

PASSARE IL TEMPO

LA LETTERATURA DEL GIOCO
E DELL'INTRATTENIMENTO
DAL XII AL XVI SECOLO

Atti del Convegno di Pienza
10-14 settembre 1991

[*Estratto*]



SALERNO EDITRICE
ROMA

CARLO VECCE

LEONARDO E IL GIOCO

I. LEONARDO LUDENS

« Il grande Leonardo, a ben vedere, rimase tutta la vita per più versi infantile; si dice che tutti i grandi uomini conservino qualcosa di infantile. Continuò a giocare ancora in età adulta e anche per questo apparve talora inquietante e incomprensibile agli occhi dei suoi contemporanei. »¹ L'intuizione di Freud mantiene, a ben vedere, una sua validità intrinseca: per quanto il celebre *Kindheits Erinnerung*, datato al 1910, fosse viziato da una manchevole documentazione filologica (ma erano ancora anni pionieristici degli studi vinciani), non si può non convenire con Batkin sul fatto che Freud si fosse avvicinato mirabilmente alla comprensione dell'umanità e delle aspirazioni intellettuali di Leonardo.² Quell'osservazione di Leonardo perpetuo fanciullo, apparentemente banale, e affiorata nel contesto più ampio dell'analisi psicologica, può aprire un orizzonte interpretativo che per la verità le ricerche vinciane non hanno molto sfruttato: l'intera attività del maestro, dall'indagine naturalistica all'arte e alla poetica della pittura, rappresenta la vicenda ininterrotta di un gioco che non conosce confini tra le diverse modalità d'espressione, e che *naturaliter* non conosce compimento nelle singole opere, o nelle singole imprese. Il gioco è per sua natura infinito, ed una conclusione provviso-

1. « Der große Leonardo blieb überhaupt sein ganzes Leben über in manchen Stücken kindlich; man sagt, daß alle großen Männer etwas Infantiles bewahren müssen. Er spielte auch als Erwachsener weiter und wurde auch dadurch manchmal seinen Zeitgenossen unheimlich und unbegreiflich »: S. FREUD, *Eine Kindheits Erinnerung des Leonardo da Vinci*, Leipzig und Wien, Franz Deuticke, 1910, p. 60 (trad. it. di E. LUSERNA, in S. FREUD, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, vol. I, *Leonardo e altri scritti*, Torino, Boringhieri, 1969, pp. 73-158, a p. 137).

2. L.M. BATKIN, *Leonardo da Vinci*, Bari, Laterza, 1988, pp. 15-17.

ria impongono gli elementi esterni, come le necessità biologiche, o la fine della giornata, o semplicemente la fine di quella giornata terrena che è la morte. Leonardo gioca tra le migliaia delle sue carte manoscritte, quando inventa puntigliosi rinvii con numero di capitolo e paragrafo ad opere mai scritte; e avverte la momentanea interruzione del gioco nella costante abitudine grafica dell'*eccetera*, destinato a chiudere un'importante dimostrazione geometrica *perché la minestra si fredda*.³ L'idea di Paul Valéry che l'incompiuto leonardesco non sia uno scacco, una sconfitta dovuta a mancanza di sistematicità, è così fondata:⁴ nell'incompiuto trascolora il passaggio da un gioco ad un altro, condotto in assoluta serietà, secondo la concezione allargata dell'*homo ludens* di Huizinga, e del gioco creatore della cultura.⁵

Il divertimento di Leonardo imbarazza chi vorrebbe avere di fronte un maestro troppo serio, che si sarebbe affannato, senza distrazioni, nell'inseguimento vano dei misteri della natura. La realtà era piuttosto un'altra ed imbarazzava già lo stesso Vasari, che ad un serio Cinquecento, ormai incapace dell'ironia di Leonardo, consegnava aneddoti di ordinaria follia, dalla giovanile testa della medusa dipinta ad istanza del padre ser Piero, alle stravaganze degli ultimi anni al Belvedere vaticano: gli « animali sottilissimi pieni di vento », il ramarro, le budella del castrato.⁶

3. C. PEDRETTI, « *Eccetera: perché la minestra si fredda* » [« xv Lettura vinciana »], Firenze, Giunti Barbèra, 1975 (e le pertinenti osservazioni di BATKIN, *Leonardo da Vinci*, cit., pp. 37-44).

4. P. VALÉRY, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, Imprimerie de la « Nouvelle revue française », 1894 (trad. it. di B. DAL FABBRO, in *Scritti su Leonardo*, intr. di E. DI RIENZO, Milano, Electa, 1984, pp. 27-53).

5. J. HUIZINGA, *Homo ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur*, Amsterdam, Pantheon, 1939 (trad. it. Torino, Einaudi, 1973). E si confronti la voce *Gioco*, a cura di V. VALERI, nell'*Enciclopedia Einaudi*, vol. vi, Torino 1979, pp. 813-23.

6. G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, nelle redazioni

Nella deformazione mostruosa del ramarro è operante il principio della caricatura, in cui il gioco figurativo porta alla deformazione della realtà attraverso una lente che altera i rapporti di proporzione.

2. « OMINI SALVATICHI »

Va detto subito che gli aspetti propriamente ludici dell'attività di Leonardo furono ben intesi dai suoi contemporanei, che lo sfruttarono non solo come pittore e ingegnere, ma anche come organizzatore di feste, spettacoli teatrali, tornei: insomma, in tutta quella varia attività della vita di corte finalizzata a far passare il tempo in modo più o meno piacevole. All'intrattenimento dei principi Leonardo, com'era suo solito, sapeva offrire sempre qualcosa d'intentato, di stupefacente: macchine teatrali a pianta circolare, che si aprivano nel mezzo e lasciavano vedere la nuova scena al loro interno (è il caso del cosiddetto *Paradiso di Plutone*, un monte apribile che cela l'Inferno, su progetto che in parte rielabora il pliniano teatro di Curione, forse destinato ad una non ben definita rappresentazione dell'*Orfeo* di Poliziano); scenografie e portenti di feste come quella del *Paradiso*, organizzata in occasione delle nozze tra Galeazzo Maria Sforza e Isabella d'Aragona nel 1490.⁷

Basterebbero questi dati, peraltro ben noti, a inserire degnamente Leonardo nel mondo della letteratura d'intrattenimento della corte sforzesca allo scorcio del XV secolo. Non gli veniva

del 1550 e 1568, testo critico a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, Firenze, SPES, 1976, vol. IV pp. 20-22 e 34-35.

7. Cfr. K.T. STEINITZ, *Leonardo architetto teatrale e organizzatore di feste* [« IX Lettura vinciana »], Firenze, Giunti Barbèra, 1970; M.L. ANGIOLILLO, *Leonardo: feste e teatri*, pres. di C. PEDRETTI, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1979; *Leonardo e gli spettacoli del suo tempo*, a cura di M. MAZZOCCHI DOGLIO, G. TINTORI, M. PADOVAN, M. TIELLA, int. di A. MARINONI, Milano, Electa, 1983.

certo chiesto lo sforzo di composizione dei testi, a cui attendevano i versificatori di professione, come Bernardo Bellincioni, Gasparo Visconti, Baldassare Taccone, e che, grazie agli studi piú recenti sul teatro nelle corti settentrionali, abbiamo la fortuna di conoscere in maniera dettagliata.⁸

Ma vale la pena di soffermarsi sul racconto di una festa avvenuta il 7 febbraio del 1491 a Milano in occasione delle nozze tra Ludovico il Moro e Beatrice d'Este, per la qual festa Leonardo aveva in precedenza organizzato, in casa di Galeazzo Sanseverino, l'impianto spettacolare e i costumi degli attori, come appare in un suo appunto del 26 gennaio: «Item a dí 26 di gennaro seguente, essendo io in casa di M. Galeazzo da Sanseverino a'rdinare la festa della sua giostra, e spogliandosi certi staffieri per provarsi alcune veste d'omini salvatichi ch'a detta festa accadeano [...]» (cod. C dell'Institut de France, f. 15v).⁹ Se per un mo-

8. A. TISSONI BENVENUTI, *Teatro volgare nella Milano sforzesca*, in *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, Milano, Comune di Milano, 1983, vol. 1 pp. 333-51; A. TISSONI BENEVENUTI-M.P. MUSSINI SACCHI, *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, Torino, UTET, 1983. Per la poesia alla corte sforzesca, si veda C. GRAYSON, *La letteratura e la corte sforzesca alla fine del Quattrocento*, in *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, cit., pp. 651-60; P. BONGRANI, *Lingua e letteratura a Milano nell'età sforzesca. Una raccolta di saggi*, Parma, Università degli Studi, 1986; A. TISSONI BENVENUTI, *La letteratura dinastico-encomiastica a Milano nell'età degli Sforza*, in *Milano e Borgogna*, Roma 1990, pp. 195-205, e *I modelli fiorentini e la letteratura a Milano all'epoca degli Sforza*, in *Florence and Milan*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, pp. 41-55; P. VECCHI GALLI, *La poesia cortigiana tra XV e XVI secolo. Rassegna di testi e studi (1969-1981)*, in «Lettere Italiane», XLIII 1991, pp. 105-16.

9. J.P. RICHTER, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, London, Sampson Low Martson Searle & Rivington, 1883, vol. II par. 1458 (III ediz., London, Phaidon, 1970; *Commentary*, by C. PEDRETTI); LEONARDO DA VINCI, *Scritti scelti*, a cura di A. M. BRIZIO, Torino, UTET, 1966², pp. 621-22. In queste pagine i testi di Leonardo saranno sempre citati con l'indicazione del codice e del numero di foglio, ed eventualmente con il rinvio alla mia edizione degli *Scritti*, Milano, Mursia, 1991 (d'ora in poi LEONARDO, *Scritti*), alla quale si rimanda anche per una prima introduzione e bibliografia sui manoscritti e sulla loro storia. La numerazione dei fogli del codice Atlantico è quella adottata nella recente edizione critica, a cura di A. MARINONI, Firenze, Giunti, 1975-1980. Per ogni altra questione vinciana, si

mento interrompiamo la nota di Leonardo, è per richiamare alla memoria che l'immagine piú ovvia di « omini salvatichi », alla fine del Quattrocento, era quella d'una maschera popolare e carnevalesca, simbolo di uno stato incorrotto dell'umanità, e perciò portatore di una sapienza primordiale. La rappresentazione della maschera passava attraverso tipologie comuni, dagli abiti selvaggi o inesistenti come fogliami e pelli d'animali, ai noderosi e immancabili bastoni.¹⁰

Quelli che Leonardo chiama « omini salvatichi » (forse per economia mentale, e per facilitare a se stesso la reminescenza di spettacoli già visti in anni e luoghi lontani) dovevano essere in realtà qualcos'altro. Ne fa fede lo storico milanese Tristano Calco, che in una sua descrizione di quelle feste ricorda il corteo, guidato dallo stesso Sanseverino mascherato, di dieci staffieri e dieci musici travestiti come selvaggi barbari, come Sciti o Tartari, sul dorso di cavalcature anch'esse trasformate.¹¹ Il Sanseverino, in un

veda il fondamentale strumento bibliografico di M. GUERRINI, *Bibliotheca Leonardiana 1493-1989*, Milano, Editrice Bibliografica, 1990.

10. F. NERI, *Letteratura e leggende*, Torino, Chiantore, 1951, pp. 158-78; G. FUMAGALLI, *Gli « omini salvatichi » di Leonardo*, in « Raccolta vinciana », vol. XVIII 1960, pp. 129-57.

11. T. CALCO, *Nuptiae Mediolanensium et Estensium principum, scilicet Ludovici Mariae cum Beatrice, Alphonsi cum Anna Ludovici nipote*, in *Residua e Bibliotheca Lucii Hadriani Cotta*, Mediolani, Malatesta, 1644, pp. 94-95 (riproduzione fototipica in G. LOPEZ, *Festa di nozze per Ludovico il Moro*, Milano, De Carlo, 1976), cit. da G. CALVI, *Contributi alla biografia di Leonardo. Periodo sforzesco*, in « Archivio Storico Lombardo », a. XLIII 1916, fasc. III pp. 417-508; FUMAGALLI, *Gli « omini salvatichi » di Leonardo*, cit., pp. 138-40. Alcuni giorni prima si era svolta al castello, nella sala della Balla, la festa descritta da Giangaleazzo Sforza in una lettera del 24 gennaio 1491, in cui si ricordano dipinti su tela raffiguranti le gesta di Francesco Sforza, a sua volta effigiato a cavallo sotto un arco di trionfo: un'allusione evidente al progetto del monumento equestre affidato a Leonardo (Milano, Archivio di Stato, *Potenze Sovrane*, cart. 1470). Il cardinale Ascanio Sforza menziona invece, oltre alla festa del castello, anche la giostra (lettere da Roma del 29-30 gennaio 1491: Milano, Archivio di Stato, *Potenze Estere. Roma*, cart. 103), della quale resta l'elenco dei partecipanti (Milano, Archivio di Stato, *Potenze Sovrane*, cart. 1470: cfr. G. PORRO, *Nozze di Beatrice d'Este e di Anna Sforza. Documenti copiati dagli originali esistenti nell'Archivio di Stato di Milano*, in « Archivio Storico Lombardo », a. IX 1882,

suo discorso (prima in incomprensibile e finta lingua "barbara", poi voltato in volgare), si presenta come figlio del re degli Indiani, e Indiani vorrebbero essere gli uomini del suo seguito, che rappresentano poi una mimica, e i loro costumi bizzarri e le loro maschere d'animali verranno in anni più tardi ripresi in alcuni disegni della cerchia di Leonardo, immagini che dimostrano di essere andate molto al di là della maschera tradizionale.¹²

Osservava la Fumagalli, nel suo studio sugli « omini salvatichi », che, fra tutti i canti carnascialeschi del Rinascimento, « neppure un canto si può citare che non sia estraneo all'argomento nostro ». ¹³ L'asserzione è vera, se si cercano le canzoni dedicate o

pp. 483-534; M. VALORI, « Venite, dico Athene oggi Milano / Ove è il nostro Parnaso Ludovico », in *Ludovico il Moro. La sua città e la sua corte (1480-1499)*, Milano, Archivio di Stato, 1983, pp. 105-28, a p. 112). Ringrazio la dott. Valori per la cortese assistenza all'Archivio di Stato di Milano.

