, dall'Allacci al Crescimbeni, e perché poeti cosiffatti riacquistino un qualche tratto individuale bisogna attendere la tesi di Francesco Flamini e la grande erudizione del tardo Ottocento, in cui quella tesi si inquadra. Tornando alla notizia del Vasari, occorre dire che Leonardo si interessò, e probabilmente fu esperto, di musica, né fa difficoltà supporre che cantasse divinamente. Resta per contro assai dubbio che improvvisasse versi. Quel che subito e più colpisce lo studioso di Leonardo scrittore e letterato, è che in una così enorme e disparata massa di appunti, che per il loro carattere personale e privato, se anche non ci danno quasi mai intiero il processo dei pensieri e ghiribizzi di lui, neppure però di proposito lo nascondono, la poesia risulti mirabilmente assente. Poesie o versi spiccioli, inclusi in quelle migliaia di pagine, sono una ventina o poco più. E non sono, beninteso, versi di Leonardo. Benché l'identificazione della fonte non sia stata in ogni caso raggiunta, i risultati fin qui ottenuti hanno costretto ormai anche i più riluttanti a dimettere la speranza di un Leonardo versificatore.<sup>1</sup> Ne è nata per compenso la ricerca di un presunto ritmo poetico da cui sarebbe sostenuta e mossa la prosa di Leonardo. A questo tipo di ricerca, che ha

<sup>1</sup> Ma perché la speranza non viene mai del tutto meno, vedo che la Fumagalli ancora insiste a difendere la possibile autenticità di una terzina che le sta molto a cuore (*Leonardo ieri e oggi*, Pisa 1959, 42, 130 n., 215-16). La questione merita di essere discussa. Scrive la Fumagalli: «Lo stereotipato platonico amore caro ai petrarcheggianti rimatori del tempo, non trova cenno tra le sue note altro che in una terzina sarcastica, forse d'ignoto burchiellesco toscano, ma fors'anche sua, se si ferma l'attenzione sul forte gusto plebeo del secondo verso, ostentato in contrasto alla mossa brusca, scattante e fermissima del terzo (dantesca, si direbbe), che non si saprebbero invero a chi tra quei bolsi rimatori verisimilmente attribuire: Se 'l Petrarca amò sì forte 'l lauro, fu perch'è bon fra la salsiccia e 'l tordo: non posso di lor giance far tesauro». Per la sostanza, questa grossolana facezia culinaria potrebbe anche essere attribuita a Leonardo. Ma per la forma poetica, pur escludendo subito l'ingiustificato e ingiurioso appello a Dante, la questione si pone altrimenti. Il ragionamento della Fumagalli non regge, perché presuppone proprio quel che resta a dimostrare, cioè che Leonardo sapesse e volesse far versi. Peggio ancora: presuppone che egli sapesse far versi migliori di quelli che i «bolsi rimatori» dell'età sua o, perché no?, di età anteriore per tutto il Quattrocento, sapessero fare. In realtà noi non abbiamo fin qui nessuna prova che Leonardo sapesse e volesse far versi. Per contro abbiamo prove a bizzeffe che, così nell'età sua come nella precedente dozzine di rimatori, noti e ignoti, bolsi e non bolsi, sapevano il loro mestiere e facevano versi non certo peggiori, spesso e volentieri migliori, di quelli della terzina trascritta da Leonardo. La conclusione è ovvia. Logica sarebbe semmai un'argomentazione diametralmente opposta: di chi per ipotesi trovando nei manoscritti di Leonardo versi troppo zoppicanti e impacciati per poter essere attribuiti a un rimatore di mestiere, li attribuisse a lui. Non sarebbe un'attribuzione per sé probabile, perché di gente inabile a far versi e che pur insiste a farne, sempre ce n'è stata molta. Ma sarebbe un'attribuzione possibile. La presunzione che Leonardo potenzialmente dovesse essere poeta, e naturalmente gran poeta, è in parte un relitto della mitologia leonardesca che fu di moda fra Otto e Novecento, ma è anche in parte la conseguenza di una moderna tenerezza per il vagito lirico che si eleva all'infuori di ogni umana abilità tecnica nello squallore di una terra senza storia. Nel Rinascimento la situazione era diversa: un'abilità tecnica era essenziale. E il fatto che non si trovi di Leonardo un verso, non è segno di debolezza: se avesse voluto, Leonardo avrebbe imparato a scrivere versi non peggiori dei pessimi che, frammezzo ai mediocri e ai buoni, anche allora si scrivevano da ogni parte. È segno invece della sua forza, del controllo stringentissimo che egli sempre ebbe di sé pur nella intimità segreta dei suoi zibaldoni. Ed è segno della disistima che egli ebbe per la poesia, in perfetto accordo con una tradizione assai largamente rappresentata nella cultura italiana del medio Quattrocento.

trovato facile e indiscriminata applicazione anche ad altri testi, bisogna opporre una riserva fondamentale. Prosa poetica e poesia in prosa pertengono alla retorica dei moderni, non a quella degli antichi, non certo a quella del Rinascimento italiano. Ancora si può e si deve discutere, nell'ambito, s'intende, della poetica e retorica di allora, su taluni testi volgari del Duecento e del primo Trecento. Ma per il Quattrocento, ogni discussione è futile. Poesia e prosa erano allora rigorosamente distinte. Vero è che i moderni editori di Lorenzo de' Medici continuano imperterriti a leggere un famoso passo del *Comento sopra alcuni dei suoi sonetti* nel seguente modo: «Le canzone e sonetti di Dante sono di tanta gravità, sottilità ed ornato, che quasi non hanno comparazione in prosa e orazione soluta». E si capisce; perché nonostante il gran discorrere, che si è fatto e si fa, di storia della critica e delle dottrine letterarie e degli stili, sotto sotto sempre rimane la moderna inappetenza per le distinzioni e per gli schemi d'un tempo, e insomma il fatto che poesia e prosa non differiscono più per noi sostanzialmente e tutto fa brodo. Ma chiunque abbia una qualche familiarità con la cultura del Quattrocento non potrà certo credere che in un testo di Lorenzo si trovi la mostruosa comparazione delle rime di Dante «in prosa e orazione soluta». Si tratta infatti di un semplice errore di punteggiatura che probabilmente risale alla prima edizione del *Comento* (Venezia 1554), dove la punteggiatura è giusta, ma al punto fermo, dopo «comparazione», segue per errore «in» anziché «In». Lorenzo insomma, dopo aver discorso di Dante e Petrarca, principi della poesia volgare, passa a discorrere del Boccaccio, principe della prosa. E pertanto dice: «In prosa e orazione soluta chi ha letto il Boccaccio, uomo dotissimo e facundissimo, facilmente giudicherà singulare e sola al mondo non solamente la invenzione ma la copia et eloquenza sua». Errori come questo sono inevitabili in testi, anche importanti, che siano passati di mano in mano senza il controllo di un modesto ma preciso commento.

Nell'età dunque di Lorenzo e di Leonardo, altra poesia non esisteva, volgare o latina, consapevole o inconsapevole, se non quella risultante dalle norme ritmiche e metriche valide allora. Le norme, se ancora di norme si può parlare, valide oggi, non contano. Certo è lecito a chiunque far prova di ritagliare dalla prosa di Leonardo un qualche frustolo che abbia o sembri avere il ritmo d'una lirica moderna. Perché la vita è breve, e molte son le pene, ciascuno si diverte come può. Ma questa sorta di divertimento non ha nulla a che vedere con la interpretazione storica di Leonardo. Insomma «Leonardo non è un gran prosatore perché avrebbe scritto la più pura poesia del Rinascimento (che è contraddizione), ma perché ha scritto la più verace prosa di concetti che la lingua italiana abbia avuto prima del Machiavelli». Un superlativo può sempre essere discusso, ma nella sostanza questo giudizio del Flora (*Antologia leonardesca*, Milano-Varese, 1947, 14) mi sembra inoppugnabile. Poetica non è la prosa di Leonardo, se anche essa possa avere, come ogni prosa e ogni umano discorso può, i suoi eccezionali momenti poetici. Ma non che Leonardo cerchi la poesia: essa subitamente prende lui, suo malgrado, e lo rapisce al canto. Poi subito si vede Leonardo svincolarsi da quella spirale di sentenze brevi e fluenti su di un ritmo precipitoso, e riprendere da capo il discorso su altro ritmo, il suo, dialetticamente e, a volte, oratoriamente scandito, e nella scansione stessa fortemente frenato, e tosto abbandonato a un prematuro esaurimento. E proprio per questo irrimediabile abbandono e inciampo, non finisce di convincermi il superlativo usato dal Flora, nel giudizio più su citato, se anche esso si accordi con la opinione comune oggi sul valore assoluto di Leonardo scrittore.

