

PERCORSI
TRA PAROLE E IMMAGINI
(1400-1600)

a cura di
ANGELA GUIDOTTI
MASSIMILIANO ROSSI

Presentazione di Lina Bolzoni

[lucca]

mf

maria pacini fazzi editore

[2000]

Attraverso alcuni esempi abbiamo visto in che modo il Doni si serve di un materiale già elaborato, quello, a sua disposizione, di immagini di varia provenienza, per creare la propria opera: è certamente nello stesso modo che procede con un altro tipo di materiale, più ricco, più difficile da identificare, fatto di testi, di eventi e di personaggi, raccolti e riciclati nei suoi libri. Tutto ciò per dire che ancora per un po' di tempo il Doni darà alla critica del filo da torcere.

CARLO VECCE

PAROLA E IMMAGINE NEI MANOSCRITTI DI LEONARDO

La scrittura di Leonardo da Vinci è sin dall'origine legata al confronto con l'immagine, con la forma visiva che l'idea assume nella mente dell'artista. Il campo d'indagine sarebbe però troppo ampio, se allargato a tutte le modalità che quel confronto assume nei manoscritti vinciani, ove si potrebbe trascorrere dal dialogo continuo fra testo e disegno (soprattutto negli scritti di ambito scientifico e tecnologico) al carattere propriamente 'visivo' dell'invenzione e della descrizione nella prosa di Leonardo. Converrà, in queste pagine, limitare l'analisi ad alcuni campioni, accordando la preferenza a quei casi in cui l'immagine acquista funzione autonoma e generativa rispetto al testo, e diventa qualcosa di molto diverso dalla pura e semplice illustrazione.

Va premesso che il rapporto tra parola e immagine è già distintivo dei più antichi fogli di Leonardo, quelli riconducibili al suo giovanile apprendistato fiorentino. Emblematico è il caso del primo disegno datato, il celebre foglio degli Uffizi con schizzo di paesaggio datato "di di santa Maria della neve addi 2 d'aghossto 1473" (Uffizi, 8); nonostante i dubbi di Gombrich, si tratta di un paesaggio reale, e il breve testo verbale si lega strettamente a quello visivo: è la prima volta, nella storia dell'arte, che una rappresentazione della natura abbia bisogno di una 'certificazione' del tempo in cui è stata eseguita; la data comunica un messaggio importante, il tempo di esecuzione e di registrazione dell'esperienza, messaggio che si ritrova ancora (ma irrelato rispetto ai disegni contigui) in un successivo foglio di studi: "<dice>mbre 1478 incominciai le 2 Vergine Marie" (Uffizi, 446v).

In questi primi fogli si registra una generale prevalenza del disegno, spes-

I testi si intendono citati dalle seguenti edizioni: LEONARDO DA VINCI, *Il Codice Arundel 263*, Edizione in facsimile nel riordinamento cronologico dei suoi fascicoli dopo il restauro dell'originale a c. di C. Pedretti, Trascrizioni e apparati critici a c. di C. Vecce, Firenze, Giunti, 1998; *Libro di pittura*, Edizione in facsimile del codice Vaticano Urbinato Latino 1270 a c. di C. Pedretti, Trascrizione critica di C. Vecce, Firenze, Giunti 1996; per i rebus, l'edizione a cura di A. Marinoni, *I rebus di Leonardo raccolti e interpretati. Con un saggio su 'Una virtù spirituale'*, Firenze, Olschki 1954. Sugli aspetti specifici delle scritture di Leonardo in rapporto a visione e rappresentazione rinvio a C. SECHE, *La descrizione al futuro: Leonardo da Vinci*, in *Semiotica filologica*, Torino, Einaudi 1979, pp. 131-60; C. SCARPATI, *Leonardo scrittore. Considerazioni sul Codice A, "Aevum"*, LXXI (1997), pp. 595-616. Cfr. anche, di chi scrive, *Leonardo e il gioco*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Roma, Salerno Editrice 1993, pp. 269-312, con l'importante postilla di C. PEDRETTI, "Tomi", a pp. 313-16; *La parola e l'icona: dai rebus di Leonardo ai 'fermagli' di Fabricio Luna*, e "Tomi schiavoneschi", "Achademia Leonardi Vincii", VIII (1995), pp. 173-183 e 184-186; e, in generale, *Leonardo*, Roma, Salerno Editrice 1998.

so privo di testo: studi dal vero o da modelli plastici, abbozzi di *work in progress* (soprattutto le Madonne, archetipi figurativi in movimento, secondo Chastel), disegni tecnici e ingegneristici, che rendono testimonianza della collaborazione con il Verrocchio. nei vari aspetti dell'attività di bottega e dell'eredità delle conoscenze tecniche e degli 'ingegni' di Brunelleschi e degli ingegneri toscani del Quattrocento. La stessa grafia mancina nasce spontanea, in Leonardo fanciullo, per apprendimento visivo, non corretto da alcun maestro: la scrittura giovanile, piena di svolazzi e calligrafismi tipici di grafie mercantesche e notarili contemporanee, presenta anzi un'estrema artificiosità, tale da richiamare, come esempio più vicino, la grafia notarile del padre ser Piero, presso il quale il giovane Leonardo risiede a Firenze prima di andare a bottega dal Verrocchio.

Il primo testo più o meno compiuto è a sua volta totalmente privo di disegni: la fantasia del mostro marino e della caverna (ca. 1478-1480), in due fogli del Codice Atlantico e del Codice Arundel (C.A. f. 715r-v ex 265ra-va; Ar. f. 155r-v). Si tratta però di un brano fondato sulla visione di un essere fantastico: la descrizione verbale segue le immagini nel loro movimento, nella loro metamorfosi, mutando anch'essa in diverse redazioni, tentando di aderire all'oggetto, con il massimo di 'esattezza' (come direbbe Italo Calvino, che offre un acuto saggio di analisi del testo vinciano nelle sue *Lezioni americane*):

Essenplo della saetta fra' nuvoli.