12. Sono i disegni di Windsor, Royal Library, 12366, 12367, 12368, considerati dalla Fumagalli come sicuramente vinciani, e composti per gli « omini salvatichi » (op. cit., pp. 152-57). Ma è dubbio se si possa considerarli tutti rappresentazioni di maschere (o autografi di Leonardo), e non studi di animali reali o fantastici, dal momento che le fattezze dell'animale raffigurato, con tratti ovini e lunghe orecchie, rinviano piuttosto a un tipo di capra dell'Asia centrale, inserita da Andrea del Sarto nel corteo d'animali del *Tributo a Cesare*, nella villa medicea di Poggio a Caiano (e, si sa, il soggetto storico era allegoria, suggerita dal Giovo, di un analogo omaggio ferino giunto nel 1487 a Lorenzo il Magnifico da parte del sultano d'Egitto: vd. A. NATALI-A. CECCHI, *Andrea del Sarto*, Firenze, Cantini, 1989, p. 84 n. 36). Cfr. per Windsor 12366 B. BERENSON, *The drawings of the Florentine Painters*, London 1903 (II ediz. Chicago 1938), n. 1169A; per Windsor 12367 A.E. POPHAM, *The drawings of Leonardo da Vinci*, London, Cape, 1946, n. 80, BERENSON, *The drawings of the Florentine Painters*, cit., n. 1169A; per Windsor 12368 F. W. VON SEIDLITZ, *I disegni di Leonardo da Vinci a Windsor*, in « L'Arte », a. XIV 1911, fasc. 4, n. 713; e in generale K. CLARK-C. PEDRETTI, *The drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London, Phaidon, 1969 (I ediz. Cambridge 1935).

13. FUMAGALLI, *Gli « omini salvatichi » di Leonardo*, cit., p. 148. Per i canti carnascialeschi, C. SINGLETON, *Canti carnascialeschi del Rinascimento*, Bari, Laterza, 1936, e *Nuovi canti carnascialeschi del Rinascimento*, Modena, Società Tipografica Modenese 1940; R. BRUSCAGLI, *Trionfi e canti carnascialeschi toscani del Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 1986. La Tissoni Benvenuti, a proposito degli « omini salvatichi » e dell'« orazione picciola » di Galeazzo, dice: « Non ci sono pervenuti

titolate espressamente agli « omini salvatichi », che però nella festa del Sanseverino, secondo la testimonianza del Calco, appaiono trasformati in Indiani. E in effetti, tra i canti carnascialeschi, si ritrova un'anonima canzone degli Indiani che meglio potrebbe riferirsi alla maschera elaborata da Leonardo sulla falsariga dell'« omo salvatico ». L'ipotesi raggiunge un maggior grado di probabilità, se si considera che il testo, al livello della trasmissione manoscritta, è tradito da due soli testimoni, che sono anche i campioni più autorevoli della produzione poetica e teatrale alla corte sforzesca tra 1490 e 1497: il Parigino italiano 1543, ff. 236r-v, e il Magliabechiano II II 75 (già VII 342) della Biblioteca Nazionale di Firenze, ff. 233v-234r, derivato dal Parigino.¹⁴ I due codici

questi testi », ma aggiunge subito dopo, suggerendo d'indagare nella giusta direzione: « Dovevano però essere molto simili a quelli di Gaspare Visconti - il canto carnascialesco *Bel paese è Lombardia* e la seguente versione sceneggiata - contenuti nei ff. 133v-134r dello stesso manoscritto Trivulziano 1093 che testimonia la *Pasitca* » (TISSONI BENVENUTI, *Il teatro volgare*, ecc., cit., p. 342 n. 26).

14. Sul Parigino, G. MAZZATINTI, *Inventari dei manoscritti italiani delle Biblioteche di Francia*, Roma, Tipografia dei fratelli Bencini, 1886-1888, vol. I p. 246, vol. II pp. 509-41; e il fondamentale lavoro di R. CASTAGNOLA, *Milano ai tempi di Ludovico il Moro. Cultura lombarda nel cod. it. 1543 della Nazionale di Parigi*, in « Schifanoia », a. v 1988, pp. 101-85. Sul Magliabechiano, G. MAZZATINTI, *Inventario dei manoscritti delle biblioteche italiane*, vol. VIII, Forlì, Luigi Bordini, 1898, pp. 183-91; e la tesi di laurea di P. COZZI, *Preliminari per un'edizione critica delle rime di Bernardo Bellincioni*, Università degli Studi di Pavia, a.a. 1969-1970, cit. da F. MARRI, *Lancino Curti a Gaspare Visconti*, in *Studi filologici, letterari e storici in memoria di Guido Favati*, Padova, Antenore, 1977, vol. II pp. 397-413, a proposito della dipendenza del Magliabechiano dal Parigino. Come è noto, una mano diversa da quella del principale copista del codice, aggiungendo ai ff. 238v-241r due capitoli di Vincenzo Colli detto il Calmeta e un sonetto di Sannazaro (*Vedi signor mio caro come risplende: il sonetto LXXXV dell'ediz. MAURO delle Opere volgari*, Bari, Laterza, 1961, pp. 199-200, nell'ultima redazione *Vedi invitto signor come risplende*), ha notato due date ai ff. 123v e 48v: « A dì xxviii Augusti in C. » e « A dì primo di settembre 1497 in Terracina ». Il codice viaggiò verso il Mezzogiorno (C. sta per *Capua*?), con un anonimo amico del Calmeta nei mesi in cui Federico d'Aragona rafforzava il suo potere sul reame; e si fermò poi probabilmente a Roma (una terza mano aggiunge ai ff. 241v-244r testi di Serafino, Calmeta, Paolo Cortesi). Singolare è la presenza del sonetto di Sannazaro, nella primissima redazione attestata nella sezione quattrocentesca del Magliabechiano VII 720, f. 150v: si tratta infatti della

raccolgono infatti la rarissima silloge dei sonetti di Bramante, le rime e i testi teatrali di Bernardo Bellincione (avanti alle quali si leggono le ottave « Per il Paradiso », l'altra festa a cui collaborò Leonardo), l'*Atteone* di Baldassarre Taccone, rime di Paolo Tegio, Galeotto del Carretto, Lancino Curzio, Francesco Tanzi, con i carmi latini di Antonio Peloto e Domenico Maccagni (altro autore conosciuto da Leonardo). Il florilegio non mi sembra posteriore, per la sua formazione, al 1496: ma fanno in tempo ad inserirsi rime giovanili del Bembo, farse di Sannazaro, e l'*Orphei Tragoedia* rifatta sulla base dell'*Orfeo* di Poliziano, testi questi ultimi che confermano gli interessi teatrali specifici, anche a livello sovraregionale, di questa raccolta poetica. Nella parte finale compaiono tre soli esempi di canti carnascialeschi, il canto degli Indiani e due testi con forti allusioni oscene, *O madonna io sono un garzon* e *Scope, scope, o bone gente*, dei quali almeno il secondo, canto dei venditori di scope, mi sembra di sicura utilizzazione sforzesca, con riferimento all'impresa della "scopetta" assunta da Ludovico il Moro in questi anni.¹⁵ Il canto degli Indiani inizia con un ritornello che riprende, nella ripetizione di « hyere », il gioco del lin-

descrizione di un affresco di Poggioreale, eseguito negli anni '90, e raffigurante l'imboscata dei tre baroni a re Ferrante; la descrizione venne poi ampliata nell'elegia stravagante del Viennese 9977, ff. 182r-v, *Quid toties nova mirantem pictura moratur*. Di Sannazaro, infine, il codice Parigino conserva anche lo *glionmero* *Licinio se 'l mio inzegno fusse ancora* (ediz. MAURO, cit., pp. 219-21), per il quale rinvio all'illuminante contributo di N. DE BLASI, *Intrattenimento letterario e generi conviviali (farsa, intramesa, glionmero) nella Napoli aragonese*, in questi atti (qui sopra, pp. 129-59).

15. Cfr. SINGLETON, *Canti*, ecc., cit., pp. 103-4; BRUSCAGLI, *Trionfi e canti carnascialeschi*, ecc., cit., pp. 421-23. L'impresa della *spotola* compare ad esempio nel Trivulziano 2168: F. MALAGUZZI VALERI, *La corte di Ludovico il Moro*, Milano, Hoepli, 1913, vol. 1 p. 323. Probabilmente i tre testi carnascialeschi sono proprio i testi conclusivi dell'originaria raccolta sforzesca: sono infatti gli ultimi componimenti trascritti dalla prima mano del Parigino (prima delle addizioni dei ff. 238v-244v, posteriori al 1497, ed ascrivibili ad altre tre mani, in area romana), e chiudono conseguentemente anche la silloge del Magliabechiano, che si dimostra così procedere dal Parigino in data anteriore al 1497.

guaggio "selvatico" o esotico, già presente nella festa attraverso il primo discorso del Sanseverino, che il Calco attesta pronunciato in lingua barbara: è lo stesso gioco mimetico che appassionava ad esempio il Pulci o Benedetto Dei.¹⁶ Ma torniamo a leggere il nostro canto degli Indiani:¹⁷

Hyere hyere hyere
hyere hyere hyere
badate di cascare.

Noi siamo Indiani,
veri cingul di natura, 5
habitamo in lochi strani,
et sapiamo dar ventura,
chi sentisse «sì» disfatta
tutti li sappiam sanare,
e le donne ingravidare. 10

Gente semo da far danni,
abitamo per le grotti,
non abbiamo adosso panni

1. *Hyere*: sembra voce zingaresca. 2. *badate di*: ms. *barate ei*, corr. Brusca-
gli. 4. *cingul*: ms. *cinguli*, forse affine a *cingano*, *zingaro*. 6. *dar ventura*: predi-
re la fortuna, ma anche col doppio senso di fornire prestazioni sessuali. 7.
sentisse «sì» disfatta: ms. *sentisse di facte*, corr. Singleton; sfinita.

16. La memoria corre subito alla parodia del turco e dell'arabo in due ottave del *Ciriffo Calvaneo*, iv 98-99, probabilmente inventate da Luigi Pulci; e sia il Pulci che il Dei sviluppano in modo straordinario il versante ludico dell'attività linguistica attraverso la parodia dialettale (ad esempio nel sonetto milanese *Oh, ti dia Iddio zaine a boché*), gli esperimenti gergali, le raccolte lessicali: aspetti questi ultimi che ritroviamo in Leonardo, trascrittore di parte del *Vocabulisia* pulciano. Cfr. P. ORVIETO, *Pulci medievale. Studi sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Roma, Salerno Editrice, 1978, pp. 13-47; e le importanti precisazioni (con le edizioni dei testi del Pulci e del Dei) di F. MARRI, *Lingua e dialetto nella poesia giocosa ai tempi del Moro*, in *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, cit., pp. 231-92.

17. Il testo è pubblicato da SINGLETON, *Nuovi canti*, ecc., cit., pp. 124-26; BRUSCAGLI, *Trionfi e canti carnascialeschi*, ecc., cit., pp. 504-6. Seguo il testo dato da Brusca-
gli, con alcuni minimi interventi.

che non sian strazati e rotti,
 donne, uomini e putti, 15
 le nostre carne mostriamo,
 e del freddo non curamo.

Se 'l cavallo è restivo
 e lo cingulo vi monta,
 gli ne dà perfin ch'è vivo, 20
 fin a tanto che lo spona,
 poi stride «vinta, vinta»,
 con chi vole barattare
 mette mane a sua danari.

Quando non c'è da magnare, 25
 ne troviamo chi barate,
 abbian» bolle da robare
 per la chiesa confirmate,
 per infini deci ducati
 possiam tor senza licenza, 30
 non ne posson far offensa.

Se me da, donna, un quatrino,
 la ventura te dirò,
 se me dai un bolognino
 tanto piú indovinerò, 35
 et ancor dirte saprò
 quanto male t'è seguito
 se te vuol ben tuo marito.

Signor bello, signor mio,
 gran ventura averai, 40
 serai ricco in fe' de dio,
 lungo tempo viverai,
 alla genre ben farai,
 fammi dare un carlino
 et un fiasco di buon vino. 45

14. *strazati*: stracciati. 18. *restivo*: restio. 21. *lo spona*: lo sfinisce, lo supera.
 22. *vinta*: vittoria. 27. *bolle da robare*: licenze di furto, come bolle ecclesiastiche.

La canzone, che potrebbe essere stata eseguita durante il corteo o l'azione mimica (a quest'ultima alludono i movimenti degli attori ai vv. 3, 16, 19), presenta alcuni elementi che corrispondono ai costumi di Leonardo, allestiti in modo stravagante tanto da sembrare « strazati e rotti ». In un altro disegno vinciano (nel foglio di Windsor 125857) un "omo salvatico" cavalca come nei vv. 18-24, suonando un piffero che appare prolungamento d'una maschera mostruosa d'animale.¹⁸ Colpisce soprattutto il carattere degli Indiani che dicono la ventura, parodia di maghi e indovine, e quelle loro « bolle da robare / per la chiesa confirmate », pesante allusione alla vendita di indulgenze e benefici spirituali, scherzata altrove da Leonardo: « Del vendere il paradiso. Infinita moltitudine venderanno pubblica e pacificamente cose di grandissimo prezzo, senza licenza del padrone di quelle, e che mai non furono loro, né in loro potestà, e a questo non provvederà la giustizia umana » (cod. Atlantico, f. 1033).¹⁹ Con quelle patenti di furto gli attori (gli staffieri e i paggi di casa Sanseverino) correvano tra il pubblico, fingendo di fare quel che in realtà, il giorno delle prove (il 26 gennaio), era stato compiuto ai loro danni da parte di un ragazzo ladro e bugiardo che Leonardo aveva da poco preso al suo servizio, e al quale aveva riservato il nomignolo d'un diavolo del *Morgante*, il Salaf. Così infatti continuava, e terminava, l'apunto di quella giornata spesa a ordinare la festa della giostra: « [...] Iacomo s'accostò alla scarsella d'uno di loro la quale era in sul letto con altri panni, e tolse quelli dinari che dentro vi trovò. Lire 2, soldi di lire 4 » (cod. C, f. 15v).

18. BERENSON, *The drawings of the Florentine Painters*, cit., vol. II p. 62 n. 1122; SEIDLITZ, *I disegni di Leonardo da Vinci a Windsor*, cit., n. 713; POPHAM, *The drawings of Leonardo da Vinci*, cit., n. 124; CLARK-PEDRETTI, *The drawings of Leonardo da Vinci*, ecc., cit.; FUMAGALLI, *Gli « omni salvatichi » di Leonardo*, cit., pp. 130-35 e 149-53.

19. LEONARDO, *Scritti*, p. 119. Ma vd. più avanti per la tipologia particolare di questo testo, appartenente al gruppo delle profezie.