Comunque sia, resta che, mentre l'elenco di libri nel cod. Atlantico dimostra una informazione e disponibilità notevolissima della poesia volgare fino al Pulci, l'opera scritta di Leonardo dimostra una anche più notevole, eccezionale allora, estraneità e inabilità alla poesia. A proposito di quelle poche citazioni poetiche rimaste qua e là nei suoi zibaldoni, sarà anche da tener conto del fatto che non si può in ogni caso dedurre da esse un uso diretto degli originali. Valga un esempio. Nell'elenco del cod. Atlantico è compreso il Petrarca. Né fa meraviglia, perché in quel giro d'anni, a Milano, non meno e forse più che a Firenze, era un testo cortigianamente e letterariamente indispensabile. D'altra parte, se in tutto quell'elenco, ivi compresi il *De immortalita d'anima* e l'abbreviatore Giustino, si dovesse scegliere un testo per eccellenza impermeabile agli interessi e gusti di Leonardo, non esiterei, specie per le *Rime sparse*, a indicare il Petrarca. Non perché fra le

poche citazioni poetiche fatte da Leonardo nei suoi manoscritti sia anche un non identificato frammento di parodia petrarchesca, ma perché a quella data lo spartiacque fra petrarchismo e antipetrarchismo è ancora chiaro, e tutto quel che sappiamo della posizione letteraria di Leonardo lo situa senza possibilità di dubbio sul versante dell'antipetrarchismo fiorentino e toscano, sulla linea insomma del Burchiello e del Pulci. E naturalmente per altri e più importanti motivi ancora, che non occorre qui discutere, inerenti alla personalità stessa, intellettuale e morale, di Leonardo. Ciò premesso, vengo all'esempio, che sarà il foglio di Windsor (W. 12349 v.), in cui eccezionalmente sono allineate, tutte di seguito, ben sei citazioni poetiche: tre, a cominciar dal distico «Chi perde il tempo e virtù non acquista, quanto più pensa l'animo s'attrista», non identificate; poi del Petrarca, con adattamento dalla seconda alla prima persona plurale (ma lo scambio è paleograficamente troppo facile e potrebbe anche non essere intenzionale) «Passano nostri triunfi, nostre pompe»; ancora del Petrarca la prima famosissima quartina del son. VII; finalmente di Dante due terzine (*Inferno*, XXIV, 46-51). La questione se il foglio sia stato scritto da Leonardo o da altri per lui, può essere qui lasciata da parte. La Brizio, riproducendo queste citazioni nella sua pregevolissima edizione degli scritti scelti di Leonardo (Torino 1952, 94-5) osserva che «esse sono interessanti a provare — come parecchi altri passi — la conoscenza che Leonardo aveva di Dante e Petrarca». Sarà da osservare a questo proposito che di tale conoscenza era saturo l'ambiente in cui Leonardo viveva, cosicché a priori non si può escludere che le sue citazioni fossero di seconda mano. Già a prima vista risultando queste del foglio di Windsor tutte scritte di seguito, e omogenee per il contenuto morale pur provenendo da fonti diverse, l'ipotesi che esse siano state così trascritte da una sola fonte antologica, non appare di per sé improbabile. Ora ecco che un mero caso mi reca sott'occhio il ms. Antonelli 393 della biblioteca di Ferrara, un caratteristico oblungo zibaldone del tardo Quattrocento, non ignoto agli studiosi della minore letteratura volgare di quell'età. È un di quei manoscritti che testimoniano dell'affluenza in ambiente umanistico ferrarese, intorno alla metà del Quattrocento, di una grossa vena di poesia toscana: documenti importanti, nella loro modestia, per chi facendo storia della lingua e letteratura italiana e non contentandosi della predestinazione fiorentina e toscana, voglia semplicemente sapere, luogo per luogo, come siano andate le cose. In questo ms. Antonelli 393, a p. 86, si legge la stessa quartina del Petrarca citata da Leonardo, e dietro ad essa subito le stesse terzine di Dante, non una più né una meno, e ancora un gruppetto di sentenze morali, per lo più in rima, fra le quali anche «Chi perde tempo et virtù non acquista quanto più ce pensa l'alma più s'attrista». È difficile pensare che il riscontro sia casuale. Il ms. ferrarese, per contenenza e provenienza, non ha nulla a che vedere con Leonardo. È probabile all'origine una fonte comune, una qualche raccolta di passi sentenziosi e morali, che in una stessa pagina contenesse, un di seguito all'altro, quei due passi del Petrarca e di Dante, e a breve distanza il distico del perder tempo. Sarà stata una raccolta manoscritta, un di quei zibaldoni anonimi da cui tanta parte della media e minima cultura del Quattrocento dipendeva. Oggi, quando pur siano sopravvissuti, lo studioso li sfoglia impazientemente o addirittura li scarta, mirando solo agli autori e ai testi originali. Ma la storia della scuola, e la storia anche del doposcuola, della zona d'incontro fra la letteratura militante e la massa, piccola massa allora, dei lettori e di quanti segretamente indulgevano al gusto della letteratura, un Leonardo ad esempio, richiede un diverso e più cauto uso delle fonti. È ancora, a parte Leonardo, una storia mal nota, e che, per la estrema rarità dei documenti, non sarà mai facile conoscere. Era materiale vile, dell'uso pratico quotidiano e comune, materiale insomma deperibilissimo. Pure è mirabile, e non si spiega altrimenti che per questa vegetazione bassa, insieme effimera e tenacissima, la sopravvivenza secolare, fino alle stampe del Quattro e del primo Cinquecento, di un vecchio, preumanistico galateo intellettuale e morale, equamente fondato su testi sacri e profani, latini e volgari, come per l'appunto anche erano, mezze latine e mezze volgari, le grammatiche elementari che Leonardo e tanti altri, per non dir tutti, maneggiavano allora. Rari oggi, rispetto al numero originario, sono gli esemplari superstiti di queste grammatiche; anche più rari, per ovvii motivi, quelli dei massimarii, delle raccolte proverbiali e sentenziose, dei libretti scolastici di lettura. Ma ce n'erano anche a stampa, con a volte una lievissima riverniciatura umanistica. Penso per fare un esempio, che non sia troppo lontano nello

spazio e nel tempo, a un opuscolo di dieci carte (Copinger 3659), senza note tipografiche, che il catalogo del British Museum attribuisce alla stamperia ferrarese di Andreas Belfortis Gallus e a data non anteriore al 1491 ma di poco posteriore. L'autore, a me ignoto, era un maestro lombardo, di Como, ed è notevole che l'esemplare del British Museum fosse in originale rilegato con due opuscoli di Pietro Lazzaroni, che per l'autore, per il contenuto e per la stampa ci richiamano alla Milano leonardesca. Al titolo dunque «Theodori Lucini Comensis ad discipulos moralium dictorum isagogicus libdillus incipit» segue la seguente premessa:

Consuerunt superiores litterarii ludi magistri pueris erudiendis proponere Catonem, Esopum aliosque morales auctores pro etatis varietate illorum discipline accomodatos. Quorum quidem sententiam non solum probandam verumetiam maximis laudibus prosequendam esse censeo. Quippe ea etas non modo grammaticae preceptis instituenda est, sed mox etiam gravitati assuefacienda. Quam ob rem cum in manus incidissent haec moralia dicta ex diversis autoribus sumpta multumque depravata, libuit emendare ac in unum corpus redigens mea impensa imprimi facere, existimans eiusmodi dicta quotidiane elocutionis ornatui satis congruere ac si pro loco et tempore observata fuerint, non parum utilitatis adolescentibus affere posse.

Da questa premessa risulta che il maestro Teodoro Lucino bene o male scriveva il latino in uso nella scuola italiana del tardo Quattrocento, e, almeno a parole, si era fatto partecipe dello scrupolo e del vanto, tipici di quella scuola, dell'emendazione di esemplari scorretti; ma per il resto, un dei molti, restava candidamente e pacificamente fedele alla pratica della vecchia scuola. Infatti la sua raccolta di massime è tutta fondata sui testi, sacri e profani, che erano in uso a metà del secolo precedente e anche prima, comprende buon numero di versi memoriali, ritmici, del tipo «Ut tibi sit vita septem saligia vita» e si chiude con la *Salutatio crucis* «Crux vera, crux digna, lignum super omnia ligna». Ma quel che importa qui notare è che essa raccolta anche comprende interposti all'altre massime, ottantacinque, se ho contato giusto, distici proverbiali volgari, ciascuno accompagnato dall'equivalente latino.

Qualche esempio:

Fuge la scientia l'homo vagabundo,  
fuge lo superbo, fuge lo fliribundo.

Chi vive senza honore e senza fama  
è come la scuma in l'acqua e 'l fumo in la fiamma.<sup>2</sup>

Combatere cum lo maiore è matto studio,  
vergogna cum lo minore e con lo ingual è dubio.