O potente e già animato strumento dell'arteficiosa natura, a te non valendo le tue gran forze, ti convenne abandonare la tranquila vita, obidire alla legie chel, che Dio e 'l tempo diè alla gienitrice natura, a te tte non valse lagha le ramute e gagliarde *tapri* ischiene colle quali tu, seguitando la tua pleda, *apri* solcavi co' petto aprendo con tempessta le salse onde.

O quante volte *fusti* furono vedute le impaurite schiere de' delfini e de' gran tonni fugindore da l'impia tua, tua furia. *occupare* e ttu co' veloci e ramute ali e colla forcielluta coda fu< >minando gienervi nel mare subita *tenpessta*, subita tempessta con gran busso e sommersione di navili, con grande ondamento enpievi gli scoperti liti *de gran* degli impauriti e ssbigottiti pesci, *te* togliendosi a tte per lasciato mare rimasi in secco. divenivano superchia e abbondante pleda de' vicini popoli.

O tempo quanti re

O tempo, consumatore delle di tutte le cose, in te rivolgiendole dà alle lo tratte vite nuove e varie abitazioni. O quante monarchi(*cha*)e o quanti O tempo vincitore veloce pledatore delle cleate cose, quanti re, quanti popoli hai tu dissfatti, e quante mutationi di stati e vari casi so sono seguiti, po' che la marav< >giosa forma di questo pesce qui morì.

Per le cavernose e ritorte interiora <...>

Ora disfatto dal tempo paz< >ente diaci in questo chiuso loco, co' le isspogliate, spolpate e igniude ossa hai fatto armadura e sosstegno al soprapossto monte.
(Ar. f. 156r)

Caratteristica ricorrente della scrittura di Leonardo, l'istituto retorico della descrizione di un'immagine agisce come fattore costitutivo del messaggio verbale, a livello di invenzione complessiva e parziale. Il fenomeno è riscontrabile nelle descrizioni fantastiche (la notte, la battaglia, la tempesta,

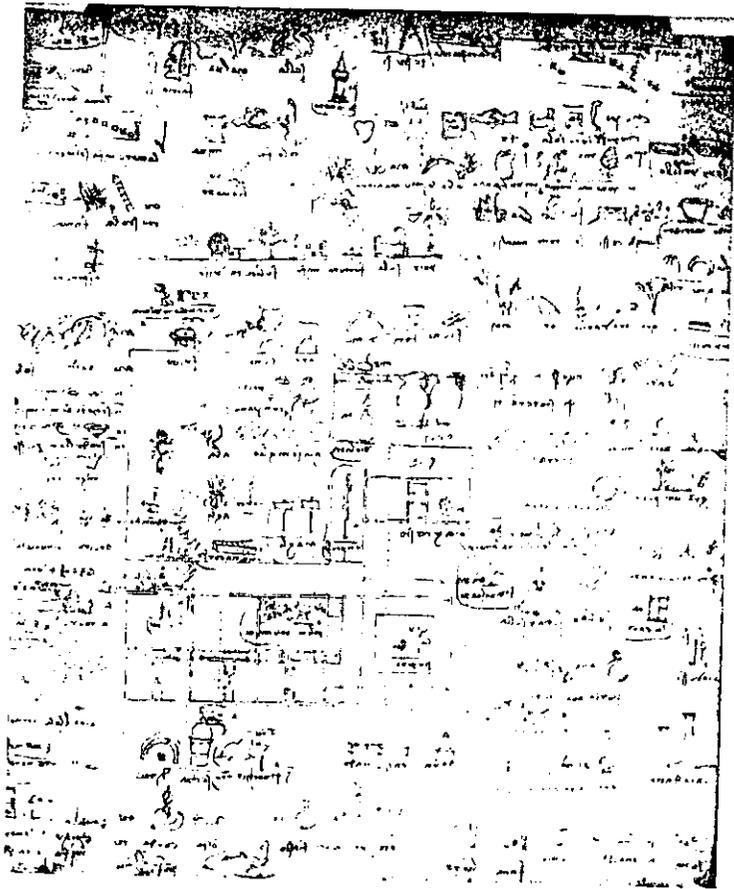
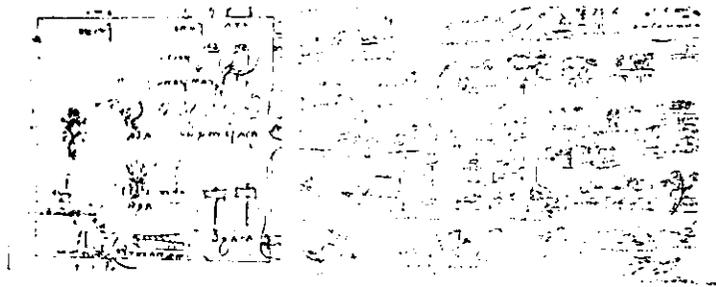
il diluvio), concepite come 'quadri' didattici per il progetto del *Libro di pittura*, ma anche nei testi più propriamente tecnici e scientifici. La descrizione dei fenomeni naturali (il comportamento degli elementi primari: l'acqua, l'aria, il fuoco; le leggi della meccanica e della fisica; l'ottica) avviene principalmente sul piano visivo. Leonardo resta al di qua del metodo sperimentale perché legato alla soggettività empirica, ma la sua tensione verso un dato oggettivo e universale è riconoscibile proprio nelle scritture scientifiche, che costituiscono la maggioranza dei suoi scritti.