3. REBUS

Lasciamo il mondo degli spettacoli e delle rappresentazioni alla corte sforzesca, e passiamo a considerare, in Leonardo, la propensione verso un aspetto particolare dell'attività ludica: l'effetto della sorpresa, o della meraviglia, viene ottenuto attraverso un passaggio semantico, attraverso il travestimento dell'enigma, che consente di compiere a ritroso il cammino dal banale e dal quotidiano fino ad una realtà impossibile. In fondo, il primo e più inquietante enigma che si presenta a Leonardo è quello costituito dall'intera realtà che lo circonda, dalla natura, che in una delle più antiche carte vinciane, il celebre passo della caverna trascritto nel f. 155r del cod. Arundel, gli si presenta come la sfida di una sfinge, verso la quale si è attirati dalla « bramosa voglia [...] di vedere la gran copia delle varie e strane forme fatte dalla artificiosa natura », e che genera allo stesso tempo « paura e desiderio »: l'intera attività scientifica e naturalistica di Leonardo appare un tentativo di soluzione, di decodificazione di questo enigma primigenio.²⁰

Lo scarto semantico dell'enigma può interessare tutti gli oggetti del quotidiano, e non c'è da stupirsi del fatto che Leonardo abbia potuto considerare questa loro metamorfosi giocosa innanzitutto a livello iconico, e nella ricerca d'un legame ingegnoso tra parola e segno visivo, legame che oltretutto sovrintende all'interesse nascente per le imprese, e alla curiosità per gli *hieroglyphica*. Su alcuni fogli di Windsor (12692r-v, 12693, 12694, 12696, 12697, 12699) compare una nutrita serie di quelle brevi successioni di icone i cui significati primari, nell'ordine in cui si presentano, danno luogo ad una frase di senso compiuto, e affatto diversa di significato: in una parola, quel che noi definiamo "rebus", termine che, secondo l'etimologia più probabile (giunta al linguaggio

20. LEONARDO, *Scritti*, p. 162.

comune attraverso un passaggio nel francese tra XV e XVI sec.), indica un discorso condotto non attraverso le parole (*verbis*), ma attraverso le cose, le figure (*rebus*).²¹

Databili al periodo sforzesco (1487-1490), queste invenzioni non hanno una finalità molto chiara: la loro composizione può essere avvenuta per divertimento privato, ma anche per commissione, all'interno della corte, e per finalità di gioco collettivo, come s'usava allora, per trasmissione di biglietti con messaggi enigmatici e indovinelli da risolvere.²²

L'analisi del particolare linguaggio iconico utilizzato da Leonardo permette di identificare categorie di oggetti che appartengono a diversi gruppi semantici, che agiscono poi come base immaginativa di altri testi vinciani come le *Favole* o il *Bestiario*: animali, uccelli, piante, oggetti quotidiani. Ad un ambiente cortigiano ed al probabile contesto di queste invenzioni riportano i bracciali (n. 15), i festoni (n. 12), o ancora, per il ricordo di giostre e tornei, la barda (n. 113), la briglia (n. 43), il cavallo (n. 146), la celata (n. 5), l'elmo (n. 56; e in Windsor 12695-97, 12699), la resta (Windsor

21. I rebus di Leonardo, dopo gli interventi di M. BARATTA, *Curiosità vinciane*, Torino, Bocca, 1905, pp. 59-108, e R. MARCOLONGO, *Rebus e caricature nei disegni di Leonardo da Vinci*, in « Sapere », n. 95, dic. 1938, hanno avuto miglior attenzione da parte di A. MARINONI, *I rebus di Leonardo raccolti e interpretati. Con un saggio su 'Una virtù spirituale'*, Firenze, Olschki, 1954 (cfr. alcune integrazioni nell'articolo *Rebus*, in « Raccolta vinciana », vol. XVIII 1960, pp. 17-28; e una ristampa in *Rebus*, Milano, Silvana, 1983). Seguò qui la numerazione data dal Marinoni per i 154 rebus del foglio di Windsor 12692r-v, mentre i testi e disegni presenti negli altri fogli vengono citati secondo il foglio d'appartenenza.

22. MALAGUZZI VALERI, *La corte di Lodovico il Moro*, cit., vol. 1 pp. 567-82; V. CIAN, *Motti' inediti e sconosciuti di M. Pietro Bembo*, Venezia, Tipografia dell'Ancoira-I. Merlo Editore, 1888, pp. 44-49 (con bibliografia, alla n. 1 di pp. 46-47, di rare stampe popolari dell'Alessandrina e della Marciana di indovinelli ed enigmi del primo Cinquecento, per lo più in forma di sonetto), e pp. 89-92 (*Appendice II, Il Bembo e i giuochi alla corte d'Urbino*). Girolamo Bargagli ricorda il gioco *De gl'indovinelli (o degli enigmi)* nel *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare*, a cura di P. D'INCALCI ERMINI, intr. di R. BRUSCAGLI, Siena, Accademia senese degli Intronati, 1982, p. 62 (1 70-73, *giuoco* 5).

12699), la sella (nn. 9, 51, 75, 77, 85, 94, 101, 134; Windsor 12694 e 12699), la staffa (n. 144) e il tribolo (n. 116). L'atmosfera di gioco è rappresentata dai dadi (nn. 29-30), e da una loro combinazione, il doppio sei detto « seino » o « sino » (n. 30), e di conseguenza dai danari (nn. 48-68), dalla borsa (n. 48), e dalla scarsella (n. 131). Strumenti musicali sono le campane (nn. 107, 117), il monocordo (n. 123), i pifferi (n. 7) e la viola (n. 106); il pittogramma di una donna di profilo che suona un piffero serve a designare la parola *sono* (n. 99), mentre assai frequentemente un piccolo pentagramma permette di utilizzare le note musicali come sillabe del messaggio nascosto.²³

Una fortissima carica satirica è presente nella figura del prete (n. 29), una testa di profilo, dal naso adunco e dagli occhi infossati, con tanto di chierica; e ad un registro satirico, o anche osceno, appartengono i *coglia* (n. 50), che sorprendentemente prendono il posto della testa di un *cerbo* (così come in tardi disegni di Leonardo elementi sessuali entreranno a far parte di mostruose caricature, preludio alla maniera dell'Arcimboldo),²⁴ i *cessi* (nn. 93, 102, 110, 152), riconoscibilissimo recipiente rettangolare con due o tre fori sul lato superiore, e in un caso addirittura con i canaletti late-

23. Leonardo musicista era già nella biografia dell'Anonimo Gaddiano, che ricorda l'andata a Milano con Atalante Migliorotti per presentare una lira a Ludovico il Moro; e aggiunse il Vasari: « Dette alquanto d'opera alla musica, ma tosto si risolvé a imparare a sonare la lira, come quello che da la natura aveva spiroto elevatissimo e pieno di leggiadria, onde sopra quella cantò divinamente allo improvviso ». Per gli interessi musicali di Leonardo, basti rinviare a E. WINTERNITZ, *Leonardo da Vinci as a Musician*, New Haven, Yale Univ. Press, 1982.

24. Sulle caricature di Leonardo, potente espressione della sua attività ludica, G. FUMAGALLI, *Eros di Leonardo*, Milano, Garzanti, 1952, pp. 130-34; E. GRADMANN, *Phantastik und Komik*, Bern, Francke, 1957, pp. 34-38; E. GOMBRICH, *Leonardo's Grotesque Heads. Prolegomena to their Study*, in *Leonardo. Saggi e ricerche*, Roma, Libreria dello Stato, 1954, pp. 197-219, e il cap. *Il metodo di analisi e permutazione di Leonardo da Vinci*, in ID., *L'eredità di Apelle. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 51-106. Ma si veda ora l'articolo di A. PARRONCHI, *Inganni d'ombra*, in « *Achademia Leonardi Vinci* », a. IV 1991, pp. 52-56 (e, per gli elementi erotici, ibid. alle pp. 34-51, C. PEDRETTI, *The Angel in the Flesh*).

rali. Ma bisogna trattenere un po' la fantasia dell' esegeta: un misterioso *tumi* (n. 93) viene interpretato da Marinoni come *tumescenza*, nel cui disegno si vorrebbe vedere il profilo d'una figura maschile col membro virile in evidenza.²⁵ La fortuna (nn. 13, 16, 34, 94) e la ventura (nn. 4, 100) sono rispettivamente figure in corsa con un velo teso ad arco dal vento, o con un oggetto in mano (il fuso, tipico della rappresentazione popolare dell'indovina, che dice la "ventura"?); una maschera di carnevale compare a indicare la *faccia* (nn. 18, 78).

Quanto ai significati di questi messaggi, a confermarne un' utilizzazione cortigiana, nel corso di feste e intrattenimenti, è la loro appartenenza alla tipologia delle imprese, o dei motti proverbiali (prevalenti in Windsor 12692r), o, in alcuni casi più espliciti, della comunicazione erotica, del tipo « Che posso fare se la femina <mi trae 'l <core>? » (n. 86), « L'amore mi fa sollazare » (n. 88: basato sulla figura di un amo, e su un solo pentagramma), « Tapina me, come triunfava ella di me, ma ancora fieno [...] » (n. 90), « Or chi campa nelle fiamme de l'amore? » (n. 117), « Amore » (n. 129), « Se mi amassi come » (n. 147), « Fammi libero » (n. 148), « Onde però ancora fia ascoso » (n. 149), « Tremo nel fo<co> » (n. 151). Testi amorosi, variati su un solo motivo, presentano i tre foglietti di Windsor 12695-97, e i fogli 12699 e 12694:

Dov'è 'l mi' amare, là <per nov'amore>

Dov'è l'amare, / dov'è <l mi'> a<more>?

A<more> per altr' amore 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 mio <core porta>? (12697)

25. Rinvio per la soluzione del rebus alla *Postilla* di Carlo Pedretti a questo intervento (pp. 313-16).

Felice sarei se dell'amore ch'i ti porto restaorata fossi.
 Colpa dell'amore mal «collocato / «portato».
 In«felice se taccio per l'amore».
 In«felice se taci el mio [...]»
 «Amore la sol mi fa rembrare / a sol mi fa sollecita. (12699)
 «Felice» SAREI «se l'amore» CHE TI «porto» [...] (12694)

Nell'ultimo testo si riconosce lo sforzo di scrittura in lettere capitali, e di allineamento di lettere e figure su un'unica linea di base, da destra a sinistra, secondo un procedimento che lascia immaginare la forma definitiva di questi messaggi nel gioco di società, e che allo stesso tempo rinvia al gusto per i geroglifici, per le epigrafi ingegnose, come quella che, anni dopo, per celia Bramante inventò a Giulio II.²⁶

Ma talvolta il messaggio si appoggia su un'icona crudele o inusuale: il testo «Colla femina» (n. 87), se è reso nella seconda parte dalle due mani intrecciate (simbolo della *fe'*) e della 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 nel dicembre del 1479.

Accanto ai messaggi scambiati da gentiluomini e dame di corte, e figurati da Leonardo, compaiono anche alcuni testi più personali, che sembrano alludere ad un difficile momento del mae-

26. «Entrò Bramante in capriccio di fare in Belvedere, in un fregio nella facciata di fuori, alcune lettere a guisa di ieroglifici antichi, per dimostrare maggiormente l'ingegno ch'aveva e per mettere il nome di quel pontefice e 'l suo; e aveva così cominciato: IULIO II PONT. MASSIMO, et aveva fatto fare una testa in profilo di Iulio Cesare, e con due archi un ponte che diceva: IULIO II PONT., et una aguglia del circo massimo per MAX.». Il papa ne rise, e rinviò alla cosiddetta «scioccheria» di Viterbo, ove in una porta un «maestro Francesco architetto» avrebbe trovato il modo di significare il suo nome con un arco, un tetto, una torre. Cfr. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori*, cit., vol. IV p. 79.

stro nei suoi rapporti con la corte e con Ludovico il Moro, un momento che sembra databile intorno al 1490:

Or ci cala la fortuna la vele (n. 34).

Siamo scarico di vergogna (n. 35).

Po' ricevette colle mani, ma se posso mai fare [...] (n. 36).

Ancor n'è chi à danari (n. 68).

Fia mai chi di me si ricorde? (n. 74).

M'assomiglio alla formica (n. 108).

Fesco dell'inimici (n. 109).

Fesco delle necessità (n. 110).

Chi attende a fare / pagone la pena / già fummo (Windsor 12693).

In un caso, Leonardo rappresenta con autoironia un leone tra le fiamme e due deschi, col significato evidente di *lionardeschi* (n. 64). Ma in assoluto il testo più importante appare una confessione al Moro, 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 (n. 30).

Anche se non sappiamo esattamente a cosa alluda Leonardo, è certo che molte delle imprese a lui affidate nei primi anni milanesi si protrassero a lungo senza mai giungere a compimento: e qui forse (lo suggerisce la datazione di questi fogli intorno al 1490) si fa riferimento alla vicenda della statua equestre di Francesco Sforza, una delle principali ragioni della venuta di Leonardo a Milano, opera alla quale il Moro ormai cercava altro e più veloce artefice. È un episodio centrale della biografia di Leonardo, anche dal punto di vista intellettuale, come ha ben visto il Dionisotti: era in gioco la stessa possibilità, per il pittore o lo scultore, di creare un'opera che portasse il proprio messaggio attra-

verso i tempi, come e più delle lettere. E a Leonardo poteva giungere la sfida implicita delle parole che Francesco Puteolano promise all'edizione del volgarizzamento landiniano del *De gestis Francisci Sphortiae* di Giovanni Simonetta, dedicato al Moro: « Né reputo io savi quegli e quali hanno voluto conservare la posterità sua nelle picture e nelle statue ». ²⁷ Accanto alle forme di comunicazione ufficiale, il messaggio cifrato di Leonardo serviva quindi come risposta al Moro, e come apologia di un'attività che agli occhi dei contemporanei non sempre appariva coerente nei risultati pratici.

Il gioco della comunicazione per immagini (*rebus*) sembra interrompersi poi 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 più enigmatici 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. ²⁸

27. C. DIONISOTTI, *Leonardo uomo di lettere*, in « Italia Medievale e Umanistica », vol. V 1962, pp. 183-216; G. RESTA, *La cultura umanistica a Milano alla fine del Quattrocento*, in *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, cit., pp. 201-15, a pp. 203-6.

28. POPHAM, *The drawings of the Florentine Painters*, cit., n. II6C; CLARK-PEDRETTI, *The drawings of Leonardo da Vinci*, ecc., cit.; sui diluvi, cfr. J. GANTNER, *Leonardos Visionen von der Sintflut und vom Untergang der Welt*, Bern, Francke, 1958; LEONARDO, *Scritti*, pp. 172-79.