Se tu hai la muliere suspecta, dorme e tace:  
non zerca più manie se voli vivere in pace.

Non iudicare per voce né per carte,  
se tu non oldi l'una e l'altra parte.

Passa lo tempo e corre come el vento:  
adunca è nulla a vivere anni cento.

Dreto al grande homo si va ci losenghiero,  
como fa dreto a la qualia il sparavero.

E per un raro esempio, in questa sorta di poesia, della rima sdrucchiola:

<sup>2</sup> Benché le due similitudini di questo verso provengano dalla Scrittura, non mi par dubbio che fonte diretta sia Dante, *Inf.*, XXIV, 51, proprio il passo trascritto nel foglio leonardesco di Windsor.



Non fa lo sangue zentile cotanto e nobile  
come il molto sapere fixo e immobile.

Al di là dell'aneddoto, resta il fatto, che vale per Leonardo e vale in genere per la cultura italiana del Quattrocento, che il fondo moralistico tradizionale della scuola fu sì allora depresso e fortemente smosso e corroso dalla rivoluzione umanistica, ma non fu soppresso, fu anzi sollecitato a un'ultima esile fecondità. Perché, volendo stringere in breve un assai lungo e complicato discorso, avvenne che a distanza la grossa vena proverbiale della tradizione volgare si ritrovasse a scorrere, col suo pigro corso, parallela al ruscelletto orgoglioso della più agguerrita filologia umanistica che sulla fine del secolo correva verso la foce degli *Adagia* di Erasmo. E insomma non è strano che proprio uno zibaldone lombardo quattrocentesco abbia preservato fino a noi testi del lombardo Patecchio che nel Duecento avevano deliziato Salimbene. Di questa situazione intricata e ambigua converrà tener conto, più che non sia stato fitto finora, nell'apprezzamento dei cosiddetti scritti letterari, sentenze e proverbi, di Leonardo, in cui si ha la rifusione eccezionale e sorprendente ma non inspiegabile, specie a Milano e da parte di un toscano, d'un materiale rugginoso trecentesco e del primo e medio Quattrocento al fuoco di una esperienza di fine secolo.

Nella raccolta di Teodoro Lucino è anche il seguente distico:

L'homo che minaza se insegna de guardare:  
però se tu voli offendere, non menazare.

In un foglio del cod. Atlantico, dove anche si leggono due distici proverbiali,<sup>3</sup> Leonardo scrisse, fra altre sentenze, la seguente: «Le minacce sol son arme dello imminacciato». Questa sentenza è dello scolaro «che di mal pelo avea taccata la coda» (*Decameron*, VIII, 7, ed. Branca II, 365, 42). Non mi pare che fosse stata segnalata mai negli scritti di Leonardo alcuna citazione d'un autore che, tanto più del Petrarca, doveva essergli verosimilmente, fin dagli anni di Firenze, noto e gradito. Non è detto che la citazione sia di prima mano. Anche qui può essere che Leonardo trascrisse da una fonte antologica. Ma quanto egli era lontano ormai dalla cordialità gioconda e dalla generosità splendente del Boccaccio, tanto era vicino ancora a quel gioco crudele che nella novella dello scolaro è mirabilmente espresso. Mi pare improbabile che Leonardo potesse mai reggere alla lettura del *Corbaccio*, ma «in quella guisa che noi talvolta veggiamo, tra due oscuri nuvoli trapassando, il sole in terra fare una lunga riga di luce», così da quell'opera si diparte e irraggia per due secoli circa una tal riga di luce nella cultura italiana, e fiorentina in ispecie, che Leonardo dovette esserne tocco, senza che muovesse un passo di dov'era. Non si arriva dal *Decameron* al *Manganello* senza la mediazione del *Corbaccio*, né, per quanto da poche inequivoche testimonianze risulta, e da molti indizi, a Leonardo. Non si arriva cioè a quella ripugnanza per la diversità, inferiorità e prepotenza della donna, a quel ribrezzo del piacere sessuale, e per contro a quel vagheggiamento dell'omosessualità, che sono motivi fondamentali della cultura italiana del Quattrocento, senza dei quali la poderosa e finalmente vittoriosa reazione del femminismo e petrarchismo cortigiano fra Quattro e Cinquecento non si intende. E anche qui, per il *Manganello* e per Leonardo, ci si trova di fronte a una situazione intricata e ambigua, perché il fondo di quell'antifemminismo era remotissimo, era, come un tempo si diceva, medioevale, e per contro nella seconda metà del Quattrocento esso aveva finito per ritrovarsi parallelo e conforme all'ultima moda dell'umanesimo ellenizzante. Il solo punto che storicamente valga e su cui si possa utilmente far leva in un paragone fra Leonardo e il Poliziano è questo, della loro comune, quattrocentesca, omosessualità. Ma perché comune, restava per ciascun dei due l'esito di una ricerca affatto diversa nell'origine e nello scopo. Orfeo, né altra favola antica, non aveva per Leonardo maggior significato di quanto ne avesse avuto la favola di Ganimede per l'autore del *Manganello*. Soltanto da un prepotente e spavaldo possesso della tradizione greca e latina poteva insorgere la sfida dell'umanista Poliziano al codice morale

<sup>3</sup> Per i quali (ed. Brizio 97) basterà rinviare alla serie alfabetica proverbiale ed. dal Novati, «Giorn. Stor. della Letter. Ital.», LV (1910), 280 («Mal fai se lodi e peggio se reprimi la cosa quando ben tu no la intendi»), 292 («Se vien ventura, prendela a man salva, dinanzi dico, ch'ell'è dietro calva»).

della società in cui era nato e viveva: una sfida che, proprio per quella superba febbre, poteva arrivare a far violenza, nell'*Orfeo*, alla stessa tradizione mitologica e letteraria. Per Leonardo, non la storia né la letteratura minimamente contavano, ma contava con altrettanto superba febbre il dominio visivo e sperimentale della natura, e da questo solitario dominio si liberava la sua evasione dalla norma. Ed era inevitabile che il contrappasso di una ricerca, così egoisticamente deserta di ogni intelligenza storica e cordialità umana, del meccanismo naturale, fosse poi il vagheggiamento ossessivo non soltanto dell'estremo limite di resistenza di quel meccanismo ma anche, e conseguentemente, della rottura. Così nella esperienza sessuale, come nell'arte della guerra, nei volo, nella finale catastrofe del mondo. Era insomma una sfida alla natura, implicita nel dominio stesso, individuale, della natura, nella tradizione stessa, vigorosissima fino oltre la metà del Quattrocento, vigorosa ancora sulla fine del secolo in Lombardia e più largamente nell'ambiente di mediocre cultura e di vivace ricerca tecnica cui Leonardo apparteneva, di quella filosofia naturale che il Petrarca aveva oppugnato. Di lì, piuttosto che da Giovenale e dal *Corbaccio*, l'autore del *Manganello* aveva ricavato la perorazione della sua invettiva, dove un'umanità vegetale si disegna improvvisamente nel verso con la evidenza di un disegno leonardesco:

Che maledetta sia nostra natura  
che non la mise fra l'altro bestiame,  
e non formar la sua vana figura,  
ma far noi nascer qual persico o pomo,  
senza passare per la sua fissura!  
Ancor mi doglio che non fece l'uomo  
com'ella fece gli angioli animati,  
e da questo fastidio averlo domo:  
non sottomessi a febbre né a peccati,  
né tosse né catarro né sputare,  
ma puri e netti in alberi creati.<sup>4</sup>

Il paragone di Leonardo col Poliziano, che la Fumagalli ha istituito in un saggio per più rispetti interessante (*Leonardo ieri e oggi*, 93-145), e altri consimili paragoni che anche sono stano possono essere istituiti con autori fiorentini di quella età, esigono una preliminare definizione storica, cioè cronologica. Come si sa, la cronologia dei superstiti manoscritti leonardeschi è per la parte più antica, fiorentina, estremamente lacunosa e controversa. Quando ed es. leggo in uno studio pur solido e prudente come quello del Loporini (*La mente di Leonardo*, Firenze, 1953, 9) che qualche segno di influsso ficiniano su Leonardo sarebbe innegabile «specie nei suoi scritti più vecchi», mi chiedo se e da quando sia stato filologicamente isolato un nucleo di scritti «vecchi», sufficiente a sorreggere la vecchia ipotesi di una fase ficiniana iniziale, poi allegramente superata, del pensiero di Leonardo. La questione, che il Garin ha discusso da par suo, se nell'insieme degli scritti di lui vi siano tracce neo-platoniche, è legittima e inevitabile. Ma mi par difficile che sugli elementi a disposizione si possa risolvere tale questione in una storia del pensiero di Leonardo che isoli e distingua il suo primo periodo fiorentino, o anche i primi anni milanesi, dal seguito. Per contro, fortunatamente, la cronologia della vita di Leonardo è per sommi capi chiara, ed è chiara quella dei suoi maggiori contemporanei, ed è chiaro lo sfondo storico, storia di Firenze e storia d'Italia nella seconda metà del Quattrocento, su cui un paragone dell'uno e degli altri può e deve essere istituito.