L'artista si pone il problema consapevole della scrittura come mezzo di comunicazione solo dopo l'arrivo a Milano, nella composizione del codice B (Parigi, Institut de France), zibaldone di estratti da varie fonti, soprattutto in ambito militare e architettonico. Nasce un rapporto funzionale fra testo e disegno sulla pagina del manoscritto, analogo al rapporto esistente nei manoscritti dei trattati tecnici di Francesco di Giorgio Martini, Mariano di Taccola, Piero della Francesca, o anche dei taccuini tascabili degli stessi ingegneri; e si tratta di un rapporto non esornativo, ma integrativo e complementare rispetto al messaggio verbale.

Non sempre i maestri empirici contemporanei erano in grado di illustrare convenientemente i testi dei loro appunti. Un esempio divertente è dato da due bifogli inseriti nel codice Arundel, ma non scritti da Leonardo (Ar. ff. 258-261): ne è responsabile un *magister* della corte sforzesca, legato all'ambiente militare, un esperto di bombarde e di 'ingegni' bellici, che probabilmente affida a Leonardo questi fogli con sue curiose ricette, corredate di rozzi disegni. Nel caso della ricetta del salnitro, si osservi il disordine del disegno, che vorrebbe seguire tutte le fasi di esecuzione: la fascia inferiore dell'illustrazione (la tinella, i mucchi di terra di stalla e lo sversatoio della terra nella tinella) avrebbe dovuto precedere la fascia superiore, che rappresenta il momento conclusivo (con l'uso della caldaia e di vasi con fuscilli coperti di panno).

A volere fare del salnitro: toglì della sechonda o della terza terra d'una stalla nella quale sia stato porci o pechore o simili animali, e metti questa terra in una tinella d'acqua o di ranno facto di cienere di vagiello, e sia una volta e mezzo più che la terra stropicciata tanto insieme, che la inchorpori l'una ne l'altra, e lasciala stare dua di, e dipoi rimeschola insieme, e cho' la sopradetta materia e l'acqua cholata falla bollire in una chaldaia, e fa ch'ella bolla 7 o 8 ore quello che pare a te di bisogno, e isciumala spesso. E dipoi metti l'acqua sopradetta in vasi asciutti o di terra o di legniam, ne' qua' sia fuscilli o schope, e chuopri chon un panno, e lascia stare dua o tre di al sereno. E poi troverai el sanitro apichato a sopradetti fuscilli. Gietta via l'acqua, e rimanti el sanitro, e pòllo al sole a rasciugare tanto sia asciutto.
(Ar. f. 259v)

Il confronto con testi tecnici, letterari, grammaticali (il volgarizzamento del *De re militari* del Valturio, il *Novellino* di Masuccio Salernitano, i *Rudimenta grammaticae* del Perotti) spinge Leonardo all'apprendimento del latino (da autodidatta), e alla compilazione di lunghe liste di vocaboli volgari, sul modello del *Vocabulista* di Luigi Pulci. Eppure, proprio in questo periodo, trova espressione il confronto dialettico tra i linguaggi, nel quale si afferma il primato della pittura: è il cosiddetto *Paragone*, i cui primi testi vengo-



incorniciati singolarmente. Sul verso invece non è traccia di suddivisione tra i rebus, che occupano anche gli spazi bianchi della planimetria centrale.

L'impressione che se ne ricava è che la serie di rebus sia stata composta in modo unitario, e che la successione risponda a meccanismi interni di analogia tra le icone: in sostanza, Leonardo passa da un campo all'altro procedendo per contiguità. Il risultato è un vero lessico di parole-immagini, quel che potremmo definire "libro di mia figure", in analogia con il titolo reale di un perduto quaderno lessicale vinciano, il "libro di mia vocabuli", che a sua volta avrebbe potuto fondarsi sugli esercizi compilatori del tipo del Codice Trivulziano. Il contenitore aperto del lessico visivo apre così possibilità combinatorie infinite, che permettono la creazione di messaggi complessi. E in tale combinazione si può anche riconoscere, seppure in embrione, una grammatica e una sintassi propriamente iconiche: a livello morfologico, nella determinazione del numero (rapporto singolare-plurale, passaggio dall'elemento singolo al disegno di due-tre elementi); a livello sintattico, nell'uso di funzioni verbali riferite all'azione che interessa l'icona primaria (ad esempio, il verbo *arde* reso dalle fiamme che circondano l'icona = *lion-arde*; o il verbo *vola*, reso dalle ali aggiunte all'icona = *gatta-vola*).

Era un gioco, quello dei rebus, raffinato e diffuso nella società cortigiana tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento: poteva prendere la forma del gioco degli indovinelli (da Lorenzo Spirito Gualtieri giù fino a Giambattista Della Porta), o guidare la composizione di messaggi iconici fissati su accessori dell'abbigliamento, come spille e fermagli (i celebri *Fermagli* di Fabricio Luna). Ma concorreva in quest'interesse anche la moda contemporanea dei geroglifici, dal Polifilo stampato da Aldo al trattato di Valeriano. Alla fine del Cinquecento un pittore e teorico che per certi aspetti si ricollegava direttamente all'eredità di Leonardo, Giovanni Paolo Lomazzo, avrebbe proposto una tecnica di composizione 'artificiosa' dei ritratti naturali per mezzo di un 'lessico' di geroglifici applicati ad ogni singolo ritratto, al fine di significarne le specifiche situazioni morali o astratte (*Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, VI, 52).