4. IL NOVO PROFETA

Negli ultimi due anni trascorsi a Milano Leonardo inventò un nuovo e originale genere d'intrattenimento per una corte che, a dire la verità, si era molto incupita dopo la precoce morte di Beatrice d'Este, avvenuta all'inizio del 1497:²⁹ per Ludovico il Moro lo spazio del gioco e della festa fu sostituito da un ritorno alle pratiche religiose, e da un'attenzione privilegiata per maghi ed astrologhi, che avevano sempre goduto di una posizione rispettabile presso gli Sforza.³⁰ Il futuro appariva sempre più incerto, e

29. Basti ricordare quel che ebbe a scrivere il Calmeta: « Sopraggiunse poi in un subito la repentina morte di questa gloriosa donna, che, da un gran dolore nel parto oppressa, rese la felice alma al cielo, non avendo XXI anno nella florida età compiti. Per la qual morte ogni cosa andò in ruina e precipizio, e de lieto paradiso in tenebroso inferno se converse. Onde ciascuno virtuoso a prendere altro cammino fu astretto » (cit. da CASTAGNOLA, *Milano ai tempi di Ludovico il Moro*, ecc., cit., p. 117 n. 93).

30. Cfr. F. GABOTTO, *Nuove ricerche e documenti sull'astrologia alla corte degli Estensi e degli Sforza*, Torino, La Letteratura, 1891. MALAGUZZI VALERI, *La corte di Ludovico il Moro*, cit., vol. I pp. 354-64, ricorda in particolare l'influenza del potente Ambrogio Varesi da Rosate, e poi l'insegnamento all'Università di Pavia di Giovan Lazzaro Sicleri, Giovanni Otto, Anibale Beclerio, Marsilio Cremaschi; i manoscritti Trivulziani 1329 e 717 presentano rispettivamente l'oroscopo di Raffaele da Vimercate a Galeazzo Maria Sforza per il 1461, e le predizioni sui mesi di nascita: cfr. *Mostra di libri di profezia, astrologia, chiromanzia, alchimia*, a cura di C. SANTORO, Milano 1953. L'Archivio di Stato di Milano conserva numerosi documenti astrologici e profetici, giunti alla corte sforzesca, nella cartella 1569 dell'*Archivio Sforzesco* (docc. 234-90): molti dei *iudicia* relativi ad anni particolari sono fascicolati a sé, in piccoli codici, e si riferiscono di solito al periodo 1470-1479. Tra gli autori si distinguono i nomi di Battista Piasio (n. 279: 1451 a Borso d'Este), Antonio da Camera (nn. 267-71: 1452-1469), Girolamo Manfredi da Bologna (nn. 272-74: 1469, 1470, 1473; nn. 241-42: 1474), Paolo Veneto (dopo il doc. n. 250: 1470), Annio da Viterbo (nn. 235-36: 1473), Orio da Villanova da Modena (n. 238: 1473), Marsilio da Bologna (n. 240: 1473), Pietro Bono Avogaro da Ferrara (dopo il doc. n. 290: 1474, e sulla cometa del 1472), Giovanni Antonio (n. 249: 1474), Pietro Antonio di Aquila (n. 244: 1475), Francesco de' Medici detto de' Busti (dopo il doc. n. 250: 1476), Ambrogio Varesi da Rosate (n. 253: 1476), Iorio da Russia (n. 260: 1479). Pochi i testi in volgare: un pronostico adespoto e anepigrafo, senza data, sui segni astronomici (n. 286), un rozzo *Pronostico di Nicolò* sull'avvento di un messia, con immagini che tornano anche nella *Profezia* di Leonardo (dopo il doc. n. 290),

dalle classi alte fino agli strati popolari serpeggiava l'attesa oscura di un'età nuova, che sarebbe dovuta passare attraverso sconvolgimenti e cataclismi, preludio di una fine dei tempi.³¹ Pronostici di vario genere erano circolati nei decenni precedenti, ad opera soprattutto di astrologhi di professione, che li riferivano a periodi particolari, o semplicemente al giro dell'anno immediatamente successivo: l'arte della stampa ne permetteva una precoce diffusione, e ne seppe approfittare, per restare in ambienti non lontani da Leonardo, il cremonese Battista Piasio (1410-1492), docente di filosofia e astronomia a Ferrara, passato poi a Milano e a Roma, e specialista in almanacchi annuali, dei quali quello per il 1491, *Scrutinium de accidentibus maioribus et minoribus anni MCCCCLXXXI*, fu dedicato a Ludovico Sforza; e il celebre Pietro Bono Avogaro, ferrarese, autore di fortunate predizioni annuali, in versione sia latina che volgare, riprese a stampa in diverse città italiane, e verificata in volgare quella del 1477 dal Cornazzano.³² A questo

e un *Pronostico su la rivoluzione dei cieli* di Torquato Antonio, del primo Cinquecento (n. 257).

31. Gli studi sul profetismo tra tardo Medioevo e Rinascimento hanno potuto avvalersi soprattutto degli importanti contributi di M. Reeves, C. Vasoli, R. Rusconi. Per una prima introduzione, si veda il saggio di Vasoli su Giovanni Nesi, profeta savonaroliano nella Firenze di fine Quattrocento (in *I miti e gli astri*, Napoli, Guida, 1988), e dello stesso *L'attesa della nuova era in ambienti e gruppi fiorentini del Quattrocento*, in *L'attesa dell'età nuova*, Todi 1962, pp. 370-432; *Umanesimo ed escatologia*, in *L'attesa della fine dei tempi del Medioevo*, a cura di O. CAPITANI e J. MIETHKE, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 245-76; *L'influenza di Gioacchino da Fiore sul profetismo italiano della fine del Quattrocento e del primo Cinquecento*, in *Il profetismo gioachimita tra Quattrocento e Cinquecento*, a cura di G.L. POTESTÀ, Genova, Marietti, 1991, pp. 61-85. Cfr. inoltre M. REEVES, *The influence of Prophecy in the late Middle Age. A Study in Joachimism*, Oxford, Clarendon Press, 1969; G. TOGNETTI, *Note sul profetismo nel Rinascimento e la letteratura relativa*, in « *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano e Archivio Muratoriano* », vol. LXXXII 1970, pp. 129-57; R. RUSCONI, *L'attesa della fine*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1979; G.C. GARFAGNINI, *Savonarola e la profezia: tra mito e storia*, in « *Studi medievali* », s. II, vol. XXIX 1988, pp. 173-201.

32. L. THORNDIKE, *A History of Magic and Experimental science*, New York, Columbia Univ. Press, 1934, vol. IV pp. 438-83 (in partic. pp. 458-59 e 463-66). Si veda

versante per così dire "culto" dell'astrologia dotta corrispondeva simmetricamente, e con più rilevante incidenza sociologica, il mondo composito della profezia di piazza, della trasmissione popolare e orale di pronostici in volgare, dalla versificazione rozza ma icastica, recitati ed ampliati sulle piazze e nelle chiese da "profeti" laici o predicatori ufficiali.³³ Anche questi testi approdarono presto alla stampa, e anzi l'enorme diffusione delle "stampe popolari" (nell'accezione del Novati) ne ha determinato la quasi totale scomparsa, rendendo la nostra conoscenza del fenomeno assai frammentaria e problematica. Quegli incunaboli di due o quattro fogli, in caratteri gotici e dalle pesanti ed espressive silografie, non erano fatti per essere conservati: e non è un caso che oggi una raccolta straordinaria di questi testi si ritrovi, documento di una curiosità niente affatto anacronistica, nella biblioteca Colombina di Siviglia,³⁴ o che ancora frequenti accenni a profe-

anche C. VASOLI, *L'astrologia a Ferrara tra la metà del Quattrocento e la metà del Cinquecento*, in *Il Rinascimento nelle corti padane: società e cultura*, a cura di P. Rossi, Bari, De Donato, 1977, pp. 201-37; e i profili di Pietro Bono Avogaro e Antonio Arquato, redatti da C. VASOLI ed E. GARIN, nel *Dizionario biografico degli italiani*, vol. IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1964, rispettivamente pp. 709-10 e 299-301.

33. G. TOGNETTI, *Profezie, profeti itineranti e cultura orale*, in « La Cultura », vol. XVIII 1980, pp. 428-34; e soprattutto il volume di O. NICCOLI, *Profeti e popolo nell'Italia del Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1987.

34. A. JACOBSON SCHUTTE, *Printed italian vernacular religious books 1465-1550: a finding List*, Genève, Droz, 1983. Una lista di previsioni del XV secolo (1464-1500) venne compilata da G. HELLMANN, *Die Wettervohersage im ausgehenden Mittelalter*, in « Beiträge zur Geschichte der Metereologie », vol. II 1917, pp. 169-229. In ambito italiano, si veda la lista dei circa cinquanta incunaboli e postincunaboli (1480-1530) censiti da O. NICCOLI, *Profezie in piazza. Note sul profetismo popolare nell'Italia del primo Cinquecento*, in « Quaderni Storici », vol. XLII 1979, pp. 500-39, a pp. 535-36. Per le relazioni tra manoscritti e prime stampe R. RUSCONI, *Il collezionismo profetico in Italia alla fine del Medioevo ed agli inizi dell'età moderna (annotazioni a proposito di alcuni manoscritti italiani conservati nelle biblioteche parigine)*, in « Florenzia », vol. II 1988, pp. 61-90; ID., « Ex quodam antiquissimo libello ». *La tradizione manoscritta delle profezie nell'Italia tardomedievale: dalle collezioni profetiche alle prime edizioni a stampa*, in *The Use and Abuse of Eschatology in the Middle Ages*, a cura di W. VERBEKE, O. VERHELST e A. WELKENHUYSEN, Leuven 1988, pp. 441-72.

zie e portenti naturali compaiano nei diari di Marin Sanudo, così come in altri libri di ricordi dell'epoca.

La verità è che un forte risveglio profetico percorse la penisola italiana dopo la discesa di Carlo VIII, con i fattori concomitanti della predicazione del Savonarola, della corruzione morale della Roma dei Borgia, delle voci dall'Oriente dei progetti espansionistici di Bayazhed. In Carlo VIII si lesse l'inveramento della cosiddetta *Prophetia Caroli Imperatoris*, o del secondo Carlo Magno, che già era stata adattata a Carlo VI di Francia nel 1380. La circolazione a stampa, esplosa improvvisamente dopo il 1495, registrerà la convergenza, sul filo dell'interpretazione politica, di testi come la *Profezia de Santa Brigida*, le *Profezie de uno sancto homo* e la *Prophetia de Sancto Severo*, e il bizzarro serventesi *El se moverà un gato*.³⁵

Per tornare a Leonardo, il testo più singolare che avrebbe potuto raggiungere Milano allo scorcio del Quattrocento appare il *Diluvio de Roma del MCCCCXCV a dì IIII de decembre* (una stampa di sole quattro carte), del poligrafo Giuliano Dati; inizialmente, una descrizione in ottave di un'alluvione realmente avvenuta a Roma nel 1495, preceduta da una rassegna dei più mirabili segni celesti e naturali apparsi lungo la storia dell'umanità: nascite di mostri, comete, lune di sangue, piogge di sangue, terremoti, grandini, apparizioni di tre lune, fino all'ultima cometa apparsa nel 1485 in Puglia, « Una luna, una stella con dua crocie, / dua frecie e una fianma ardente e chocie »,³⁶ fedelmente raffigurata nell'in-

35. Mi servo dell'edizione conservata alla Biblioteca Nazionale di Firenze, Guicciardini 2, 3, 57, *Prophetia Caroli Imperatoris con altre prophetie de diversi santi huomini* (f. A1r), che presenta nell'ordine la profezia del secondo Carlo, la *Prophetia stampata nel millequattrocentonovantotto che tratta de le cose passate et che debbeno venire. / El se moverà un gato / anni sete diece e quatro [. . .]* (f. A1r), la *Prophetia de uno sancto homo* (f. A11v), e la *Prophetia de sancto Severo* (f. A11v).

36. Mi servo dell'esemplare della Biblioteca Nazionale di Napoli, S. Q. VIII B 42 (2), *Del diluvio de Roma del MCCCCXCV a dì IIII de decembre*, inc. « O glorioso Idio che liberasti ». I signa sono ricordati ai ff. 1v-2v, il diluvio ai ff. 3r-4v. Sul Dati, NICCOLI, *Profeti*, ecc., cit., pp. 19 e 27-28.

genua silografia del frontespizio, sopra una veduta della città eterna sconvolta dalle acque. Più che una profezia di diluvio, si tratta di una cronaca: ma è estremamente significativo quel catalogo di *signa*, che non a caso determina il tenore del *colophon*: « Fine del trattato delli celesti segni e delle moderne tribulationi ». C'è alla base, è chiaro, l'ammonimento evangelico della fine dei tempi.

Dalla letteratura escatologica medievale il riconoscimento e l'intelligenza dei *signa* potevano essere compendiate in testi poetici sui segni della fine del mondo: un esempio notevole, vicino a Pulci e Leonardo, accanto ad altri volgarizzamenti toscani, e alla predicazione popolare, appare il capitolo ternario di Feo Belcari *Prima che venga l'ultimo giudizio*.³⁷ Interessa qui notare l'emergenza di tutti questi temi alla fine del secolo, acuiti, nell'ambiente milanese intorno a Leonardo, dall'incupimento della corte del Moro negli ultimi due anni prima della sua caduta (1497-1499). E, di fronte a quest'emergenza, Leonardo comincia a scrivere, nel manoscritto I dell'Institut de France, una serie di testi, privi per il momento di un esplicito titolo generale, ma assimilabili in apparenza alle più spaventose profezie di piazza o di corte emesse in quegli anni.³⁸

Si tratta evidentemente di una rielaborazione fantastica dei segni della fine del mondo: come nelle corrispondenti profezie volgari, i testi di Leonardo vanno letti di seguito nella loro parte profetica, in un crescendo di immagini che non lascia respiro, e in quell'uso ossessivo della "descrizione al futuro" (osservata da Segre in chiave semiotica, e in altro ambito),³⁹ che si avvale di ar-

37. *Lirici toscani del Quattrocento*, a cura di A. LANZA, Roma, Bulzoni, 1973, vol. I pp. 228-29; S. CARRAI, *Le Muse dei Pulci*, Napoli, Guida, 1985, pp. 13-72.

38. Rinvio all'intera serie della *Profezia* in LEONARDO, *Scritti*, pp. 107-28. Cfr. RICHTER, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, cit., part. 1293-313, e in partic., per questioni di datazione e commento, PEDRETTI, *Commentary*, cit., vol. II pp. 277-83.

39. C. SEGRE, *La descrizione al futuro: Leonardo da Vinci*, in *Semiotica filologica*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 131-60.

tifici retorici e di resa di effetti sonori e visivi, marcati in particolare dai verbi di visione: «Vederassi [...] Vedrassi [...] Vedrassi [...]».