Leonardo crebbe a Firenze contemporaneo di Lorenzo de' Medici e del Poliziano. Esattamente contemporaneo: era nato tre anni dopo Lorenzo, due prima del Poliziano. Ma ciò premesso, bisogna

<sup>4</sup> Mi servo per il *Manganello* della ristampa di Parigi 1860, non essendomi stato accessibile alcun esemplare della antica stampa. Conosco invece, per la cortesia del collega Dr. C. Fahy di University College London, che me ne ha fornito una riproduzione fotografica, l'esemplare mutilo, conservato nella Biblioteca Comunale di Piacenza, de *La reprehione del Cornazano contra Manganello*. Mi auguro che il Fahy, competente studioso così del Cornazano come dei molti panegirici e vituperi delle donne apparsi fra Quattro e Cinquecento in Italia, provveda a illustrare questo documento importante e oscuro. Frattanto, per il *Manganello* posso rinviare solo all'ed. McKenzie delle *Noie* del Pucci, Princeton 1931 e a quel che, recensendo quest'opera («Giorn. Stor. della Letter. Ital.», XCIX, 1932, 315), scriveva S. Debenedetti, come sempre toccando il tasto giusto: «vorremmo una buona volta fosse ristampato correttamente e con le opportune note, perché è curioso, interessante per la lingua, il costume, la novella.»

subito guardarsi dalla tentazione di fare dei tre un sol fascio, rappresentando la giovinezza di Leonardo, la sua educazione e formazione, sullo sfondo letterario, che più oggi è familiare, della Firenze di Lorenzo. Questo sfondo non è già il presupposto, bensì il risultato, dell'opera di uomini di prepotente ingegno come Lorenzo e il Poliziano. Ed è un risultato che si determina gradualmente e si consolida e definisce dopo la crisi della congiura dei Pazzi, fra il 1480 e il 1490, quando Leonardo era ormai uscito di giovinezza e, dal 1483 innanzi, abitualmente viveva lontano da Firenze. La Firenze di Cosimo e di Piero, quella stessa dei primi anni di Lorenzo e di Giuliano, era stata altra cosa. L'ipotesi che Leonardo avanzasse, fra il 1470 e il 1480, sulla stessa linea d'avanguardia dei suoi coetanei umanisti e letterati, è ipotesi che non si appoggia su alcun documento e non ha il conforto della verosimiglianza. Certo, in una città come Firenze, è da supporre a quella data una pronta e larga circolazione di notizie e di idee. E certo un giovane come Leonardo, di quella curiosità e fulminea intelligenza, non sarà stato all'oscuro di quanto si faceva e diceva intorno a lui. Tuttavia le idee nuove, appunto perché nuove, dovevano avere a Firenze, allora come sempre, più forte l'accento particolare e polemico degli individui o dei gruppi che le escogitavano; né Leonardo, per la sua professione e appartenenza a un ambiente di artisti e di tecnici, era in posizione favorevole per tener dietro alle idee nuove che sorgevano nell'ambiente affatto diverso degli umanisti e letterati. L'ambiente poi, in cui Leonardo viveva, l'ambiente artistico della Firenze d'allora, era esso stesso così ricco e fecondo di idee nuove, di concorrenti e divergenti ambizioni e propositi, che davvero non si intende come e perché Leonardo dovesse uscirne se non per distrazione e riposo. Aggiungasi che, se è difficile assolutamente, a qualunque data, immaginarsi un Leonardo pieghevole al vento della moda, permeabile e docile alle altrui lezioni, difficilissimo è immaginarlo tale nel periodo di suprema concentrazione artistica durante il quale il garzone del Verrocchio ascese alla stupenda maestria della *Adorazione dei Magi*.

Il terreno neutro sul quale a Firenze artisti e letterati potevano facilmente incontrarsi e divagarsi nel decennio 1470-1480, non era quello dell'umanesimo ellenizzante e neoplatonico, né quello dello stil novo umanistico e toscano insieme, inaugurato proprio allora dal Poliziano. Era il terreno trito e spianato di una letteratura popolareggiante che si alimentava della conversazione, improvvisazione e declamazione di taverna e di piazza: novelle, facezie, proverbi, indovinelli, rime equivoche e sentenziose, canzoni a ballo e sirventesi, romanzi e cantari; quella letteratura insomma onde usciva in quegli anni stessi il *Morgante*, onde erano usciti nell'età di Cosimo i sonetti del Burchiello, e che tuttavia era dominata, come dalla cupola del Brunelleschi e dal campanile di Giotto la città tutta e l'arte sua, dalla grande ombra, solenne e domestica, della *Commedia* di Dante. Quel tipo di letteratura per l'appunto di cui, come già si è visto, una qualche traccia è rimasta, unica traccia letteraria, nei manoscritti di Leonardo. La vivacità a Firenze di questa letteratura popolareggiante è ancora manifesta nell'opera di Lorenzo de' Medici e dello stesso Poliziano, ancora nell'opera del Machiavelli. In realtà, neppure la rivoluzione e riforma letteraria italiana del Cinquecento riuscì a spegnerla, che è tutto dire. Combattuta da ogni parte e costretta in breve spazio, umiliata dalla nuova grammatica e retorica, pur sopravvisse, dispettosamente, nello stile burlesco, fino al momento in cui nell'Accademia della Crusca le fu offerto un disciplinato e pacifico ospizio per il resto dei suoi giorni. Quanto ancora fosse giovanilmente libera e proterva a Firenze, nella seconda metà del Quattrocento, non occorrerebbe rammentare, se troppo a lungo non avesse avuto credito nella moderna iconografia letteraria un ritratto incredibile, tutto leccato e lezioso e di un arcadico zucchero filato, di un tanto uomo, così impaziente e prepotente e cruccio, quale in realtà fu il Poliziano. Basti pensare al pudico e comodo scarto che fino ai nostri giorni fu fitto di quelle *Facezie*, delle quali giustamente la Fumagalli ha tenuto conto nel suo paragone di lui con Leonardo. Non che, per carità, fossero o siano indispensabili quelle *Facezie*, o d'altra parte la *Sylva in scabiem*, per accertare quale uomo il Poliziano fosse. Le sue opere edite sono lì, tutte spiegate, e le testimonianze dei contemporanei anche, amici e nemici, tutte sostanzialmente concordi. Ma poiché quelle *Facezie* esistono, e insieme valgono per lui e per la gente che gli stava intorno, e valgono esattamente per gli anni in cui ancora Leonardo era a Firenze, ci si può ben servire di esse come delle galle di gengiovo che convinsero il povero Calandrino. Ora, per fare un esempio solo, fra

quelle *Facezie* ce n'è una, sulle donne, attribuita al Ficino, che pare proprio scritta per quanti hanno favoleggiato e magari ancora favoleggiano di una continuità naturale di sviluppo del neoplatonismo fiorentino quattrocentesco nel petrarchismo neoplatonico cortigiano del primo Cinquecento. Da una parte il Ficino e il Poliziano, dall'altra a breve intervallo il Bembo e il Castiglione: chi vuoi fare dei quattro una sola brigata, ha da inghiottire prima la galla di gengiovo di quella facezia.