Anche l'icona è però relativa, se legata a parola determinata in un preciso contesto linguistico: in questo caso la successione iconica perde significato se "tradotta" in una lingua diversa da quella di origine. Ne consegue la relatività del rebus, la sua intraducibilità, a cui sfuggono rari esempi solo in testi appartenenti ad aree linguisticamente vicini, come quello tramandato dal Luna (l'aneddoto del diamante falso inviato all'amante infedele insieme ad un cartiglio contenente le parole evangeliche *lama sabactani*: diamante e cartiglio, 'letti' di seguito, venivano a significare: "dì, amante falso, perché mi hai abbandonato?"), riprodotto fedelmente da Rabelais ("Dy, amants faulx, pourquoy me as-tu laissée?": *Pantagruel*, cap. XXIV).

L'icona del rebus è universale solo se corrisponde ad un'unità semantica circoscritta anche nel messaggio verbale: tali saranno dunque, nei fogli di Leonardo, la morte (icona del teschio), la fortuna (icona della figura al vento), il mondo (icona del mappamondo), i danari (icona dei dischetti), il libro, il viso, la formica, le fiamme.

8. Windsor, Royal Library, 12692r (part.)

9. Windsor, Royal Library, 12692v.

Riporto di seguito l'elenco completo delle icone, nell'ordine in cui si presentano nei fogli di Windsor (col numero d'ordine dell'edizione Marinoni), e nella forma usata da Leonardo:

(12692r)
 ratto 1
 alodola 2
 montanello 3
 colomba 4
 mitera - celata 5
 fusi 6
 piferi 7
 grano - calamita 8
 sella - morte 9
 taglie - remo 10
 pera 11
 mani - feste 12
 col - pane - l'aria - fortuna 13
 lama 14
 bracciali 15
 col - padella - fortuna 16
 rete 17
 faccia - asino 18
 porci - fede 19
 vacche 20
 canna - mondo 21
 quattro 22
 cinque 23
 sette 24
 onde - otto - orto 25
 salvia 26
 oriole 27
 persa - fede 28
 dadi - prete - sino - acque - tempo - nono - 'fa' - mai - cuna - pera - maio - lepre - pere - ('fa')
 facci - 'fa-re' 29-33
 or - cicala - 'la' - fortuna - vele 34
 mosca - gogna 35
 pori - cevette - colle - mani - masi - osso - mai 36
 dattero 37
 orso - come 38
 orsa 39
 orse 40
 luna 41
 stella - luna 42
 briglia - persi 43
 tassi 44
 ape 45
 formiche 46

occhi 47
 borsa - danari 48
 fero 49
 coglia - cerbi 50
 sella - capre 51
 polli 52-53
 canne 54
 casa - pere - 'si-la-fa' 55
 elmo 56
 rocca 57
 torre 58
 fortezza 59
 passere 60
 pollo - occhio 61
 rape 62
 fichi 63
 lion - arde - deschi 64
 starne - fori 65
 quaglie - ossa 66
 corbo 67
 cornachia - danari 68
 oche 69
 lupo 70
 golpe 71
 giannetto 72
 gatta vola 73

12692v
 mai - dime - corda 74
 sella - scatola 75
 seste 76
 sella - malva 77
 faccia 78
 semprevivo 79
 lama 80
 orsi 81
 or - 'fa-mi' 82
 tagliere 83
 'sol-la' - fe' - 'mi-fa' 84
 camino 85
 osso - 'fa-re' - sella - fe' - mina - mitra - core 86
 colla - fe' - mina 87
 amo - 're-mi-fa-sol-la-re' 88
 letto - libro 89
 pigna - come - tre - un - ella - dime - ancora - fieno 90
 fiamma 91

onde - mortaro 92
 semi - cessi - tumi - massi 93
 pero - sella - fortuna - 'mi-fa' - felice - viso - aspo nero 94
 scala - 'fa' 95
 dime - riso 96
 gran - trave - aglio 97
 or - mai - fieno - fori - dime 98
 ora - sono - fritto 99
 dieci - miglio - re - ventura 100
 basti - sella 101
 semi - cessi 102
 onde - sole - stadera 103
 orci 104
 cipolla - more 105
 viola 106
 campane 107
 masso - miglio - ala - formica 108
 scodellini 109
 scodelle - cessi 110
 miglio - ori 111
 gran - noci - menti 112
 barde - asse 113
 gran - viti - pero 114
 cerchi - allora 115
 pero - tribolo - onde 116
 or - campanelle - fiamme - amo - 're' 117
 agresto 118
 cipresso 119
 magli 120
 radice 121
 agli 122
 monacordo 123
 man - candelieri 124
 man - catene 125
 man - candele - sei - cinque 126
 orecchi - vivuole - 'sol-fa' 127
 onde - quattro 128
 more 129
 cinque 130
 sella - scarsella 131
 savina 132
 sega 133
 chiave 134
 perla - fede 135
 serpenti 136
 pino 137
 polli - menta - mani 138
 remi 139
 giralsole 140

cornal 141
 caraffa 142
 guastada - gran - tre - stacci 143
 staffa 144
 cassetta 145
 finocchio - monti - cavallo - sechia - dime 146
 semi - amo - assi - come 147
 'fa-mi' - libro 148
 onde - per - ancora - fiasco 149
 onde - corda 150
 tre 151
 chiodi - cessi - amo - 're-mi-fa-sol-la' 152
 pollastra 153
 gallo 154

12693
 tende - 'fa-re'
 pagone
 fumo

12694
 felice - sella - more - porto

12695
 elmi - mare - perno - ova - more
 'la' - mare
 elmi - more
 more - pera - more - corrotto

12696
 elmi - mare - mai - cono - more - corrotto
 perno - ova - mora - corrotto

12697
 amo - 're-sol-la-ni-fa-re-mi' 'sol-la-mi-fa-sol'
 elmi - more
 fiamma - elmi -? - porta

12699
 felice - sella - sedella - more - porto - resta - orata - fossi
 porta
 padella - more - collo
 felice - setaccio - perla - more
 felice - setacci - elmi
 amo - 're-sol-mi-fa-re-mi'

Possiamo a questo punto suddividere il lessico in aree semantiche, raggruppando diverse categorie che agiscono come base immaginativa di altri testi vinciani contemporanei come le *Favole* o il *Bestiario*, e formando così un repertorio di *loci* a livello iconico.