Come nella profezia popolare *El se moverà un gato*, la visione prende l'avvio con una «spezie leonina» che aprirà la terra con le «ungliate branche», seppellendovi se stessa (1 1), mentre dalla terra usciranno «animali vestiti di tenebre», pronti a divorare l'umanità (1 2-3); scorrerà il sangue sugli uomini, colpiti da «crudele malattia» (1 4-5). Seguono tre grandi segni naturali: le piante rimarranno senza foglie e i fiumi si fermeranno, l'acqua cadrà dal cielo, il vento trascinerà gli alberi da oriente a occidente (1 6-8), gli animali saliranno fra le stelle (1 32), le tenebre copriranno l'Italia (1 44). Ma la serie piú ampia è quella che vede la metamorfosi del genere umano nelle condizioni piú irreali o piú folli: «gli omini gitteranno via le proprie vettovaglie» (1 9), non s'intenderanno piú tra loro (1 10), doneranno le loro figlie «alla lussuria delli omini» (1 11), scorticheranno la madre (1 13), voleranno sulle penne degli uccelli (1 15), batteranno chi dà loro la vita (1 22) e i loro benefattori (1 26), si toglieranno il cibo di bocca (1 34-35), trionferanno dei mali altrui (1 37), o addirittura fuggiranno tutti in Africa (1 45). Segni di follia saranno ancora le pelli degli animali che spingeranno gli uomini a grida e bestemmie (1 23), o, pervase dal vento, a saltare (1 25). Un colore apocalittico, in senso religioso, è dato dalle esclamazioni: «Omè, chi vedo! Il Salvatore di nuovo crocifisso» (1 27), e «l' vedo di novo venduto e crocifisso Cristo e martirizzare i sua santi» (1 36); o dalla visione burchiellesca dei tabernacoli del Corpus Domini che allegramente se ne vanno «per diverse strade del mondo» (1 30). Né poteva mancare la resurrezione dei morti, «convertiti in uccelli», che come le arpie assaltano le mense (1 12); ma felice chi ascolterà le loro parole (1 14); usciranno gran rumori dalle sepolture dei morti di morte violenta (1 28), i morti porteranno via i vivi (1 33), «daranno le spese a molti vivi» (1 38); già «disfatti da foco», «torrauno la li-

bertà a molti omini» (1 39); e le loro ossa, infine, in veloce movimento, faranno la fortuna di chi le muove (1 19).

Con questi testi, Leonardo prendeva per un momento il posto del profeta di piazza, e spaventava l'uditorio con le predizioni più orribili. La profezia era destinata alla recitazione (forse non dello stesso autore), come rivela un appunto in un altro foglio di testi consimili, nel Cod. Atlantico, f. 1033:

Dilla in forma di frenesia o farnetico, d'insania di cervello.

Staran molti occupati in esercizio a levar di quella cosa che tanto cresce, quanto se ne leva, e quanto più vi se ne pone, più diminuisce (11 18).

È un altro segno della follia umana alla fine dei tempi, per di più segnata da questa parola-chiave per Leonardo, *frenesia*, che è vaneggiamento dei sensi, eccitazione della fantasia, delirio, allucinazione? Colpisce anche qui il carattere enigmatico del testo, che sfrutta per la descrizione dell'azione il nucleo di un indovino popolare. D'altronde, ogni registro profetico si avvale di enigmi, che velano la realtà del futuro, come nei sogni profetici della tradizione biblica e talmudica.⁴⁰ Per Leonardo, l'enigma che ci viene proposto, forse in sede squisitamente conviviale, sembra precorrere il filo della definizione aristotelica: «Dire

40. Rinvio alle pagine fondamentali di A. DI NOLA, *Enigma*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. VI, Torino 1978, pp. 439-62. I sogni come enigmi da risolvere nella Bibbia sono legati soprattutto alle vicende di Giuseppe e di Daniele; ma la tradizione giudaica medievale trasmetteva alla cultura popolare altri enigmi di tipo sapienziale, come quelli attribuiti alla regina di Saba, sull'ampolla di collirio («pozzo di legno e secchio di ferro, attinge pietre e fa uscire acqua»), il petrolio («uscì polvere dalla terra, il suo cibo è polvere della terra, si versa come acqua e rende luminosa la casa»), il lino («la tempesta va in capo a tutti loro, emette un grido grande ed amaro, piega il capo come fungo, è lode ai nobili e spregio ai poveri, lode ai morti e spregio ai vivi, gioia per gli uccelli e lutto per i pesci»: cfr. H.N. BIALIK, *Sefer ha-Haggadah*, Tel Aviv 1955, 1 6 119). L'ultimo esempio torna in Leonardo: «Del lino che fa la carta de' cenci. Sarà reverita e onorata e con reverenza e amore ascoltato li sua precetti, di chi prima fu splezzato, straziato e martorizzato da molte e diverse battiture» (LEONARDO, *Scritti*, pp. 112-13).

quello che s'ha da dire mettendo insieme cose impossibili; il che naturalmente non si può avere congiungendo insieme vocaboli nella loro significazione ordinaria, bensì adoperando i loro sostituti metaforici» (*Poetica*, 1458a 26-30). Del resto non sarà un caso che le invenzioni profetiche di Leonardo inizino a comparire proprio nel manoscritto 1, precisamente databile al 1498-1499, e testimone dell'incontro e della collaborazione, per studi matematici e geometrici, con fra Luca Pacioli, tra l'altro appassionato cultore, anche nella tessitura di un trattato come il *De viribus quantitatis*, di indovinelli e giochi finalizzati all'esposizione d'una materia scientifica,⁴¹ in maniera analoga a quanto Gellio ci racconta dei convitati del filosofo Tauro, che tra loro si scambiavano

41. Il trattato, che si legge nel ms. 250 della Biblioteca Universitaria di Bologna, apografo del sec. XVI, presenta tre parti distinte: I. *Delle forze numerali cioè de arithmetica*; II. *Della virtù lineale et geometrica*; III. *De' documenti morali utilissimi*. È questa terza parte che raccoglie la straordinaria antologia di indovinelli, in parte desunti da classici e in latino (ff. 261v-268r, *De problematibus et enigmatibus litteralibus*), ma soprattutto in volgare, di origine popolare (f. 269v, *Problemata vulgari a sollicitar ingegno et a solazzo*); precedono alcune raccolte di proverbi (ff. 231v-235v), di ricette di inchiostri simpatici, di linguaggi cifrati, di giochi di prestigio (ff. 235v-261r). Il manoscritto venne segnalato e parzialmente illustrato da C. PEDRETTI, *Nuovi documenti riguardanti Leonardo da Vinci. II. Il 'De viribus quantitatis' di Luca Pacioli*, in «Sapere», aprile 1952, pp. 65-70, e *Studi vinciani*, Genève, Droz, 1957, pp. 46-47; ma non ha goduto in seguito di molta attenzione. Ne esamina la sezione geometrica, tracciando i termini del sodalizio tra Pacioli e Leonardo, A. MARINONI, *De viribus quantitatis*, in «Raccolta vinciana», vol. XXII 1987, pp. 115-36. Per il gioco degli indovinelli, oltre alle classiche pagine di CIAN per l'ambiente cortigiano (*'Motti' inediti e sconosciuti di M. Pietro Bembo*, cit., pp. 44-49), si veda M. DE FILIPPIS, *The literary Riddle in Italy to the end of the sixteenth Century*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1948. Vanno segnalati infine gli interessanti ludi matematici inseriti dal Pacioli in un trattato di matematica calata nei problemi concreti del commercio, frutto di un corso universitario del 1477 a Perugia, nel Vat. lat. 3129: se ne vedano soprattutto gli studi di G. CALZONI, *L'insegnamento della matematica applicata agli affari nel secolo XV a Perugia: l'inedito 'Tractatus mathematicus ad discipulos perusinos' di Luca Pacioli*, e G. CAVAZZONI, *Tractatus mathematicus ad discipulos perusinos. Funzionalità e pedagogicità dell'opera di Luca Pacioli*, in corso di stampa negli atti del I Convegno di Storia della Ragioneria (Siena, 20-21 dicembre 1991).

argutias quaestionum (*Noctes Atticae*, VIII 13). Il gioco dell'indoviniello, nella forma piú alta, ereditata dalla tradizione greca, apre la porta ai misteri della conoscenza, all'arcano della natura.⁴²

Ora, se da un punto di vista semiotico la profezia di Leonardo è assimilabile all'enigma, il suo codice di comunicazione si fonda sugli elementi della proposta ambigua, ed espressa sul registro temporale del futuro della predizione: la decodificazione deve ripercorrere a ritroso lo scarto metaforico, e ha valore liberatorio nei confronti del contesto pauroso di morte e distruzione evocato dalla proposta.⁴³ In questo senso, la profezia di Leonardo, parodia giocosa della profezia cupa e seria di fine Quattrocento, assume anche la funzione del gioco sacro o rituale, fruito dall'intero gruppo di fronte al quale profezia era recitata « in forma di frenesia ».⁴⁴

42. « Das Rätsel, so darf man schließen, ist im Anfang heliges Spiel, das heißt es liegt am Rande von Spiel und Ernst, es ist von hohem Gewicht und geweiht, ohne damit seinen Spielcharakter einzubüßen. [...] Das Rätsel, oder allgemeiner ausgedrückt, die auf gegebene Frage, bleibt abgesehen von ihrer magischen Wirkung, ein wichtiges agonales Element des gesellschaftlichen Verkehrs. Als Gesellschaftsspiel fügt es sich in allerlei literarische Schemata und rhythmische Formen, zum Beispiel in die Kettenfrage. [...] Bei den Griechen war das Aufgeben von Aporien als Gesellschaftsspiel beliebt, das heißt das aufgeben von Fragen, auf die keine abschließende Antwort zu finden ist » (HUIZINGA, *Homo ludens*, ecc., cit. p. 181).

43. DI NOLA, *Enigma*, ecc., cit., p. 440.

44. Un altro esempio di parodia profetica si legge nello stesso manoscritto Parigino che presenta i sonetti di Bramante: ai ff. 38r-39r, prima delle *Stanze* di Poliziano, sotto forma di profezia si dipana una straordinaria, e in parte assurda, lista di vivande per la festa che gli ebrei avrebbero organizzato alla venuta dell'Anticristo: « Essendo predicto per molti astrologi et indovini de uno novo et grandissimo propheta infra il termino de xx anni el quale per quanto se possa indicare secundo le influentie celleste farà segni et miraculi inauditi, dove che li ebrei hanno facto uno concilio per potere accogliere cum summo honore questo aspectato da loro Antichristo ». Erra la CASTAGNOLA, *Milano ai tempi di Ludovico il Moro*, ecc., cit., p. 136, a definirlo « menu di un pranzo fatto per una festività ebraica », non per altro che per la difficile reperibilità, allora come oggi, di alcune vivande, come nell'antipasto « ovi non nati de la phenice », nell'arrosto domestico « phenice una (non se trova piú) cotta in balzamo al sole ardeute in uno

Costì, quell'inutile fatica di Sisifo del levar ciò che cresce e del porre ciò che diminuisce, si risolve, nella stessa didascalia di Leonardo, nell'immagine ordinaria della « fossa ». ⁴⁵ E l'intera predizione apocalittica del manoscritto 1 si risolve in una successione di immagini che appartengono alla quotidianità, come le icone dei rebus: la « spezie leonina » sarà quella dei gatti, e gli « animali vestiti di tenebre » assetati di sangue umano, le zanzare, ⁴⁶ i mirabili segni celesti non sono che spiegabilissimi fenomeni naturali, come l'avvento dell'inverno, le nuvole, la pioggia, il vento che spinge i navigli sui mari. I segni della follia umana saranno all'opposto i momenti della fatica del vivere (la semina, il lavoro della terra, la battitura del grano), o banali osservazioni come il non intendersi tra un tedesco e un turco, o l'innalzarsi (metaforicamente) dell'uomo verso il cielo attraverso le lettere, scritte materialmente con le penne degli uccelli. Una metafora enigmatica di tipo aristotelico si legge nel levare il pane dalla « bocca » del forno; i medici trionfano abitualmente dei mali altrui, e gli uomini affollano le botteghe dei « barbieri » (dove il gioco su Barberia, cioè Africa!). All'ambiente della festa e dei giochi di corte riportano le macabre pelli di animali, che non si rivelano essere altro

caldarò de rubini da parangoni cum vino de' Campi Elisii », nel lessico « salamandre cinquanta prese vive ne la spera del foco et cotte in caldari de theopacii al freddo del giazio del mese de zennaro » e « capidogli intieri, ballene, tuoni, sirene, vecchi marini, delphini », nella selvaggina « gatti maymoni ». La parodia, di origine toscana contigua ai resti di Lorenzo e Poliziano presenti nel codice (il pranzo si immagina sulla cima de « la torre de podestà sive il Peccorile de Siena »), è molto vicino a Leonardo, nella fusione di quotidianità e fantastico, di profezia e realtà. Se il testo poi è della fine degli anni '70, anche il registro profetico, con quel suo termine di venti anni, rinvia alle previsioni apocalittiche di fine secolo. Per il contesto culinario, si veda ancora De Blasi, in questi Atti.

45. Già presente in Pacioli, nel *De viribus quantitatis*: « Dimme che cosa quella che mentre più le levi tanto più cresci et quanto manco ne levi sminuesci: dirai il foro che se fa con lo crivello, che quanto più legno levi et quello foro cresci, et quanto mancho si minuisce etc. » (ms. Bologna, Bibl. Univ. 250, f. 282v).

46. Queste interpretazioni si devono a C. PEDRETTI, *Three Leonardo Riddles*, in « Renaissance Quarterly », vol. xxx 1977, pp. 153-59.

che « balle da giuocare », e la « piva che fa ballare »: un'invenzione, la prima, che avrà una fortuna straordinaria (e indipendente) attraverso l'oscuro *Énigme en prophétie* di Mellin de Saint-Gelais, trascritto da Rabelais nel capitolo finale del *Gargantua*, e risolto in una descrizione del *jeu de paume*.⁴⁷

Il Salvatore di nuovo crocifisso è nelle sculture, e i tabernacoli itineranti sono quei « preti che tengano l'ostia in corpo ». Gli esseri convertiti in uccelli che escono dalle sepolture sono le mosche; e le parole dei morti si ascoltano nella lettura de « le bone opere »; « sepoltura » è ancora, con modalità che torneranno in Rabelais e che appartengono all'immaginario popolare e carnevalesco, la « bocca » dell'uomo.⁴⁸ Carri e navi, fatti di cose morte, porteranno i vivi; con i mattoni cotti dal fuoco saranno costruite le prigioni.

Dopo il manoscritto 1, e presumibilmente alla fine del secolo, Leonardo mise assieme una più vasta raccolta di profezie nel già citato f. 1033 (già 370) del Cod. Atlantico, e pose in cima al foglio il titolo « Pronostico », con un primo progetto di suddivisione della materia (forse destinata ad una stampa popolare, anche se vi compare quell'appunto di recitazione « in forma di frenesia »): « Metti per ordine e mesi e le cirimonie che s'usano, e così fa del giorno e della notte ». ⁴⁹ È evidente che il modello parodico era costituito allora dai pronostici annuali, cadenzati sui principali periodi dell'anno, e sul corso delle stagioni: un progetto di parodia come quella che Rabelais, peraltro autore di veri pronostici,

47. RABELAIS, *Oeuvres complètes*, Texte établi et annoté par J. BOULENGER, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1942, pp. 183-85; M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979, p. 253.

48. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, ecc., cit., p. 213. Sulla relazione tra le profezie e gli indovinelli popolari, VANN'ANTÒ, *Gli indovinelli di Leonardo*, Milano, Università Bocconi, 1956.

49. LEONARDO, *Scritti*, p. III.

riuscì a pubblicare nel 1533, la *Pantagrueline prognostication*.⁵⁰

I settantotto testi del "pronostico" vinciano, integrando ed ampliando qualche invenzione del manoscritto 1, iniziano descrivendo feroci guerre e carestie e follie tra gli uomini, terremoti e segni celesti, che poi si risolvono in aspetti normalissimi della realtà quotidiana. Sorprende lo spazio maggiore riservato alla satira contro gli ecclesiastici, o le « vane cirimonie » religiose: i cortei dei flagellati (II 14), i lumi ai morti (II 26, 71 e 76) e l'adorazione delle immagini sacre (II 32), i ricchi paramenti sacerdotali (II 67) e il lusso ecclesiastico (II 69), la pratica della confessione (II 68) e la vendita delle indulgenze (II 70 e 76); profezie che collocano Leonardo sul medesimo versante di uomini come Luigi Pulci e Benedetto Dei. E compaiono anche profezie oscene, legate alla scrittura delle facezie « belle » (II 22-24, 29), o particolarmente crudeli (II 52-56).

Ma su tutte risaltano quattro profezie che, redatte in maniera più estesa, appaiono portatrici di messaggi diversi dalla pura e semplice parodia della profezia di piazza:

II 62. *De' metalli.*

Uscirà delle oscure e tenebrose spelonche chi metterà tutta l'umana spezie in grandi affanni, pericoli e morte, a molti seguaci lor dopo molti affanni darà diletto, e chi non fia suo partigiano morrà con istento e calamità. Questo commetterà infiniti tradimenti, questo aumenterà e persuaderà li omini tristi alli assassinamenti e latrocini e le servitù, questo terrà in sospetto i sua partigiani, questo torrà lo stato alle città libere, questo torrà la vita a molti, questo travaglierà li omini infra lor co' molte flalde, inganni e tradimenti. O animal inostruoso, quanto sare' meglio per li omini che tu ti tornassi nell'inferno! Per costui rimarran diserte le gran selve delle lor piante, per costui infiniti animali perdan la vita.

II 72. *Della dote delle fanciulle.*

E dove prima la gioventù femminina non si potea difendere dalla lus-

50. RABELAIS, *Oeuvres complètes*, cit., pp. 918-27.

suria e rapina de' maschi, né per guardie di parenti, né per fortezze di mura, verrà tempo che bisognerà che padri e parenti d'esse fanciulle paghin di gran prezzi chi voglia dormire con loro ancora che esse sien ricche, nobili e bellissime. Certo e' par qui che la natura voglia spegnere la umana spezie, come cosa inutile al mondo e guastatrice di tutte le cose create.

II 73. *Della crudeltà dell'omo.*

Vedrassi animali sopra della terra, i quali sempre combatteranno infra loro e con danni grandissimi e spesso morte di ciascuna delle parte. Questi non aran termine nelle lor malignità: per le fiere membra di questi verranno a terra gran parte delli alberi delle gran selve dell'universo; e poi ch' e' saran pasciuti, il nutrimento de' lor desideri sarà di dar morte e affanuo e fatiche e paure e fuga a qualunque cosa animata. E per la loro ismisurata superbia questi si vorranno levare inverso il cielo, ma la superchia gravezza delle lor membra gli terrà in basso. Nulla cosa resterà sopra la terra, o sotto la terra e l'acqua, che non sia perseguitata, remossa e guasta: e quella dell'un paese remossa nell'altro: e 'l corpo di questi si farà sepultura e transito di tutti i già da lor morti corpi animati. O mondo, come non t'apri, e precipita nell'alte fessure de' tua gran balatri e spelonche, e non mostrare più al cielo sí crudele e dispietato monstro!

II 74. *Del navigare.*

Vedrassi li alberi della gran selve di Taurus e di Sinai, Apenmino e Talas scorrere per l'aria da oriente a occidente, da aquilone a meridie, e portarne per l'aria gran moltitudine d'uomini. O quanti voti, o quanti morti, o quanta separazion d'amici e di parenti, o quanti fien quelli che non rivederanno più le lor provincie, né le lor patric, e che morran senza sepoltura, colle loro ossa sparse in diversi siti del mondo!

Forse in questi testi Leonardo non gioca più, il riso, come l'ironia, è molto amaro; il registro profetico non è cosí nettamente separato da quello reale, perché reale è l'umanità corrotta, crudele, folle, « cosa inutile al mondo e guastatrice di tutte le cose create », che come Faust sfida la natura rapendo i metalli alle viscere della terra, e solcando i mari con navigli fragili che spargeranno le ossa degli uomini « in diversi siti del mondo ».

Dopo una breve serie di enigmi intitolati « Profezie » nel cod. Arundel, in parte rielaborati a Firenze intorno al 1503 su spunti precedenti, e comunque pervasi dalla visione dei grandi fenomeni naturali,⁵¹ il gruppo piú importante di profezie si ritrova sul recto di quello stesso foglio del cod. Atlantico, f. 393, che sul verso presenta la cosiddetta lettera al Diodario di Soria, abbozzo fantastico di relazione di viaggio verso il monte Tauro, e di un diluvio occorso in quelle regioni (con il ricordo biblico del diluvio di Noé).⁵² Sia le profezie che la lettera (databile al secondo periodo fiorentino, per alcuni straordinari disegni di montagne che preludono ai paesaggi della *Vergine e Sant'Anna* e della *Monna Lisa*)⁵³ sono fornite di un progetto di ripartizione della materia, rispettivamente una « Divisione della profezia » (il titolo è al singolare, ma inteso per una pluralità di testi, il che autorizza a una loro lettura continuativa, come nei contemporanei testi profetici), e una « Divisione del libro », in cui, tra descrizioni di disastri di vario genere (inondazioni, rovina della città, morte del popolo, rovina del monte) compaiono « la predica e persuasione di fede, [...] trovata del profeta, la profezia sua, [...] come il novo profeta mostra che questa ruina è fatta al suo proposito ».

A ben vedere, molti dei fenomeni naturali descritti da Leonardo nel frammento della lettera si ritrovano nelle profezie sul verso del foglio, profezie che, a differenza di quelle registrate altrove, hanno anche un'ambientazione esotica, con le allocuzioni, tipiche del registro profetico, « o città marine » (iv 9), « A voi, città dell'Africa » (iv 10). Gli uomini, travolti dagli elementi, dormiranno sugli alberi (iv 3), si nasconderanno per mesi in caverne (iv 5); il tema dell'inondazione e della pioggia di fuoco torna nella profezia del sognare, « i torrenti t'accompagneranno e misterante

51. LEONARDO, *Scritti*, pp. 168-71.

52. LEONARDO, *Scritti*, pp. 121-23.

53. F.P. DI TEODORO, « *Stupenda e dannosa meraviglia* », in « *Achademia Leonardo Vinci* », a. II 1989, pp. 121-26.

col lor rapido corso » (iv 4),⁵⁴ o nell'annegamento di popoli interi (che poi sarebbero le api: iv 6),⁵⁵ mentre il seguito della profezia vede invasioni di popoli stranieri e stragi di fanciulli (iv 7-10; testi ripresi nel cod. Forster II, f. 9v: *Profezia*, v 3).

Mi sembra insomma di poter accedere alla suggestiva ipotesi di Gombrich, secondo il quale in questo caso Leonardo avrebbe inteso utilizzare alcune sue profezie all'interno di una narrazione fantastica come la lettera al Diodario, che iniziava proprio con l'analisi di un « novo accidente », causa di terrore all'universo, il segno di una « cumeta », che Leonardo riconduce alla spiegazione razionale del rifrangersi dei raggi solari sulla cime del Tauro.⁵⁶ Ce n'era abbastanza per costruire una relazione su cui innestare profezie che potevano rimandare anch'esse a decodificazioni ovvie e razionali: una relazione forse destinata alla stampa, sul tipo di quella del *Diluvio* del Dati. Che per Leonardo poi fosse quasi spontaneo in questi anni servirsi della descrizione al futuro e della forma enigmatica della profezia, sembra dimostrarlo il fatto che, a coronamento degli studi sul volo, il maestro non scelse altra forma comunicativa per rappresentare la visione del suo progetto di volo artificiale:⁵⁷

54. LEONARDO, *Scritti*, pp. 124-25. Peccato che Freud non abbia potuto conoscere questa profezia, in cui L. descrive efficacemente porzioni di sogni: dagli abissi della sua fantasia emerge il desiderio della fusione materica e corporea con la natura (ove la forza trascinate dei torrenti rammenta l'altro governo danteresco del corpo di Buonconte), e dell'usare « carnalmente con madre e sorelle ».

55. LEONARDO, *Scritti*, p. 125. La genesi dell'immagine delle api sembra ancora una volta biblico-sapieziale: infatti in Windsor 12587 compare una versione frammentaria della profezia, in calce ad un foglietto che reca il disegno di una testa di leone. E l'accostamento di api e leone è appunto nell'enigma di Sansone: « Et post aliquot dies revertens ut acciperet eam, declinavit ut videret cadaver leonis, et ecce examen apum in ore leonis erat ac favus mellis » (IUD., 14 12-18).

56. E.H. GOMBRICH, *Leonardo e i maghi. Polemiche e rivalità* [« XXIII Lettura vinciana »], Firenze, Giunti Barbèra, 1984.

57. LEONARDO, *Scritti*, p. 128.

v 22. Del monte che tiene il nome del grande uccello piglierà il volo il famoso uccello ch'empierà il mondo di sua gran fama (VU 18v).

v 23. Piglierà il primo volo il grande uccello sopra del dosso del suo magno Cezero, e empiendo l'universo di stupore, empiendo di sua fama tutte le scritture, e gloria eterna al nido dove nacque (VU cop. 11v).

5. OSSA DI MORTI

Torniamo a soffermarci su quella brevissima immagine di danza macabra del manoscritto 1: «Vederassi l'ossa de' morti, con veloce moto, trattare la fortuna del suo motore», risolto da Leonardo con i dadi (1 19).⁵⁸ Il testo era destinato ad avere una fortuna poetica particolare presso un uomo che a Leonardo si dimostrò assai vicino negli anni milanesi, il Bramante.⁵⁹ Siamo in un settore ben definito di enigma profetico: la descrizione di un gioco nei termini paurosi della divinazione, genere che avrà risonanza notevole in Francia con Mellin de Saint-Gelais e Rabelais, ma anche col De Périers, autore della *Prophétie - A. Guynet Thibault - Lyonnais*, che nella storia di tre personaggi descrive le vicende di tre alioffi.⁶⁰

Come è noto, fu Giovanni Paolo Lomazzo a pubblicare per la prima volta nel suo *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*

58. LEONARDO, *Scritti*, p. 108.

59. Sui rapporti tra Bramante e Leonardo, L.H. HEYDENREICH, *Leonardo and Bramante. Genius in Architecture*, in *Leonardo's Legacy*, edited by C.D. O'MALLEY, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1969, pp. 125-48; C. PEDRETTI, *New Discovered Evidence of Leonardo's Association with Bramante*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», vol. III 1973, pp. 223-27, e *Il progetto originario per Santa Maria delle Grazie e altri aspetti inediti del rapporto Leonardo-Bramante*, in *Studi bramanteschi. Atti del Congresso Internazionale*, Roma, De Luca, 1974, pp. 197-204; A.M. BRIZIO, *Bramante alla corte di Ludovico il Moro*, in *Studi bramanteschi*, cit., pp. 1-26. Cfr. inoltre il profilo di A. BRUSCHI, nel *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1971, pp. 712-25.

60. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, ecc., cit., p. 254.

ra un sonetto di Bramante, definito apertamente « enimma de i dadi »:⁶¹

Onde soleva dir alcuno che la poesia era una pittura parlante e la pittura era una poesia mutola. Anci pare, per non so quale conseguenza, che non possa essere pittore che insieme anco non abbia qualche spirito di poesia; e di rado s'è ritrovato pittore che abbia potuto alcuna cosa dipingere, che subito ancor non sia stato indotto dal genio naturale a cantarla puramente in versi, ancora che per aventura non sapesse leggere né scrivere.⁶² Sì come tra gli altri fa fede quello enimma de i dadi di Bramante, che così dice:

Usciran fuor da le lor tombe oscure
 ossa di morti alla novella festa,
 figli di quei che con lor lanze in resta
 voltar la terra con lor spalle dure,
 mostrando con lor segni le aventure,
 et a la casse d'or fia la tempesta
 sì che la turba cupida e molesta
 convien che gli bestemmi e gli spergiuri,
 fin che barba di carne e bocca d'osso
 a' sventurati gli commanderà
 ch'ognun si faccia in veste d'occa un fosso;
 allor corpo senz'alma chiamerà

61. G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milano, Gottardo Ponzio, 1584, p. 284: libro VI, *Della prattica della pittura*, c. II, *Della necessità della prattica* (cfr. la più recente edizione del *Trattato* in G.P. LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, a cura di P. CIARDI, Firenze, Centro Di, 1975, vol. II p. 245; e si veda anche G.P. LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura*, a cura di R. KLEIN, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1974). La pagina del *Trattato* è riprodotta da C. PEDRETTI, *The landscape in Leonardo as a political allegory*, in « Achademia Leonardiana Vinci », vol. III 1990, pp. 153-60, mentre il sonetto è analizzato da D. KIANG, *The 'Enigma of the Dice'. A Bramante Sonnet Published by Lomazzo*, in « Achademia Leonardiana Vinci », vol. IV 1991, pp. 196-99.

62. Lo stesso Lomazzo dovette quindi darsi da fare per riuscire poeta, stampando le *Rime di Giovanni Paolo Lomazzi milanese pittore*, Milano, Gottardo Ponzio, 1587, e (esperimento molto più interessante in dialetto) il *Rabisch dra Academiglia dor Compà Zavargna Nabad dra Vall d'Bregu*, Milano, Gottardo Ponzio, 1589.

gli spiriti con vesti bianche indosso,
 e ciaschedun il coiro volterà,
 e dolcemente canterà
 laudando Iddio che n'ha vivi lasciati,
 di poi verrà colui che n'ha creati.