Sul piano tradizionale, fondamentale a Firenze per tutto il Quattrocento, di quella letteratura popolareggiante, non è difficile immaginare che Leonardo e il Poliziano si siano incontrati, ciascuno serbandosi in sé il suo proprio messaggio incomunicabile all'altro. È certo una ipotesi legittima, se anche inefficace. Mentre è illegittima l'altra, al di là del rapporto indubbio fra opera e opera, di un incontro da uomo a uomo fra Leonardo e l'Alberti. È sempre e semplicemente una questione di cronologia. Vedo che la Fumagalli scrive: «L'amico Alberti, che familiarmente nelle sue carte chiama Battista e con cui certo, giovane, aveva a lungo discusso pittura» (*Leonardo ieri e oggi*, 146). Lasciamo stare che Leonardo l'avrà chiamato messer Battista, che non era di per sé un appellativo implicante amichevole familiarità. Ma il fatto è che l'Alberti morì, vecchio e celebre, a Roma, che era sua normale residenza, nel 1472, quando Leonardo aveva vent'anni. Se c'è qualcuno cui piace la visione dell'Alberti, grand'uomo e per quanto si sa non una facile pasta d'uomo, che negli ultimi anni, durante una breve visita a Firenze, vien per caso a conoscere quel promettente giovincello senza nome, e subito fa amicizia e se lo porta in giro a braccetto discutendo di pittura, che farci? s'accomodi. Altra questione naturalmente è quella dell'influsso che l'Alberti, anche lontano, anche morto, esercitò con l'opera sua e attraverso amici e discepoli sulla cultura fiorentina nella seconda metà del Quattrocento. È indubbio che in quella letteratura popolareggiante che in gran parte gli era stata estranea o addirittura avversa, l'Alberti gettò il seme di una responsabilità e ambizione più alta. E un qualche sviluppo di tal seme, anche all'infuori degli scritti che toccarono l'arte sua, Leonardo poté scorgere e gustare nella letteratura vera e propria a lui nota. Nell'elenco di libri del codice Atlantico è compreso il *Driadeo*, e ora sappiamo, grazie a una preziosa, brillantissima scoperta della Fumagalli, che Leonardo anche conobbe le *Pistole* di Luca Pulci. E qui, nell'accostamento che Leonardo fece di un passo del Pulci e di uno del Petrarca, inammissibile è l'ipotesi che egli citasse di seconda mano. Non si tratta cioè di un accostamento materiale, di contenuto affine, quale potrebbe aversi in uno zibaldone: si tratta di un intarsio formale che importa un maneggio personale e propriamente letterario delle fonti. Poi, quando ci si volga alle *Pistole* del Pulci, salta agli occhi non tanto che la terzina trascritta da Leonardo è significativa davvero per sé (e poche compagne ha in quel libro che la pareggino), quanto che essa terzina è tolta da un'epistola eccezionalmente nel libro stesso e singolarmente affine ai gusti propri e alle curiosità intellettuali di Leonardo. Si tratta infatti dell'epistola di Polifemo a Galatea, dove l'innamorato Ciclope fa gran sfoggio di dottrina scientifica e di miscredenza: i fenomeni naturali si spiegano con ragioni naturali; dato e non concesso che Dio esista, troppo piccola cosa è l'uomo perché Dio abbia a curarsene; la religione è frutto di ignoranza e credulità, ed è mantenuta dall'ipocrisia dei sacerdoti. È un testo importante, come è per altri versi importante l'opera tutta di Luca Pulci, così diversa, nel suo fallimento poetico ma anche nella sua scoperta ambizione e smania sperimentale, nei suoi tratti umanistici e albertiani, da quella del fratello Luigi. Resta comunque l'impressione che l'occhio, riposatosi un giorno su quelle *Pistole* e subitamente fermatosi al punto che l'estratto leonardesco indica, fosse occhio d'aquila. E Leonardo veramente, per tante prove, era come l'aquila di Matteo Palmieri (*Città di vita*, I, VI, I),

..... che speculando segna  
lepre da lungi over candido cigno,  
solo aspectando el suo vantaggio vegna:

prompta s'incende a quel cibo sanguigno  
e ver la preda tutta si sospende  
ponendo ad l'acquistare ogni suo ordigno.

Ma il cibo che faceva gola a Leonardo non era fatto né di poesia né di letteratura, e se anche gli accadde di segnare speculando dall'alto qualche lepore, come le *Pistole* del Pulci, non risulta che la sua caccia si sia estesa mai alla regione dei candidi cigni o presunti tali. E se si fosse estesa è da credere che, per la sua forza di artista e di scienziato e per la debolezza insieme della sua educazione letteraria digiuna di latino, gli sarebbe accaduto quel che nei *Trionfi* era detto: «e si candido cigno non fu già mai che non sembiasse un corvo». La testimonianza non sospettabile dell'altro e maggiore Pulci è decisiva per il nuovo stile del Poliziano: questi veramente inaugurò fra il 1470 e il 1480 una letteratura volgare nuova che da Firenze, aggiungendosi ai tre grandi dell'età rivolta, si offrì esemplare all'Italia umanistica. È difficile credere che il giovane Leonardo, in altre faccende affaccendato, intendesse il messaggio di Angiolino, come il Pulci, attento all'arte sua con quell'appassionato candore che ancora lo fa grande, poté in *extremis* intenderlo, prima di licenziare il poema che egli aveva preso a scrivere in altra età e sotto altra stella, la stella di Antonio di Matteo e dei poeti fiorentini di comune e di piazza del primo e medio Quattrocento.

Il Poliziano ebbe, compressa in quarant'anni di vita, e sempre più ardente e frequente quanto più egli si avvicinava a una fine immatura, la febbre sperimentale che fu la malattia degli uomini di quel secolo e di Leonardo. Pertanto, se il demone che lo agitava sempre fu lo stesso dalla prima adolescenza alla piena virilità, gli esperimenti in cui egli si esercitò via via, furono diversissimi, e si susseguirono con fulminea rapidità. Il Poliziano degli ultimi anni appare nell'opera sua tutt'altro uomo da quel che Leonardo aveva potuto conoscere a Firenze. Nel paragone fra i due, vedo che con divergenti interpretazioni è stato chiamato in causa il Poliziano ultimo, enciclopedico, del *Panepistemon*. Non a torto: nello stesso giro d'anni, a Firenze e a Milano, l'umanista e l'artista rompono il cerchio della loro specializzazione, mettono in dubbio il privilegio dei filosofi di professione, mirano essi a una nuova enciclopedia. La lezione di questa concorrenza dei due verso un'analogia meta non è inutile. Fra l'altro, poiché per il Poliziano ultimo è stato, irrefutabilmente, a mio parere, dimostrato dal Garin il distacco di lui, sempre vissuto a Firenze, dal neoplatonismo ficiniano che in quell'ambiente ormai predominava e che aveva ricevuto pieno appoggio dallo stesso Lorenzo de' Medici, la lezione può servire per quanti ancora volessero interpretare in chiave neoplatonica il pensiero di Leonardo a Milano. Ma concesso ciò, bisogna risolutamente opporsi a ogni tentativo di confondere in una le due imprese enciclopediche. Dovrebbe essere ovvio, ma temo che non sia del tutto superfluo precisare, che il celebre passo del *Panepistemon* dove il Poliziano estende la sua considerazione alle arti minori e ai mestieri anche più umili, non può essere inteso come un mostruoso precorrimiento democratico e tecnico della enciclopedia settecentesca. In questo passo, come il Garin ha ben detto, «non è solo originale l'estensione della classificazione, ma un compiacimento quasi voluttuoso dei termini, un gusto della parola rara che si affianca all'interesse per la realtà». Infatti il nesso fra la realtà e la parola è nel Poliziano inscindibile, e occorre aggiungere che quel che gli importa è la realtà della parola. Il Poliziano non concepì mai altra enciclopedia che quella fondata sulla discussione filologica delle fonti greche e latine. L'ipotesi di un Poliziano che gira per le botteghe di Firenze, curioso di procedimenti e prodotti manuali, è sogno d'infermi e fola di romanzi. Poteva anche essere curioso, come era il Barbaro, com'erano altri umanisti del tempo, della nomenclatura volgare in uso, per ogni aspetto della attività umana o della realtà naturale, ma solo in quanto potesse rientrare nella definizione storica, cioè classica, di quella attività e realtà. La sfida che non il Poliziano soltanto, ma altri umanisti con lui, lanciarono ai filosofi naturali sulla fine del Quattrocento fu una sfida filologica, la quale poté anche, indirettamente, suscitare nuovi esperimenti e ritrovamenti scientifici, e certo contribuì, decisamente, a mettere in crisi la vecchia enciclopedia scolastica, ma non fu mai per sé, né volle essere, quel che negli stessi anni Leonardo bene o male cercava, il manifesto di una nuova scienza della natura fondata sull'osservazione e descrizione e interpretazione dei singoli fenomeni naturali.

Anche qui ci si trova di fronte a una situazione complessa e ambigua, che va accettata qual'è e non arbitrariamente semplificata e chiarita: Leonardo da un lato, e con lui quella media e minima cultura di cui egli era rappresentante, Poliziano dall'altro, e con lui la più alta aristocrazia umanistica, si ritrovavano a distanza, su piani enciclopedici paralleli. Così la distanza come il

parallelismo sono essenziali. Frammezzo era la enciclopedia scolastica, con la quale infatti Leonardo ebbe rapporti di gran lunga più facili e per lui più importanti che non con la filologia umanistica. Non si intende la sfida di Leonardo alla scienza ufficiale del suo tempo senza quell'altra umanistica sfida, ma la impresa di lui resta per tutto il suo corso, dalle premesse agli scopi ultimi, diversa e lontana da quella dell'umanista Poliziano.