Al mondo animale rinvia la schiera di animali domestici (*asino, capre, cavallo, gallo, gatta, giannetto, lepre, oche, pagone, pollo, pollastra, porci, vacche*), di animali selvatici (*ratto, cervi, leone, lupo, orse, serpenti, tassi*), di uccelli (*allodola, civette, colomba, corbo, cornacchia, montanello, passere, quaglie, starne*), e di insetti (*ape, cicala, formiche, mosca*). Numerosa è anche la serie delle piante (*canna, ella, ellora, felice, fieno, maio, malva, menta, miglio, persa, salvia, savina*), cui si accostano gli alberi (*cipresso, cornale, pero, pino*), le parti di piante (*radice, semi*), le piante coltivate (*girasole, grano, riso*), gli ortaggi (*aglio, cipolla, porri, rape, finocchio*), i frutti (*agresto, dattero, fichi, fava, more, noci, pera, pigna*).

La vita quotidiana è rappresentata dagli oggetti caratteristici della casa (*candelieri, candele, camino, tende, fumo, porta, perno, chiavi, letto, cuna*), e di uso comune (*libro, sechia, sedella, fusi, orci, setaccio, staccio, scatola, mortaro, aspo*); un'attenzione particolare merita la cucina e l'alimentazione (*pane, ova, padella, deschi, tagliere, scodelle e scodellini, caraffa, guastada, padella, fritto*). Ricorderemo ancora gli strumenti della pesca (*remo, amo, ancora*), la misurazione del tempo (*orologio, ora, tempo*), e infine il denaro (*oro, borsa, scarsella, danari, cassa*).

L'artista e l'ingegnere lo rivediamo alle prese con gli strumenti e gli 'ingegni' di bottega (*taglie, dime, seste*), fino agli oggetti più comuni (*cerchi, magli, fori, catene, mina, corda, stadera, sega, chiodi, trave, asse, scala*). L'ingegnere militare si occupa del lessico delle fortificazioni (*torre, rocca, fortezza*) e delle armi (*celata, elmo, lama, tribolo, resta*); e contigua è l'area semantica delle giostre e dei tornei, e della bardatura del cavallo (*sella, briglia, ferro, barde, basti, staffa*).

La vita di corte è richiamata dagli apparati di festa (*feste, maio, la faccia*, cioè la maschera), dalla pratica del gioco (i *dadi, il sino*), e della musica, che può essere rappresentata da strumenti musicali (*campane e campanelle, monocordo, i pifferi e la viola*), dal pittogramma di una donna di profilo che suona un piffero (per designare la parola *sono*), e infine da un pentagramma con alcune note musicali che servono a significare altrettante sillabe del messaggio nascosto del rebus. Parallelo appare l'uso di alcuni numeri (3, 4, 5, 7, 8, 1/9).

La corporeità è presente con l'elenco delle parti del corpo (*chiome, collo, mano, mento, occhio, orecchi, osso, viso*), e anche del basso corporeo (*coglia, cono, cessi*); non manca l'indicazione di preziosi articoli di abbigliamento (*bracciali, perla*).

L'ambiente è tratteggiato da spunti di paesaggio (*colle, monti, massi, orto, fossi, porto*), elementi naturali (*aria, acqua, onde, mare, fiamma*) ed astronomici (*luna, stella, sole*). È evidente la difficoltà di rappresentazione iconica per alcuni di questi elementi, che potrebbero confondersi tra loro: ad esem-

pio, sia l'aria che le onde vengono rappresentate mediante l'uso di linee ondulate, che, appena un po' più marcate, servono a indicare le acque; tre linee ondulate di quest'ultimo tipo significano il mare; una linea ondolata singola indica invece semplicemente un colle.

Tra le icone particolari registreremo le *dime*, rese da ben riconoscibili centine d'arco; le *feste*, cioè dei festoni o degli elementi di apparati decorativi; il *maio*, ramoscello che adorna le finestre nei giorni di festa, disegnato appunto in un piccolo rettangolo; e infine il *mondo*, un piccolo mappamondo sul quale è ben leggibile la parola "asia".

Abbiamo già ricordato le azioni verbali (*arde, vola*). Più difficile era invece rendere alcuni soggetti astratti: il *corrotto*, per mezzo di una figura di giovane, di spalle, che scoppia in pianto; la *fede*, con due mani che si stringono tra loro; la *morte*, con il classico teschio. La *fortuna* è una donna che regge una vela gonfia di vento, mentre la *ventura* è una figurina che corre coi capelli sollevati dal vento e un oggetto in mano: si trattava di icone di uso comune nella tradizione figurativa, e che verranno così descritte da Lomazzo nel suo *Trattato* (VII, 29): "Gli antichi ancora la fecero pelata dopo la nuca, con longhissimi capelli e velocissima al correre, come la scolpí Calistrato [...] La Mala Fortuna che dà le disavventure et i travagli, si fa giovane, spensierata, con le chiome sparse al vento, sopra una palla rotonda, in atto di non sapere dove girsi, con un timone in mano. Ma altri gli ponevano una vela sopra la ruota fra le onde del mare, et altri l'involgevano in un panno sottile, nel quale aveva raccolto tutti gl'ornamenti del mondo; et altri la finsero cieca, pazza, inconstante, volubile e con le ali, sí come fu dipinta da Apelle".