La sicurezza attributiva del Lomazzo sembrerebbe essere scossa dal fatto che il testo che immediatamente segue, a riprova delle virtù poetiche dei piú eccellenti pittori, è un sonetto bisticciato di Antonio di Matteo di Meglio (Antonio Araldo), attribuito qui a sproposito a Leonardo: «Così si trova che il dotto Leonardo Vinci soleva molte volte poetare, e fra gli altri suoi sonetti, che sono difficili a ritrovare, si legge quello: "Chi non può quel che vuol, quel che può voglia [...]».⁶³

Ma poi tanto a sproposito? Sappiamo che, in altre occasioni, Lomazzo ebbe modo di studiare le carte vinciane, conservate presso gli eredi Melzi, traendone allegorie e preziose informazioni;⁶⁴ forse anche in questo caso l'origine di questi testi poetici, e il motivo della loro attribuzione, doveva essere tra i manoscritti di Leonardo, che avrebbero potuto conservare con il nome di Bramante il sonetto sui dadi, e adespoto quello dell'Araldo, forse trascritto allo stesso modo di altre rade citazioni poetiche.⁶⁵

È ben vero che il sonetto sui dadi non compare nel ristretto manipolo di rime del Bramante consegnate ai già citati codici Magliabechiano e Parigino:⁶⁶ ma va detto che quella raccolta di

63. G. UZIELLI, *Sopra un sonetto attribuito a Leonardo da Vinci*, in *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci. Serie seconda*, Roma, Tipografia Salviucci, 1884, pp. 27-114. Sulla *vexata quaestio* di Leonardo "poeta" basti rinviare a DIONISOTTI, *Leonardo uomo di lettere*, cit.

64. C. PEDRETTI, *Ricordi di Gio. Paolo Lomazzo*, in *Studi vinciani*, cit., pp. 54-76.

65. LEONARDO, *Scritti*, pp. 129-31. Se il sonetto giunge al Lomazzo, come è possibile, attraverso le carte di Leonardo, può rappresentarvi un primo stato redazionale, vicino alla profezia vinciana e al suo ampliamento poetico nella corte sforzesca.

66. E pubblicate da L. BELTRAMI, *Bramante poeta colla raccolta dei sonetti in parte inediti*, Milano, A. Colombo e O. Cordani, 1884 (vd. la rec. di R. RENIER, in

poesia cortigiana si formò entro il 1497, e che il sonetto bramantesco, se legato alla profezia vinciana, dovette nascere nel medesimo contesto di parodia profetica tra 1498 e 1499, e quindi circolare al di fuori della limitata silloge sforzesca.⁶⁷

E che il sonetto abbia avuto una sua autonoma fortuna sembrano indicarlo alcuni nuovi testimoni manoscritti del tutto indipendenti dall'archetipo del Lomazzo, e che documentano uno stato del testo notevolmente incerto, a causa di differenziate vicende di trasmissione.

«Giorn. Stor. d. Lett. Ital.», vol. v 1885, pp. 234-42, in partic. pp. 237-42; e G. NATALI, *Bramante letterato e poeta*, in «Rivista ligure di scienze letterarie ed arti», vol. XLII 1915, pp. 335-41). Già il Renier (p. 237 n. 2) postulava l'esistenza di un'altra miscellanea lombarda testimone di sonetti del Bramante, appartenuta ad Antonio Tanzi, fonte per le edizioni anteriori al Beltrami, cioè la *Raccolta milanese* di A. PEZZANA, Milano, Agnelli, 1756, ff. 30 e 43 (9 sonetti, già nel Parigino), e G.M. MAZZUCHELLI, *Scrittori d'Italia*, to. II, parte IV, Brescia, Giambattista Bossini, 1763, pp. 1874-78 (5 sonetti già nel Parigino, più il sonetto ignoto *Andando ieri a veder certe mie frasche*); un altro florilegio poetico d'origine lombarda, il Sessoriano 413 della Nazionale di Roma, presenta il solo sonetto *Bramante tu sei mo troppo scortese* (cfr. CASTAGNOLA, *Milano ai tempi di Ludovico il Moro*, ecc., cit., p. 112 n. 4, e p. 136, che ripubblica i sonetti del Bramante dati dal Parigino alle pp. 143-52). Ma la *Raccolta milanese* non era sfuggita a L. PUNGILEONI, *Memoria intorno alla vita ed alle opere di Donato o Dominio Bramante*, Roma, Dalla Tipografia Ferretti, 1836, pp. 106-7 (e p. 49 per Lomazzo e «L'enimma delli dadi»). Comunque, il Magliabechiano VII 342 era stato posseduto da Anton Francesco Marmi, che ne aveva compilato l'indice, e che aveva avuto richiesta d'informazione, al proposito delle poesie di Bramante, da parte di Apostolo Zeno (A. ZENO, *Lettere*, vol. II, Venezia 1785, pp. 260-61); una prima trascrizione dei testi bramanteschi fu compiuta da Giuseppe Sarchiani (1746-1821), che per primo vi unì il sonetto dei dadi, nel codice Palatino 1976 della Nazionale di Firenze, ai ff. 60r-66r (vd. più avanti).

67. La particolare tipologia del testo ne lascerebbe anzi proporre un'origine conviviale, parallela all'ultimo sonetto del Parigino, *Questo è il libretto che ti scrive Paulo*, che reca la seguente didascalia: «Sonetto del soprascritto composto dappoi cena a tavola a Paulo da Taegio qual gli lo richiese per metterlo nel fine d'una certa sua opera intitolata Apolonio de Tyro dedito a la M.ca madonna s. ferarese» (f. 74r; vd. CASTAGNOLA, *Milano ai tempi di Ludovico il Moro*, ecc., cit., p. 152). Quel che conferma il giudizio del Vasari: «Fu persona molto allegra e piacevole, e si diletto sempre di giovare ai prossimi suoi. [...] Dilettavasi de la poesia, e volentieri udiva e diceva improvviso in su la lira e componeva qualche sonetto, se non così delicato come si usa ora grave almeno e senza difetti».

Va segnalato innanzitutto il Magliabechiano VII 720, importante miscellanea fiorentina della prima metà del XVI secolo (una data compare al f. 76v: « XIII iulio 1531 / in Firenze / mandatene / copia al Cophila ») in cui un copista unitario per la seconda parte del codice mette assieme testi di Bernardo Accolti, Biagio Bonaccorsi, Ludovico Martelli, Trissino, Alessandro Manfredi e Annibal Caro, con alcune pasquinate, trascrivendo questi testi spesso nella metà inferiore di fogli di fascicoli già vergati da altro copista con altri testi dell'Accolti, di Serafino e del Buonaccorsi.⁶⁸ Proprio in questa seconda fascia, al f. 273v, compare il sonetto del Bramante, con notevoli varianti interlineari (testimonianza di altra redazione occorsa al copista), e con un'esplicita *subscriptio* che potrebbe rimandare al periodo romano dell'artista, definito allora "milanese" in virtù degli anni passati al servizio sforzesco, e a dispetto dell'origine marchigiana; *subscriptio* che riecheggia apertamente l'espressione « Prospectivo melanese depictore », propria di chi compose le *Antiquarie prospettiche romane*:⁶⁹

68. G. MAZZATINTI, *Inventario dei manoscritti delle biblioteche italiane*, vol. XIII, Forlì 1905-1906, p. 156: manoscritto miscelaneo di ff. IV + VIII + 329 + IV, provenienza Gaddi 730.

69. Le *Antiquarie prospettiche romane*, curioso poemetto in terza rima con sonetti caudati che lo dedicano a Leonardo, vennero composte e stampate probabilmente a Roma entro il 1498 (così D. BROWN, *The Apollo Belvedere and the Garden of Giuliano della Rovere* at SS. Apostoli, in « Journal of the Warburg and Courtauld Institutes », a. XLIX 1986, pp. 235-37), e furono "riscoperte" da G. Govi, *Intorno a un opuscolo rarissimo della fine del secolo XV intitolato 'Antiquarie prospettiche romane' composte per prospettivo milanese dipintore*, in « Atti della R. Accademia dei Lincei. Memorie della Classe di scienze morali », a. CCLXXIII, vol. III 1875-1876, pp. 39-66 (cfr. A. FAVARO, *Gilberto Govi e i suoi scritti intorno a Leonardo da Vinci*, Roma, Maglione e Strini successori Loescher, 1923, pp. 133-75). Una riproduzione fotografica della stampa è in C. PEDRETTI, *Leonardo architetto*, Milano, Electa, 1978. Parte della critica bramantesca tende ad accettare l'attribuzione a Bramante: G. DE ANGELIS D'OSSAT, *Preludio romano al Bramante*, in « Palladio », n.s., vol. XVI 1966, pp. 92-94; D.D. FIENGA, *Bramante autore delle 'Antiquarie prospettiche romane', poemetto dedicato a Leonardo da Vinci*, in *Studi bramanteschi*, cit., pp. 417-26. Altri studiosi inclinano invece al Bramantino: C. ROBERTSON, *Bramantino as Painter and Designer*, PhD Discussion, London, Courtauld Institute, 1990 (cit. da R. SCHOFIELD, *Leonardo's Mi-*

Usciran fuor delle lor tombe obscure ossa di morti <i>alle notturne feste,</i>	in la primiral festa
figli a color che con lor sancie infeste volton la terra con le spalle dure,	
et prediran con <i>segni</i> le venture	punti
alle case dell'ori o le tempeste, tal che convien che le turbe moleste faccin gran sacramenti et false iure,	
fin che barba di carne et bocca d'osso, <i>via sciagurati, vi comanderanno</i>	a' sciagurati si comanderà
<i>ch'andiate in terra d'oca a far un fosso.</i>	che tutti in vesta d'oca [faccin festa.

Allor spirti senz'alma chiameranno <i>gente tutta con bianca veste indosso,</i>	spirti tutti involti in bianca [veste,
le quoa <i>a' corpi morti</i> volteranno,	de' morti
et dolce canteranno, laudando quel che ci ha vivi lassati, poi nascerà colui che ci ha salvati.	

Fece Maestro Bramante Milanese / architectore. / Finis.⁷⁰

Un'altra versione piú vicina al testo di Lomazzo è nel codice di Firenze, Biblioteca Nazionale, II II 226 (degli inizi del secolo XVII), a p. 163, con la singolare attribuzione a « L'Unico de gl'Ac-

lanese Architecture: Career, Sources and Graphic Techniques, in « Achademia Leonardi Vinci », a. iv 1991, p. 153 n. 192).

70. Mi sembra opportuno riprodurre fedelmente il testo del sonetto, secondo la lezione dei diversi codici; in questo caso del Magliabechiano, con le varianti interlineari in margine. A suggerire un'origine romana (e quindi una diffusione nel periodo trascorso da Bramante a Roma) concorre, oltre ad altri testi di questa sezione del codice, anche un feroce epitaffio in morte del Bramante (1514), che esprime tutta l'avversione suscitata, ad esempio, in uomini come Giuliano da Sangallo e Michelangelo, ai tempi della fabbrica di San Pietro: « Bramante giace qui in questo fosso / che chi ad far hen per lui tempo non perda, / ma pir che sempre si dilectò di merda, / chi li vuol far piacer li cachi adosso. / EPIGRAMMO ALLA SEPOLTURA / DI BRAMANTE » (f. 298 v). Un epilogo ben diverso da quello che il Vasari appose a conclusione del suo profilo biografico.

colti» forse generata dalla vicinanza di altre rime dell'Unico Aretino, oltre che di Caro, Niccolò e Vincenzo Martelli, Andrea Mancinelli, Alessandro Petri, Betto Arrighi:⁷¹

L'Unico de gl'Accolti.

Usciran fuor delle lor tombe scure
 ossa di morti in la novina sesta,
 figli di que' che con le lance
 la terra volgon con le spalle dure,
 dimostrando con segni lor venture
 alla casa de l'oro la tempesta,
 onde convien che la turba molesta
 gli maladichi e se stessa spergiuri,
 fin che barba di carne et bocca d'osso,
 o siagurati, vi maladeranno,
 ch'angiate in veste d'oca a fare un fosso.
 A lor corpi senz'alma chiameranno
 gli spirti con le veste vianche indosso,
 ciascun de' quoi morti voleranno.
 E cantando diranno:
 «Laudiamo Iddio che c'ha vivi lasciati,
 per ritornare a lui che c'ha creati».

Ritroviamo ancora il testo adespoto, ma in forma non caudata, tra le rime di Claudio Tolomei, in un altro codice della biblioteca Nazionale di Firenze, II VI 43, f. 107v:⁷²

71. G. MAZZATINTI, *Inventario dei manoscritti delle biblioteche italiane*, vol. IX, Forlì 1899, pp. 72-73. Il manoscritto, miscelaneo di pp. 215, di provenienza Rinuccini, conserva l'ex-libris sul foglio di guardia: «D'Antonio d'Oratio da Sangallo», e molti dei testi poetici sono indirizzati a Francesco da Sangallo; elementi che anche in questo caso fanno pensare ad un'origine romana (del giro della «setta sangallescà» fieramente avversa a Bramante) del nostro sonetto, qui girato all'Accolti. Su Bernardo Accolti, detto l'Unico Aretino, F. CAVAGNI, *L'Unico Aretino (Bernardo Accolti) e la corte di duchi d'Urbino, Arezzo, Gagliano*, 1906.

72. G. MAZZATINTI, *Inventario dei manoscritti delle biblioteche italiane*, vol. XI, Forlì 1901, p. 162: un ms. tardo del sec. XVII di ff. 221.

Usciran fuor dalle caverne oscure
 ossa di morti alle notturne feste,
 fatti a color che con le ponte inteste
 voltan la terra con le spalle dure,
 e prediran con segui e con figure
 alle cave dell'or gravi tempesti,
 quindi verrà che la gente molesta
 faran gran voci, e rinarran sperguire,
 sin che barba di carne e bocca d'osso,
 via, scellerati, vi comanderanno,
 andate in pelo d'oca a far un fosso.
 E le voci senz'alma s'udrianno
 chiamar genti con vesti vianche indosso,
 che le pelli di morti volteranno.

Infine nel Palatino 1076, ff. 60r-66r, miscellanea di Giuseppe Sarchiani (1746-1821), che si rivela essere un apografo del Magliabechiano VII 720, f. 273v, per il sonetto sui dadi, e del Magliabechiano VII 342 per le altre poesie di Bramante.⁷³

Come è evidente, sia nel testimone piú antico, il Magliabechiano (che non necessariamente corrisponde alla redazione piú antica), sia nell'edizione di Lomazzo (che sembra dare, invece, il testo originario), il sonetto presenta uno stretto legame con la profezia di Leonardo, legame che appare piú di dipendenza che non di fonte. E lo dimostra una serie di riprese puntuali non tanto dalla profezia dei dadi («l'ossa de' morti»: I 19), quanto da altre profezie del manoscritto I: l'incipit è frequente in Leonardo, soprattutto nella forma «Uscirà dalla terra animali vestiti di tenebre» (I 2), «Usciranno li omini delle sepolture» (I 28); e ancora in altri fogli e manoscritti, «Uscirà dalle cavernose spelonche» (V 13: cod. Atlantico, f. 105av), «Uscirà di sotto terra» (V 19: cod. Atlantico, f. 357), «Uscirà delle oscure e tenebrose spelonche» (II 77: cod.