Fra i contemporanei umanisti che a Firenze poterono esercitare un qualche influsso su Leonardo, è stato più volte ricordato il Landino. Giustamente, e non solo per il volgarizzamento di un testo fondamentale come Plinio, né solo per il primo soggiorno fiorentino di Leonardo. Per quarant'anni, fra Quattro e Cinquecento, un dei libri più letti e che più forte influsso ebbero sulla cultura italiana fu senza dubbio alcuno il Dante del Landino. Storia non si fa, di quella come di ogni altra età, senza fare storia delle fonti. La bibliografia (delle antiche stampe intendo, non dei moderni commenti) parla chiaro, e chiaramente indica il valore di mercato, la richiesta e il consumo allora di quel testo. Non posso credere che Leonardo, o altro lettore del suo stampo, abbia mai letto una sola pagina della *Theologia platonica* del Ficino, che non per nulla restò per tutto il Quattrocento accessibile a pochi lettori nella sola, prima edizione. Ma mi pare assai probabile che Leonardo usasse, nonostante la presenza in esso di illustrazioni del Botticelli, il Dante del Landino. E di qui poteva naturalmente ricavare molti più spunti neoplatonici, di quanti mai gli occorressero. Ma il Landino importa per un'altra questione aperta nella storia di Leonardo scrittore. È la fondamentale questione del quando mai e perché egli scrittore sia diventato. Bisogna naturalmente distinguere fra la normale pratica di raccogliere in uno zibaldone utili ricordi, e il proposito anormale allora per un artista di scrivere un libro. Il fatto che Leonardo a scrivere un libro, nonché a pubblicarlo, non sia arrivato mai, è storicamente, per questo momento cioè della sua storia, irrilevante. Quel che conta è il proposito, e questo è ben documentato, a Milano, in data non precisabile ma non lontana dal 1490. Per quanto anche ci risulta, il proposito originario fu di scrivere un libro sulla pittura. Piace che una volta tanto l'ipotesi più facile, che in mancanza di documenti avrebbe dovuto essere avanzata a lume di semplice buon senso, risulti confermata dai documenti. Ma perché Leonardo si sia deciso proprio allora a scrivere un libro sulla pittura, non è questione a cui si possa rispondere a lume di semplice buon senso. Occorrono documenti di storia linguistica e letteraria, che valgano per quel preciso spazio e tempo; non per Firenze, ma per Milano, non per il terz'ultimo ma per il penultimo decennio del Quattrocento.

I documenti non mancano, ma richiederebbero lungo discorso. Mi limito qui a ricordarne uno che è caratteristico proprio perché vi si intrecciano curiosamente le due città e i due decenni. È noto che al proposito di Leonardo contribuì anche un motivo polemico. Egli si fece scrittore per difendere e rivendicare l'arte sua contro la privilegiata arte dello scrivere. Era, nell'ambito della cultura umanistica, una impresa disperata. Per contro, nella realtà economica e sociale, a Milano anche più che a Firenze, era un'impresa non necessaria: l'ipotesi che i grandi o piccoli umanisti della corte sforzesca potessero permettersi il lusso di guardare dall'alto in basso un Leonardo o peggio potessero infirmare la sua posizione di favore in quella corte, non è neppure discutibile.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Naturalmente l'ipotesi è stata non soltanto più volte proposta, senza alcun corredo di prove, ma anche, per far più in fretta, spacciata come un indiscutibile dato di fatto. Chi abbia studiato sulle fonti la struttura e amministrazione di un qualunque stato, corte, università del Quattrocento, sa che umanisti e letterati erano di regola, quale che sia la rinomanza loro odierna, le ultime ruote del carro. Ci furono eccezioni, e ben s'intende che la regola non si applichi a quei pochi umanisti e letterati che di fatto avevano cambiato mestiere, erano ministri o segretari o ambasciatori. Che è il caso, nella Milano leonardesca, di Bartolomeo Calco. Ma lo stesso Calco, con tutta la sua autorità, non avrebbe certo potuto pretendere al rango di un giurista principe, come Giasone del Maino, o di un astrologo e medico sinistramente influentissimo, come Ambrogio Varisio da Rosate. Dell'umanista principe, il pur famoso e anziano Giorgio Merula, non è neppure il caso di parlare, a quel livello e paragone. Certo, l'umanista principe, avendo avuto l'incarico ufficiale di scrivere la storia di Milano e del Ducato, avrà avuto un trattamento di favore, non inferiore sulla carta a quel di Leonardo; ma è semplicemente assurdo credere che Ludovico il Moro considerasse e compensasse i poveri maestri di scuola e versificatori dilettanti e di mestiere nel modo stesso in cui considerava e compensava un artista che era insieme architetto e ingegnere civile e militare. Queste considerazioni valgono per qualunque stato e corte del Quattrocento, ma più fortemente e in ispecie valgono per Milano, dove le condizioni erano quelle benissimo descritte dal Garin nel suo già cit. capitolo della collettiva *Storia di Milano*, XII, 539-97. Resta a dire, a proposito di quei mediocri e piccoli letterati e poeti, latini e volgari, della corte sforzesca, i quali a volte celebrarono candidamente Leonardo, e in cambio si ebbero l'incompetente e ingiustificato dispregio dei moderni studiosi di Leonardo, che sarebbe ormai opportuno saper su di loro qualcosa di più di quel che si sappia. Quando si eccettui il Visconti, l'opera del quale, in seguito a un'infelicitissima edizione, è stata in parte riesaminata filologicamente (ma tal quale è rimasta la confusione dei dati biografici, evidente nel vecchio studio del Renier), e quando a più basso livello si eccettui Antonio Peloto, ristudiato dal Cordiè («Rendiconti dell'Istituto Lombardo», LXXXIII, 1950, 425-38), la bibliografia critica relativa ai singoli letterati della Milano sforzesca e leonardesca è ancora quella raccolta da V. Rossi nelle note del suo *Quattrocento*. Che era già allora una bibliografia quasi tutta anteriore

Perché Leonardo si impegnasse d'improvviso a fondo nella polemica bisogna supporre che fosse stato punto sul vivo. È una ipotesi facilmente documentabile. Com'è noto, al centro dell'attività di Leonardo nella Milano sforzesca fu la tragicommedia del gran cavallo, cioè del monumento equestre che doveva celebrare la memoria di Francesco Sforza, padre di Ludovico il Moro e fondatore della dinastia. Anche è noto che, prima dell'arrivo di Leonardo a Milano, proprio nel colmo della crisi che assicurò il potere al Moro, e mentre l'autore era, a seguito di tale crisi, incarcerato, a rischio egli stesso di far la fine toccata, di lì a pochi mesi, al fratello Cicco, era uscito il *De Gestis Francisci Sphortiae* di Giovanni Simonetta. Era una storia latina, collaudata dalle epistole accompagnatorie dell'umanista principe, a Milano durante il passato regime, Francesco Filelfo, e di un umanista di fresco arrivato e prontissimo a servire il nuovo regime, Francesco Puteolano. Nel 1486, mentre Leonardo già era a Milano, apparve una seconda edizione dell'opera. È probabile che Leonardo non si sia curato né della prima né della seconda: per fare il gran cavallo non aveva bisogno di leggere le imprese dello Sforza, e se anche ne avesse avuto bisogno, non avrebbe potuto leggere quel grosso tomo tutto in latino. Ma di lì a poco Ludovico il Moro pensò all'opportunità che l'opera del Simonetta, volgarizzata, fosse largamente conosciuta, anche da uomini senza lettere come Leonardo, e tramite Lorenzo de' Medici, incaricò il Landino a Firenze di volgarizzarla. Prima del luglio 1489 il volgarizzamento era già a Milano, sottoposto a revisione da parte dell'autore Simonetta. Di mezzo ci furono anche controversie e complicazioni diplomatiche per alcuni passi ritenuti lesivi della memoria di Pio II, controversie e complicazioni che qui non importano se non in quanto dovettero contribuire, a Milano e nella corte sforzesca, a richiamare anche più l'attenzione sull'opera che stava per uscire. Nel 1490 il volgarizzamento fu stampato a Milano. Di questo libro, che gli veniva come di rimbalzo dalla sua Firenze, ricomposto nella lingua del Landino e sua, è impensabile che Leonardo non si sia accorto. Non avrà magari letto il testo, ma l'epistola dedicatoria del Landino a Ludovico il Moro sì, e se anche non fosse andato oltre di suo acchito, qualcuno gli avrà suggerito di leggere tradotta dal Landino, l'epistola dedicatoria del Puteolano. E qui avrà letto, indirizzato al Moro, dal quale egli stesso Leonardo, dipendeva il discorso che segue:

Ma che cosa a tanto padre puoi, se alcuno senso resta a morti, più grata fare, che e suoi preclarissimi facti per tucti e popoli e per tucte le nationi longamente spargere? imperoché non obstante che la conditione di quello sia tale, che né per laude d'alcuno crescere, né per obtrectatione scemare possa, nientedimeno in pochi secoli haveva a mancare la sua fama, se pe' monumenti delle lettere non fussi propagata. Né reputo io savi quegli e quali hanno voluto conservare la posterità sua nelle picture e nelle statue, le quali in brieve periscono e a molte ingiurie sono sottoposte. Et certo di quanti uno troverai tu, el quale affermi haver veduto o con pennello o con scarpello in oro o in argento o in altro metallo fusa la imagine d'Alexandro, el quale di tale cosa fu studiosissimo, benché Apelle, Lysippo e Pyrgotele, con diversa laude tra loro pari, in molti modi lasciassino la effigie di tanto Re quasi vivente? Fu adunque certamente sapiente lo Spartano Agesilao el quale non volle che sua imagine né dipinta né sculpta né di gecto facta fussi. Et senza dubio un piccolo libro di Xenophonte Socratico, nel quale le sue laude descrive, vince tucti questi dolci e attractivi ornamenti. Minerva Atheniese d'avorio con tanta arte da Phidia facta, Giove Olympico, e quella Venere, el cui capo e homeri Apelle in dieci anni dipinse, el Mausoleo, el tempio di Diana Ephesia e le Pyramide in alcuno tempo, benché brieve, furono in admiratione e in luogho di sommo miracolo. Delle quali cose al presente nessuna notitia haremo, se le lettere, le quali quelle descrivono, non fussino state, le quali sono una sola fedele memoria delle cose fatte. Ma per usare l'exemplo de nostri, C. Iulio Cesare e gli altri principi e quali furono doppio lui, con theatri e amphiteatri e portici e gymnasii e therme e cholossi giudicorono mantenere la loro memoria. Ma questi al tucto sarebbono periti se gl'ingegni degli huomini eloquenti non gli havessino preservati dalla ingiuria de tempi e dalla oblivione. Et chi negherà che Vespasiano debba più e più è obligato a libri di Svetonio e di Cornelio Tacito in conservare la sua memoria, che al grande amphitheatro el quale lui edificò? Molti dipinono, molti formorono Traiano, ma più expressa e diuturna fu la imagine sua, la quale lasciò Plinio Secondo nelle lettere, le quali nessuna violentia de tempi ha possanza extinguere, e dell'opere degli antichi pictori e statuari nessuna quasi intera resta. Il che essendo, come habbiamo dimostro, confesseremo, sapientissimo Principe, la via e forma che hai preso a conservare la memoria delle immortali virtù di tuo padre essere stata optima.

---

alla prima guerra mondiale. Naturalmente non si può, nonostante la provenienza, restringere a Milano la figura e l'opera del Calmeta, ma di qui, dall'ed. Grayson del Calmeta, si può muovere oggi a nuove ricerche in quella direzione. Resta che per ogni ricerca bisogna muovere dai testi, da una attenta e spregiudicata lettura dei testi, anche dei più oscuri e rari e in apparenza vili. Qualunque testo di quella età è, per Leonardo, più importante delle nostre moderne chiacchiere.

Erano luoghi comuni e che, nell'originale latino, già erano apparsi dieci anni prima, quando Leonardo ancora non era giunto a Milano né aveva iniziato la fabbrica del gran cavallo. Ma erano luoghi comuni che avevano radici profonde e largamente diffuse nella cultura umanistica. E come la chiamata di Leonardo a Milano e la commissione a lui data di quella stupenda celebrazione artistica del defunto Duca potevano ben essere parse una smentita di fatto agli argomenti del Puteolano, e insomma un successo, alla corte sforzesca, delle arti sulle lettere, così ora la riapparizione ivi, in lingua volgare, sotto il nome e il patrocinio del Moro, di quella stessa celebrazione storico-letteraria e di quegli stessi argomenti polemici poteva e doveva ben sembrare una rivincita delle lettere e un insuccesso delle arti e di lui, Leonardo, in persona. Perché la coincidenza cronologica, della commissione data al Landino di volgarizzare l'opera del Simonetta e dell'inchiesta che anche a Firenze lo stesso Ludovico il Moro fece, disperato evidentemente della lentezza e inconcludenza di Leonardo, per trovar qualcuno che gli terminasse quella benedetta statua, è così precisa da non lasciar dubbi.

La coincidenza non mi pare sia stata rilevata, né in genere mi pare che sia stato convenientemente illustrato il rapporto, che pur dovette porsi in termini chiari, anche finanziari, ai committenti, fra la celebrazione letteraria e quella artistica del defunto Duca. La cosa è tanto più strana in quanto sono da tempo note le miniature che illustrano l'esemplare di dedica dell'opera del Simonetta nel volgarizzamento del Landino, e in quanto di essa opera esiste una moderna edizione critica, che del volgarizzamento tiene il dovuto conto, e finalmente in quanto sul Landino esiste un moderno studio («Giorn. Stor. della letter. Ital». CXXXI, 1954, 501-47) inteso per l'appunto a definire la posizione di lui nei confronti del volgare. Ad ogni modo il difetto, se difetto è, poco rileva, a confronto del tentativo, che pur è stato fitto, d'imbrogliare le carte d'una storia nel suo complesso abbastanza documentata come quella del gran cavallo. Quando la Commissione fosse data a Leonardo non si sa, ma si sa che il progetto esisteva già fin dal 1473, e poiché. Ludovico il Moro aveva, anche più di suo fratello, erede legittimo, un preciso interesse politico a celebrare vistosamente la memoria del padre, deve considerarsi probabile che egli riprendesse quel progetto subito, cioè non appena insediatosi al governo del ducato, quando la fresca violenza della crisi consigliava provvedimenti distensivi ed evasivi, e un appello in ispecie alla fedeltà e all'orgoglio della vecchia guardia sforzesca. Ne è conferma il fatto, singolarissimo, già ricordato, che l'opera del Simonetta fosse ufficialmente pubblicata mentre l'autore era in prigione, e che poco dopo, tolto di mezzo l'autorevole pericoloso fratello Cicco, l'autore stesso fosse liberato, confinato per breve tempo a Vercelli, e a quanto pare già nel 1484 riammesso in grazia. D'altra parte, e tenuto conto di quel che ora si è detto, par difficile supporre che Leonardo fosse nel 1483 chiamato e trattenuto a Milano, indipendentemente dalla chiamata di poco anteriore del maestro suo, il Verrocchio, a Venezia per far la statua equestre del Colleoni. Ciò anche a prescindere dalla famosa lettera di Leonardo al Moro, che non può essere stata scritta se non in tempo di guerra (non di sola preparazione alla guerra), cioè non dopo la pace di Bagnolo. Ma questa lettera, sia essa stata scritta a Firenze o a Milano, per sé dimostra che a quella data il progetto di un monumento equestre a Francesco Sforza era all'ordine del giorno e che Leonardo si offriva di eseguir l'opera. Probabile insomma è che la commissione fosse data a Leonardo subito o poco dopo il suo arrivo a Milano. Passando ora al documento del 22 luglio 1489, bisogna dire che esso è interpretabile solo nel modo sopra indicato: non che il Moro poco prima avesse incaricato Leonardo di fare il monumento e dubitando della capacità di lui cercasse a Firenze qualcuno che gli desse mano; ma che il Moro, stanco di attendere per più anni un qualche visibile inizio dell'opera, si fosse finalmente deciso a sostituire l'artefice. Né era disposto ad attendere indefinitamente, né tanto meno a rinunciare all'impresa. E si spiega: perché l'impresa affidata a Leonardo in concorrenza con quella che era stata da Venezia affidata al maestro di lui Verrocchio, aveva un significato politico di cui Leonardo poteva non curarsi, e di cui sembrano per lo più incuranti gli studiosi di Leonardo, ma che era essenziale per il Moro e per i suoi ministri. Questi infatti, incompetenti e magari ignari nelle cose dell'arte, avevano però il diritto e il dovere di preoccuparsi che Milano e Francesco Sforza non