Non c'è molto spazio, nel lessico iconico, per il potere: si registra appena la figurina di un re, mentre appaiono ben visibili i segni della pubblica violenza, gli strumenti di tortura (*gogna, colla*). Inusuale e crudele la seconda icona: il testo completo del rebus, "colla femina" (n. 87), se è reso per la seconda parola dalle due mani intrecciate (simbolo della *fe*) e dalla mina, presenta per la prima parola la figura stilizzata della tortura della *colla*, con la silhouette d'un uomo appeso per le braccia, con le gambe piegate ad arco; e la memoria corre ad uno dei più antichi disegni di Leonardo, quello che registrava freddamente l'impiccagione di Bernardo Bandini Baroncelli (l'assassino di Giuliano de' Medici) nel dicembre del 1479.

Poche le icone legate alla Chiesa (*mitra, prete*). Anzi, alla figura del prete è riservata una forte carica satirica: una testa di profilo, dal naso adunco e dagli occhi infossati, con tanto di chierica. Il registro satirico e osceno può essere letto anche nei *coglia*, che prendono, in un bizzarro gioco combinatorio, il posto della testa di un *erbo*; nel *cono* organo genitale femminile; e nei *cessi*, fedelmente disegnati come recipienti rettangolari con due o tre fori sul lato superiore, e in un caso addirittura con i canaletti laterali di scolo.

Il registro osceno ha in un caso tratto in inganno l'editore dei rebus: Marinoni spiegava così un misterioso disegno legato all'enigmatico termine *tumi*: "Il senso della parola ci spingerebbe a vedere un tronco umano di fianco: schiena, petto, ventre e appendice virile assai sporgente, come in ben più

famosi disegni anatomici di Leonardo". Si trattava invece di un minuscolo schizzo in cui Leonardo rappresentava la figura di un acrobata nell'atto di eseguire una capriola, cioè un 'tomo', come si legge ad esempio nel *Paradiso degli Alberti*: "uno giocolare d'incredibile destrezza [...] fe' piú tomi con tanta velocità e prestezza che non che e' si vedesse che terra toccasse, ma elli parve uno baleno che per l'aierie balenasse, rimanendo ritto senza quasi spirare".

Fra i testi complessi che risultano dalla combinazione delle icone, i piú interessanti sono quelli che istituiscono un livello di comunicazione erotica: "che posso fare se la femina <mi tra>e 'l <core>?"; "l'amore mi fa sollazare"; "tapina me, come triunfava ella di me, ma ancora fieno"; "or chi campa nelle fiamme de l'amore?"; "amore"; "se mi amassi come"; "fammi libero"; "onde però ancora fia ascoso"; "tremo nel fo<co>". A questo tipo di comunicazione sono riservati i rebus tracciati sugli altri foglietti di Windsor (12694, 12695, 12696, 12697, 12699):

<felice> SAREI <se l'amore> CHE TI <porto> (12694)

dov'è 'l m<i>' amare, là <per nov'amore>
dov'è l'amare, / dov'è <'l mi> a <more>?
a <more per altr' a <more> è <corrotto> (12695)

dov'è il mio amore? (non è) mai conosciuto
dov'è 'l mi' amare? / Ma per altro amore la remunerazione si spleza
dov'è 'l mi' amare? / Per altro amore è corrotto (12696)

amore là sol mi fa remirare, sol la mi fa sollecita
dov'è <'l mi> a <more> donde la <fiamma el mi>o <core porta>? (12697)

felice sarei se dell'amore ch'ì ti porto restaorata fossi
col<pa dell'amore> mal <collo>cato / <porta>to
in<felice se taccio per l'amore>
in<felice se taci el mi>o
<amore la sol mi fa remi>rare / la sol mi fa sollecita (12699)

Registriamo infine testi piú personali, che sembrano alludere ad un difficile momento del maestro nei suoi rapporti con la corte e con Ludovico il Moro, un momento databile intorno al 1490: "or ci cala la fortuna le vele"; "siamo scarico di vergogna"; "po' ricevette colle mani, ma se posso mai fare"; "ancor n'è chi à danari"; "fia mai chi di me si ricorde?"; "m'assomiglio alla formica"; "i' esco dell'inimici"; "i' esco delle necessità"; "chi attende a fare / pagone la pena / già fummo". Il testo piú lungo sembra anzi una confessione al Moro, con la promessa di riprendere una grande opera sospesa: "da di preteriti insino a questo tempo non ho fatto mai alcuna opera, ma io so che le presenti mi faccino triunfare". Le *presenti* opere potrebbero alludere infatti alla statua equestre di Francesco Sforza, la grande impresa scultorea che impegnava Leonardo in quegli anni, e per la quale il Moro cercava ormai altro e piú veloce artefice.

Il gioco della comunicazione per immagini sembra interrompersi bruscamente, e non trova continuazione negli anni successivi. Tra quei fogli di Windsor se ne trova un altro, il 12698, posteriore al 1500, in cui, tra due didascalie poste rispettivamente in alto e in basso ("di qua Adam e di là Eva" // "o miseria umana, di quante cose per danari ti fai servo"), si presenta uno dei piú strani disegni di Leonardo: un impressionante diluvio di oggetti della vita quotidiana (piatti, pentole, bicchieri, rastrelli, forbici, occhiali, pinze, chiodi, collane, strumenti musicali) che piombano sulla terra dalle nubi sospese nel cielo, sulle quali s'intravede a sinistra la figura di un leone tra fiamme (*lion arde* = Leonardo?). Alla rinfusa piovono le cose, come in un sonetto di Burchiello, senza alcun legame di significato tra di loro, e in modo sproporzionato al tenue senso morale delle didascalie: questa scena di apocalisse burlesca e irrealista prelude alle visioni che l'ultimo Leonardo avrebbe dedicato ai diluvi, nella prosa e nei disegni di altri fogli di Windsor.

Altro campo di applicazione del rapporto tra parola e immagine è nelle imprese, inventate da Leonardo per giostre e tornei, feste, decorazioni di ambienti, o anche semplicemente per divagazione privata. L'impresa, che avrà enorme fortuna nella cultura del Cinquecento, viene impostata da Leonardo secondo un meccanismo di corrispondenza tra elementi figurativi e significati simbolici e allegorici. Ne possiamo avere un esempio negli appunti per abbigliamento da torneo che compaiono in un foglio del codice Arundel, f. 250r, databile verso il 1490, e che descrivono precisamente gli elementi dell'apparato; ma è significativo che anche nel testo lo scrivente senta il bisogno di inserire due piccole icone (del tutto simili a quelle schizzate nei rebus), subito dopo le parole a cui le immagini si riferiscono: una piccola corona dopo la parola *coronate*, una testa con tre occhi dopo le parole *tre occhi*:

Nello scudo uno spechio grande a significare che chi ben vol favore, si specchi nelle sue virtù.

meser Antonio Gri
venetiano compagno
d'Antonio Maria
fila d'oro

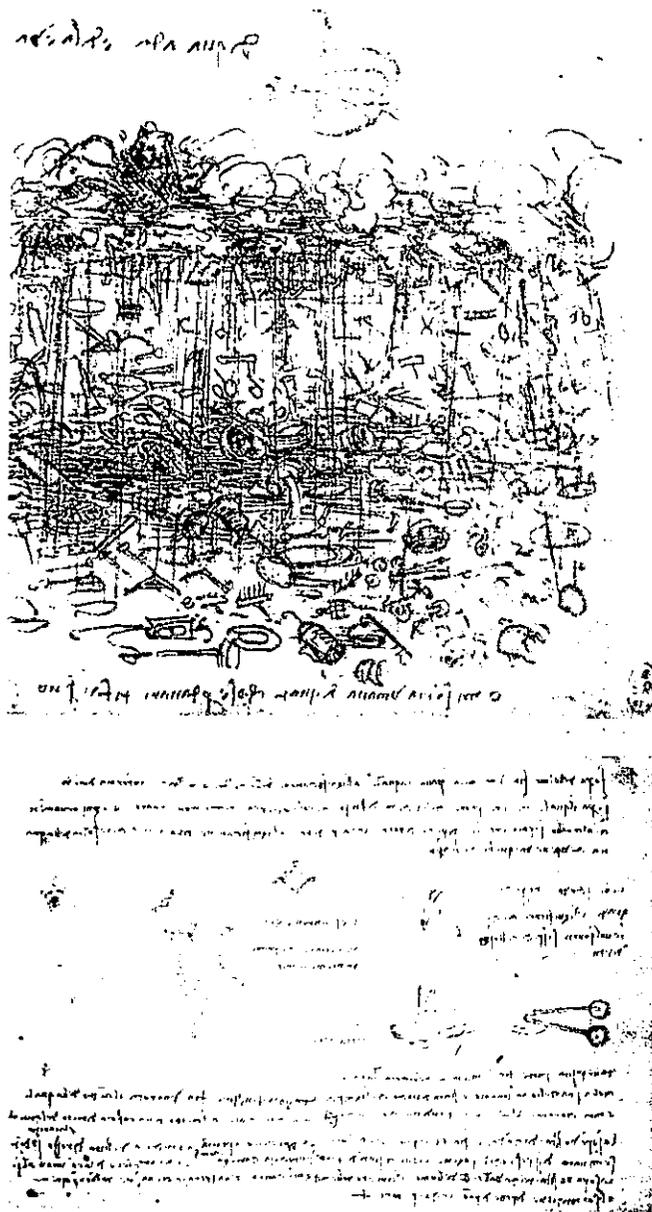
Dall'opposita parte fia similmente collocata la Forteza colla sua collana in mano, vestita di bianco che significa <...> e tutte coronate e lla Prudentia con 3 occhi.

La sopravvesta del cavallo fia di semplice oro tessuto, seminata di spessi occhi di pagone, e questo s'intende per tutta la sopravvesta del cavallo e dell'omo. Il cimiero dell'omo e 'l suo torchione di penne di paon in campo d'oro.

Sopra dell'elmo fia una meza palla, la quale à significazione dello nostro emissperio in forma di mondo, sopra il quale fia uno paone colla coda distesa che passi la groppa, riccamente ornato, e ogni ornamento che al cavallo s'appartiene sia di pene di paone in campo d'oro a significazione della bellezza che resulta della gratia che viene da quello che ben serve.

Dal lato sinistrato fia una rota, il cietro della quale fia collocato al cietro della cossia dirieto del cavallo, e al ditto cietro apparirà la Prudentia vestita di rosso, per la carità sedente in focosa cadrega, carta, e un ramiciello di la<u>ro in man al significazione della speranza che nascie dal ben servire.

Non sempre, però, la corrispondenza tra parola e immagine è fissa (come



10. Windsor, Royal Library, 12698r.

11. Londra, British Library, Codice Arundel 263, f. 250r.

invece avviene nei rebus); ne deriva il processo variantistico di una singola impresa, quando questa è accompagnata da didascalie di carattere morale o allegorico, come accade in un foglio di Windsor, nello spazio lasciato libero da alcune dimostrazioni geometriche (12700r-v). Sul *recto* si presentano varianti del motto "non mi stanco nel giovare", cui si accostano diverse versioni del disegno di una *Iris Florentina*; da notare che le varie redazioni di testi e disegni sono indipendenti tra loro, un fatto spiegabile in virtù di una ricerca autonoma di migliore espressione, sia sul piano verbale che su quello grafico.