fossero, in un qualunque paragone, vinti in faccia all'Italia dall'infida e ostile Venezia, e dall'odiatissimo, benché morto, Colleoni. Il sottinteso politico va tenuto presente anche per il seguito della storia. Leonardo, messo alle strette, nel 1490 si mise d'impegno e in un paio d'anni riuscì a fabbricare l'imponente modello del gran cavallo. Onde, per 1492-93, le notizie in buon numero, letterarie e di cronaca, che sono giunte fino a noi. Restava il problema del getto in bronzo. Vale a questo punto la notizia dataci dal Sanudo che nel novembre del 1494 il Moro mandò a Ferrara, perché ne fossero fabbricati cannoni, l'ingente quantità di bronzo destinata alla fusione del gran cavallo. Naturalmente la notizia è stata subito interpretata come una conferma della responsabilità del Moro nel fallimento dell'impresa: se non fossero venuti meno i mezzi, distolti a scopi politici e bellici, Leonardo avrebbe potuto condurre a termine l'opera sua. E senza dubbio non si può escludere che un bel giorno avrebbe potuto. Ma la notizia del Sanudo ha un significato ben chiaro. Perché a Venezia si sapesse che quella massa di bronzo era destinata alla fusione del gran cavallo, bisogna supporre che la notizia fosse pubblica e certa. Né si trattava di una riserva metallica disponibile per uno o per altro scopo: era una riserva eccezionalmente accumulata a quello scopo. E poiché si trattava di una massa per quei tempi ingentissima, e pertanto di una ingente spesa, bisogna credere che il Moro, convinto che la fusione del gran cavallo fosse imminente, avesse provveduto a fornire a Leonardo il metallo necessario. Può anche essere che il provvedimento fosse stato preso nel corso di quell'anno e che subito dopo il precipitar degli eventi politici e militari inducesse il Moro a mutar parere. Ma per chi conosca Leonardo e oggettivamente consideri la lunga storia di quell'impresa, più probabile parrà l'ipotesi che in un primo tempo il Moro, ingannato una volta ancora, in buona fede procurasse il metallo, e in progresso di tempo disingannato e ormai convinto che di giorno in giorno e d'anno in anno l'impresa si sarebbe indefinitamente protratta, decidesse di tagliar corto e, in previsione di una guerra, provvedesse a un più utile impiego di quella ingente massa metallica che senza frutto e non senza ridicolo teneva in magazzino. Comunque sia, resta certo che se la razza equina ancora può gloriarsi dei disegni e schizzi e studi bellissimi che testimoniano di quel che fu il modello leonardesco del gran cavallo, Francesco Sforza deve invece render grazie e dar ragione agli scrittori, al Simonetta e al Landino, e al Filelfo e al Puteolano per giunta, i quali con umanistica presunzione si arrogarono soli il compito di celebrarne la memoria.

Nel 1489-90 dunque Leonardo si trovò a dover difendere il suo prestigio di artista. Avrebbe potuto difendersi coi fatti dell'arte, e in realtà così tentò di fare: «a dì 23 d'aprile 1490 cominciai questo libro e ricominciai il cavallo». Ma come questa del Ms. C e ogni altra testimonianza indica, egli anche volle difendersi con parole scritte, il dubbio e il dispregio dell'arte sua gli si erano parati innanzi nella sua lingua, in un discorso che, se anche poteva essere più sciolto e più ornato, non era però sostanzialmente diverso dal discorso che egli, Leonardo, sapeva bene di poter opporre. Sapeva ciò da un pezzo, da quando si era trasferito a Milano, ma è probabile che lo stimolo polemico repentinamente cristallizzasse quella consapevolezza. Sulla lingua di Leonardo, e sui suoi interessi e studi linguistici, molto è stato scritto, ma non sarà inutile qui ricordare i dati essenziali della questione. A Firenze, Leonardo parla la lingua che tutti parlano; parla, essendo artista, come mangia e beve: non può passargli per il capo che la sua lingua abbia un pregio. A Milano, egli parla una lingua che tutti, a corte, intendono e ammirano, e che nessuno, neppure a corte, nonché in città, nessuno che non sia come lui ospite venuto di Toscana, è in grado di parlare. Non c'è a Milano, negli anni in cui vi giunge Leonardo, chi abbia risciacquato i suoi panni in Arno. Ma c'è, ultima moda, tardi venuta e non senza forti contrasti, una abbondante richiesta di lingua e letteratura toscana. Leonardo, chiamato e stipendiato a Milano come artista, inaspettatamente ritrova in se stesso, nell'attrito della conversazione, una forza di seduzione e di dominio che gli è facile, naturale: la sua lingua. Il pregio di questa lingua tuttavia non è d'essere espressiva, colorita, arguta, quale doveva di lì a poco sentirla il Machiavelli in polemica con l'Ariosto; è d'essere una lingua che ha una tradizione letteraria riconosciuta bene o male in tutta Italia, una lingua insomma che si può scrivere, che Leonardo può scrivere. Laddove il dialetto milanese o lombardo, o qualsiasi altra lingua parlata in Italia, non è più una lingua che si possa scrivere se non per gioco e insieme per spregio. Tali probabilmente furono le condizioni obiettive della vocazione letteraria di Leonardo.

Aggiungasi l'inserzione di lui, che proveniva da una solida e bene articolata società, quale era quella di Firenze, in un ambiente straniero e così diverso, tanto più credulo e avventuroso quanto più fragile e diffidente. Qui, nella corte sforzesca, dove ancora coesistevano, mal amalgamati e mal distinti fra Guelfi e Ghibellini, i vassalli dei Visconti e i fedeli di varia e lontana origine della nuova dinastia, ben poteva allignare e aver fortuna il gusto del gioco e della mistificazione. Che era gusto tipicamente fiorentino, e della Firenze quattrocentesca in ispecie, ma esercitato ivi con tutti i rischi e però anche i limiti imposti da una società compatta e relativamente omogenea, da una comune abilità a rispondere per le rime. Fuori, a Milano, questa toscana agilità e bizzarria poteva spiegarsi con ben altra facilità e successo. Gli esempi non mancano, e sono, da Benedetto Dei al Bellincioni, singolarmente vicini a Leonardo. Finalmente gli era vicino un altro artista, Bramante, non fiorentino, ma dotato di una abilità linguistica e letteraria tale, che gli consentiva di imporsi senza sforzo, da maestro, a giovani poeti aristocratici milanesi come Gaspare Visconti.

Se il gusto del gioco e della mistificazione, esercitato in favole, indovinelli e profezie, sottostà alla vocazione letteraria di Leonardo, e quindi anche alla sfida che l'uomo senza lettere sognò di gettare, scrivendo, ai letterati di professione, è però chiaro che il proposito di scrivere un libro, e procedendo innanzi innumerevoli libri, va considerato e interpretato su altro piano. Influiro su questo proposito di Leonardo a Milano tutt'altri uomini e motivi, che con Firenze non avevano nulla o quasi nulla a che vedere. Ma influì anche, in quel decisivo biennio 1489-90, quando maggiore in lui era il desiderio e bisogno di scrivere, una consapevolezza più chiara della validità dello strumento linguistico a sua disposizione. L'opera stessa che lo aveva offeso, gli forniva l'arma della difesa. Perché Ludovico il Moro non aveva fatto volgarizzare l'opera del Simonetta da un qualche uomo di lettere della sua corte, ma si era rivolto per la bisogna a Firenze. E il Landino, dedicandogli il volgarizzamento, gli aveva sì, a torto, attribuito anche il merito di aver commissionato l'originale latino per i motivi umanistici illustrati già nella sua dedicatoria dal Puteolano, ma insieme aveva sottolineato l'omaggio reso dal Moro alla lingua di Firenze:

Et perché senza e monumenti degli scrittori ogni cosa, quantunque gloriosa sia, rimane sommersa dalla oblivione, curasti che perpetua e bene ordinata historia di tanto principe fussi con verità e non senza eloquentia scripta. Et perché la lingua latina facilmente per la sua copia può esprimere con abbondanza e ornamento e facti egregi, pe' tuoi precepti n'è stato scripta degna historia. Di poi, perché pochi sono quegli in tanto numero d'huomini, e quali habbino cognitione delle latine lettere, fu prudentissimo el consiglio tuo et el giudizio, che le medesime cose fussino celebrate nella fiorentina lingua, la quale è comune non solo a tucte le genti italiane, ma per la nobiltà d'alcuni scriptori di quella è sparsa e per la Gallia e per la Hispania.

Questo trionfale elogio della lingua fiorentina è tanto più notevole in opera di carattere pressoché ufficiale stampata a Milano, perché ivi stesso, pur fiorendo la moda toscana, riserve e opposizioni non erano mancate. Basterà ricordare l'edizione nidobeatina, prima e unica stampa milanese quattrocentesca della Commedia di Dante, dove era detto che Jacopo della Lana «materna eadem et Bononiensi lingua» aveva superato tutti gli altri commentatori, «cum sit illa urbs in umbilico Italiae posita, ut assiduo commercio non tersa solum vocabula, sed provinciis omnibus etiam communia habeat, nec minore gratia dignitateque sit in Italia bononiensis sermo, quam laconicus olim in Graecia fuit». Onde per l'appunto il Landino, in polemica col Nidobeato, aveva dovuto subito dopo nel suo commento dantesco vivacemente rivendicare la fiorentinità linguistica di Dante. Ora, nel 1490, la fiorentina lingua del Landino e di Leonardo si ripresentava vittoriosa a Milano, e con essa lingua «comune non solo a tucte le genti italiane ma per la nobiltà d'alcuni scriptori di quella ... sparsa e per la Gallia e per la Hispania» ben poteva Leonardo iniziare la sua avventura di scrittore.