Sul *verso* si riconoscono varianti dell'allegoria della verità e della bugia. È un laboratorio *in vitro* di altre più complesse allegorie di Leonardo, analoghe a quella celebre della *Calunnia* dipinta da Botticelli: al centro del foglio, l'artista comincia a tracciare un promemoria di equivalenza tra immagine e concetto astratto (*verità-sole bugia-maschera*), aggiungendo altri due concetti senza immagine (*innocenza-malignità*), che possono essere riconosciuti nelle due figure marginali; ma un breve testo lega al fuoco l'azione di svelamento della verità, e alcuni disegni variano il tema della maschera che viene distrutta dal fuoco, permettendo ai raggi del sole di illuminare il vero volto nascosto dietro la maschera; altri disegni tornano alla figura del sole, il cui calore sembra sciogliere una maschera fatta evidentemente di cera.

prima privato di moto che stanco di giovare
 mancherà prima il moto che 'l giovamento
 prima morte che stanchezza (*scritto sotto disegno di Iris Florentina*)
 non mi stanco nel giovare
 (prima stanco che satio di servire)
 (insatiabile servitù)

non mi sazio di servire, è motto da carnevale
 non mi stanco nel giovare
 tutte le opere non son per istancarmi (*scritto dentro disegno di Iris*)
 sine lassitudine (*scritto dentro disegno di Iris*)

sine labore
 mani nelle quali fioccan ducati e pietre pretiose, queste mai si stancan di servire,
 ma tal servitio è sol per sua utilità e non è al nostro proposito (*disegno di mani
 che ricevono monete*)
 naturalmente
 natura così mi dispone (12700r)

(*disegni di figure, di cui una con la maschera, di fronte al sole; disegno di maschera in fiamme*)

verità il sole
 bugia maschera
 innocenza
 malignità

il foco distrugge la bugia cioè il sofistico e rende la verità scacciando le tenebre
 il foco è da esser messo per consumatore d'ogni sofistico e scopritore e dimostratore di verità perché lui è luce scacciatore delle tenebre occultatrici d'ogni essenza verità

il foco distrugge ogni sofistico cioè lo 'nganno e sol mantiene la verità cioè l'oro
 la verità al fine non si cela, non val simulazione, simulazione è frustrata avanti a

tanto giudice
 la bugia mette maschera.
 nulla occulto sotto il sole
 il foco è messo per la verità. perché destrugge ogni sofisticico e bugia. e la maschera
 per la falsità e bugia. occultatrice del vero (12700v)

Nell'ultima allegoria ritroviamo una delle icone dei rebus, la *faccia*, cioè la maschera, utilizzata come elemento intercambiabile anche nella composizione di un'impresa. È un dato importante: i rebus avevano proposto una rappresentazione immediata e abbreviata degli oggetti della realtà quotidiana attraverso la pratica dello schizzo, del disegno "abbreviato", appena abbozzato. L'icona si risolveva in un veloce pittogramma composto di due o tre tratti di penna, ma di solito perfettamente riconoscibile. Il procedimento sembra richiamare la mnemotecnica figurativa, e non a caso viene ricordato da Leonardo nella didattica della pittura, in un brano del *Libro di pittura* contemporaneo al *Paragone* e ai rebus, perché presente nello stesso codice A, e poi trascritto nel Codice Urbinato. Vi si pone il problema della registrazione, da parte del pittore, dei movimenti e delle azioni degli uomini, operazione che non è possibile fare senza il ricorso ad una tecnica veloce di schizzo su un taccuino tascabile, con una rappresentazione iconica di "brevi segni" che Leonardo esemplifica, nello stesso rigo del testo, come se si trattasse di una parola a se stante, con la minuscola figurina di un uomo:

12

Del modo dello imparare bene a comporre insieme le figure nelle storie.

Quando tu averai imparato bene [di] prospettiva. et arai a mente tutte le membra e corpi delle cose, sia vago spesso volte, nel tuo andarti a spasso, vedere e considerare i siti e li atti delli omni in nel parlare, in nel contendere o ridere o azzuffarsi insieme. che atti fieno in loro. e che atti facciano i circostanti ispartitori o veditori d'esse cose. e quelli notare con brevi segni in questa forma su un tuo piccolo libretto, il quale tu debbi sempre portar con teo, e sia de carte tinte, acciò non l'abbi a scanzellare. ma mutare di vecchio in un nuovo; ché queste non sono cose da essere scangellate. anzi. con gran diligenza riserbate, perché gli è tante le infinite forme et atti delle cose. che la memoria non è capace a ritenerle; onde queste riserberai come tuoi [altori] e maestri.

(*Libro di pittura*, cap. 173 = Vat. Urb. Lat. 1270, ff. 58v-59r < A f. 107v)

L'esercizio non sarà occasionale, ma sistematico: il "piccolo libretto di carte inossate" si riempirà gradualmente di schizzi vergati "con lo stile d'argento": "E questo t'insegnerà comporre le istorie; e quando hai pieno il tuo libro, mettilo in parte, e serbalo alli tuoi propositi, e repigliane un altro, e fanne il simile: e questa sarà cosa utilissima al modo del tuo comporre, del quale io ne farò un libro particolare, che seguirà dopo la cognizione delle figure e membra in particolare; e varietà delle loro giunture" (*Libro di pittura*, cap. 179). Il "libro" sarà un repertorio di immagini, a cui attingere ogni volta che vi sia la necessità di raffigurare azioni particolari, o sentimenti, o movimenti dell'anima. La primitiva icona dei rebus, relativa perché legata all'equivalenza con la parola, diventa segno universale, che è possibile combinare all'infinito in un sistema di segni a sua volta infinito.