73. P.L. RAMBALDI-A. SAITTA REVIGNAS, *I Manoscritti Palatini*, vol. III/I, Roma, Libreria dello Stato, 1950, p. 82.

Atlantico, f. 1033), « I morti usciranno di sotto terra » (III 7: cod. Arundel, f. 42v). In progressione, Leonardo sembra riservare l'immagine della resurrezione dei morti ai metalli, al ferro, all'oro, che strappati alle viscere della natura sconvolgeranno la vita degli uomini: e in particolare la profezia II 77 è costruita sul modello della venuta dell'Anticristo.

Ricorrono nel manoscritto I, in contiguità rispetto alla profezia dei dadi, i temi della terra rivoltata (I 13), delle corna dei buoi (I 20), del partorire figlioli causa di morte (I 21), mentre le turbe moleste che attendono i responsi sono le stesse delle profezie vinciane dei metalli, e il bramantesco « corpo senz'alma » riprende i « corpi senz'anima » (II 13 e 51). La « gente » (o gli « spirti ») « con bianca veste indosso » sembra echeggiare un'altra profezia: « Del terribile dell'incenso. / Quelli che con vestimente bianche andranno con arrogante movimento minacciando con metallo e foco chi non faceva lor detrimento alcuno » (III 15: nel cod. Arundel, f. 212v).

Se non sussistono dubbi a proposito della derivazione del sonetto dalle profezie di Leonardo, può essere problematica l'intelligenza dei due registri, quello profetico-enigmatico e quello giocoso latente. In un altro sonetto burlesco lo stesso Bramante avvistava della sua conoscenza delle regole del genere:⁷⁴

Messer, i' non so far tante frappate,
né vendervi vesciche per lanterne,
che ne li enigmi el ver mal si discerne,
pertanto i' parlerò sí che intendiate.

Il nostro sonetto invece sembra davvero vendere vesciche per lanterne. Ed è stata recentemente notata l'assimilazione del registro superficiale o profetico a una descrizione al futuro del giudizio universale:⁷⁵ la resurrezione dei morti (vv. 1-4), dotati di po-

74. Vd. CASTAGNOLA, *Milano ai tempi di Ludovico il Moro*, ecc., cit., pp. 151-52.

75. KIANG, *The 'Enigma of the Dice'*, ecc., cit., pp. 196-97. Kiang, nelle sue interes-

teri profetici (vv. 5-8), la dannazione dei reprobì (vv. 9-11) e la salvezza degli eletti (vv. 12-14), che elevano canto di lode al creatore (vv. 15-17). Naturalmente l'enigma nasconde, sotto la parodia religiosa, una descrizione del gioco dei dadi che forse richiama regole particolari, non ben definite, del gioco d'azzardo al tavoliere (*ludus taxillorum*, o *tabulerium*, l'odierno tric trac), del quale esempi splendidi restano all'interno di scacchiere doppie d'età sforzesca al Museo Nazionale di Firenze o al Poldi Pezzoli di Milano.⁷⁶ Se è chiaro che i dadi d'osso possono essere ricavati dalle ossa dei buoi, e che possono predire fortuna o tempesta alla posta in palio, è piú oscura l'interpretazione delle terzine, che comunque, se collegate ai *taxilli*, descrivono la cacciata delle pedine perdenti e il loro confinamento nella zona centrale del tavoliere («in terra d'oca a far un fosso»), eventi causati dal getto dei dadi, un vero oracolo costituito dalla mano che li lancia («barba di carne») e dal loro responso («bocca d'osso»). Al contrario, le pedine vincenti, in bianca veste, rovesceranno le perdenti, e canteranno in gloria del giocatore che, vincendo, le ha lasciate da sole in vita sul *tabulerium*.

Fin qui il sonetto di Bramante. La parodia della fine del mondo esorcizza la paura del giudizio finale con un colpo di dadi. La descrizione al futuro delle profezie, il gioco degli enigmi per metafora linguistica o per immagini o allegorie, raccoglie il desiderio d'estendere all'inconosciuto il dominio del reale, e di esorcizzarne il potenziale d'angoscia.

santi osservazioni, vorrebbe per la verità proporre una scansione di crocifissione-resurrezione-giudizio, e ammette di non riuscire a capire il senso oltre il v. 9: ma mi sembra che sia possibile rinviare l'intera sequenza alla visione della fine dei tempi, in accordo col profetismo di fine Quattrocento, e anche, in fondo, con le suggestioni dantesche di Bramante, definito da Gaspare Visconti «isverceratissimo partigiano di Dante».

76. MALAGUZZI VALERI, *La corte di Ludovico il Moro*, cit., pp. 576-79. Cfr. *I giochi di dadi d'azzardo e di passatempo di gentiluomini e dei pirati*, a cura di J. NEGRI e V. VERCELLONI, Presentaz. di C. SANTORO, Milano, Lerici, 1958.

Ma lo stesso Leonardo annotò la spesa di sei soldi « per dire la ventura », cioè per farsi predire il futuro attraverso le sorti dei dadi (cod. Atlantico, f. 319 *bv*), a Firenze, tra il 1503 e il 1505, in un tempo d'incertezza politica e morale per il mondo che lo circondava. E nel rebus più complesso e più personale che abbiamo incontrato, « *Da di preteriti insino a questi [...]* », compaiono due gruppi di dadi: il primo di tre (*dadi*), il secondo con la figura del getto più fortunato, il doppio sei o 'seino' (*sino*). Leonardo, con buon senso dell'*humour*, lanciava le sue proprie sorti, prima di dire che le opere presenti lo facessero trionfare, o di scommettere, in ultima analisi, sul proprio destino di uomo e d'artista.

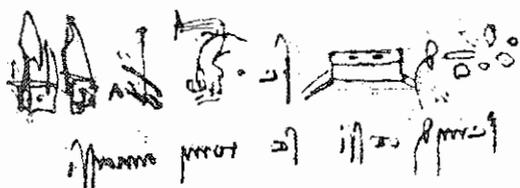
POSTILLA

CARLO PEDRETTI

« TOMI »

Il mio contributo a questo convegno non è altro che una postilla a quello di Carlo Vecce, che ha già trattato in modo esauriente il tema del gioco in Leonardo. È quindi solo per stare al gioco che vorrei proporre una soluzione a un singolare enigma leonardesco, cioè a un rebus del quale Leonardo stesso spiega il significato, attribuendo però a una parola, «tomi», una immagine pressoché incomprensibile.

Si tratta di uno dei rebus del foglio di Windsor 12692v, cioè il n. 93 nell'edizione del Marinoni (*I rebus di Leonardo da Vinci raccolti e interpretati*, Firenze, Olschki, 1954), che riproduce le immagini rovesciate per facilitare la lettura del testo di Leonardo. Riproduco qui di seguito il particolare del rebus in questione in grandezza naturale e nel senso giusto:



La spiegazione è scritta subito sotto in corrispondenza dei singoli componenti figurati del rebus, *'semj dj cessi se tomi (?) amassj'*, dove le parole in corsivo si riferiscono alle rispettive figure: semi di pianta, cessi (latrine), tomi (?), e massi, cioè picchi rocciosi al posto dei quali, in un primo tempo, Leonardo, aveva indicato due "assi" che avrebbero seguito la figura di un amo poi cancellata.

Alla figura designata 'tomi' il Marinoni dedica il seguente commento (p. 145):

Tome (senza?): altra identificazione temeraria. Il senso della parola ci spinge a vedere (in mancanza d'altro) un tronco umano di fianco: schiena, petto, ventre e

appendice virile assai sporgente, come in ben più famosi disegni anatomici di Leonardo. Ci pongono in difficoltà le linee orizzontali che chiudono in alto la figura, che tuttavia sono quasi staccate dalla parte inferiore mediante un tratto di penna. L'imprecisione della figura potrebbe derivare dalla volontà di attenuarne insieme l'evidenza e l'oscenità. Il problema resta, comunque, aperto.

E nella scheda del rebus, a p. 198, si aggiunge un richiamo a Plinio (*Historia Naturalis*, xxxii 53) per il riferimento a un pesce *tomus*, che però nelle edizioni disponibili per Leonardo appare come *thinnus* e *tinno*, e si conclude che un plurale richiederebbe ovviamente una doppia figura.

Preso atto di quanto già notato dal Marinoni, e cioè che la figura è *imprecisa*, e quindi richiede una spiegazione come tale e che la corrispondente parola, se è, come sembra, un plurale, richiederebbe una doppia figura — a meno che un concetto di pluralità non possa essere espresso da una singola figura —, può ben riuscire vano ogni tentativo di interpretare la misteriosa figura. E poiché Leonardo è sempre chiarissimo nelle sue immagini, anche negli schizzi più sommari e affrettati, non è più il caso di tirare a indovinare di che figura si tratti, ma occorre riflettere su quale poteva essere il concetto che, una volta visualizzato in immagine, potesse causare l'imprecisione nel registrare quella immagine, un percorso filologico, dunque, che parte dalla parola per arrivare alla figura.

La parola «tomi» poteva esprimersi semplicemente con un paio di grossi volumi, ma i libri sono già figurati altrove come tali (Marinoni, nn. 89 e 148), e quindi il suo significato va cercato altrove, anche se si tratta dell'ovvio, come è infatti la parola «tomo» pronunciata con la *o* stretta, contrariamente al più comune «tomo» con la prima *o* aperta, come può essere il "poderoso tomo" di un'opera omnia, oppure il "bel tomo" per bellimbusto. L'altro «tomo», invece, viene dal verbo «tomare», di ascendenza greca, per 'cadere, ribaltarsi, andare a capo all'ingiù e gambe all'aria', e quindi 'far capriole', parola che ricorre in Dante, Boccaccio, Pulci, Sacchetti, Ariosto, Berni ed altri, con esempi tutti riportati dal Tommaseo-Bellini.

A sua volta da «tomo» viene «tomolo», che Leonardo usa spesso nel senso di 'salto' o 'capriola', soprattutto nel caso delle onde dell'acqua che si accavallano in successione di "tomoli", oppure che percuotono la riva rovesciandosi su se stesse con un "tomolo" per andare incontro alle succedenti. Esempi di questi casi si hanno nel Codice Hammer e nel Codice II di Madrid; e c'è anche il "tomolo" con significato di 'tumolo', come

nel caso del « tomolo del mare » (Codice Hammer, f. 22 v) e del progettato libro « del tomolo de' liti marittimi » (CA, f. 74 ar. Cfr. la mia edizione del Codice Hammer, Firenze, Giunti, 1987, p. 102 n. 6).

Leonardo scrive « tomi » per farlo pronunciare 'tu mi', giacché « in milanese o è l'espressione ortografica di u » (G. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 1966, p. 62 n. 2). Il « tomi » del *rebus* poteva dunque figurarsi con un paio d'onde al momento di rivoltarsi su se stesse secondo la ben nota stilizzazione da fregio greco, ma anche l'onda è già immagine da *rebus* (Marinoni, nn. 25, 92, 103, 116, 128, 149 e 150), e non resta quindi che ricorrere a un'immagine che esprima l'idea di fare capriole, una figura umana nell'attitudine di chi, come un saltimbanco, s'è lanciato in un'azione acrobatica che comporta una pluralità di fasi, cioè una serie di « tomi ».

Lo schizzo di Leonardo sarebbe dunque di una figura capovolta, nell'atto di far capriole, schizzata in modo sommario quanto basta a indicare testa e avambracci a terra, mentre i segni in alto danno un'idea vaga e assai confusa delle gambe in processo di volteggio. Se si capovolge l'immagine, la figura appare inginocchiata con testa e gomiti levati al cielo. Dunque un'immagine priva della precisione che sarebbe legittimo aspettarsi da Leonardo. Ma questo si spiega.

Rovesciare un'immagine, da destra a sinistra o viceversa, come in uno specchio, è facile, perché la mente umana funziona appunto come uno specchio; ma poiché l'occhio è una camera oscura dotata di una lente che raddrizza le immagini capovolte, la mente non può andare contro natura, e infatti, se lo fa, lo fa con estrema difficoltà.

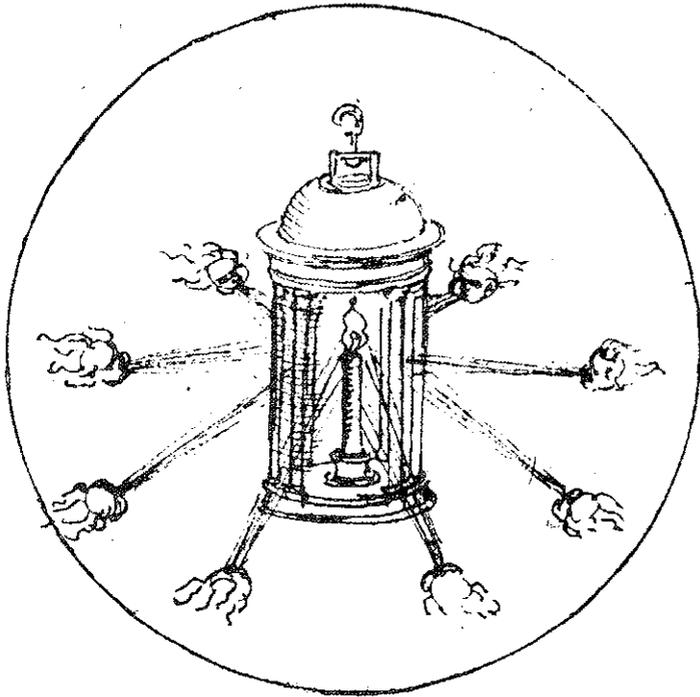
Può darsi che alla funzione fisiologica si affianchi anche una condizione psicologica che non sono preparato a investigare. Ma è certo che disegnare una figura capovolta è la cosa più difficile per ogni artista, anche per Leonardo.

Figure capovolte si incontrano spesso nei disegni di artisti di tutti i tempi, ma si può star certi che l'artista gira sempre il foglio per disegnarle, e varrebbe la pena studiare le rarissime eccezioni, come in scene del Giudizio o della Ruota della Fortuna. Altro esempio è offerto dai disegni dei cosiddetti *Capitani* di Andrea del Sarto del 1530, cioè quelle figure di soldati in elaborate uniformi e appesi per un piede come forma di punizione: è qui che si avverte la studiata diligenza, se non lo sforzo del pittore di riprodurre l'immagine seguendo con estrema attenzione il

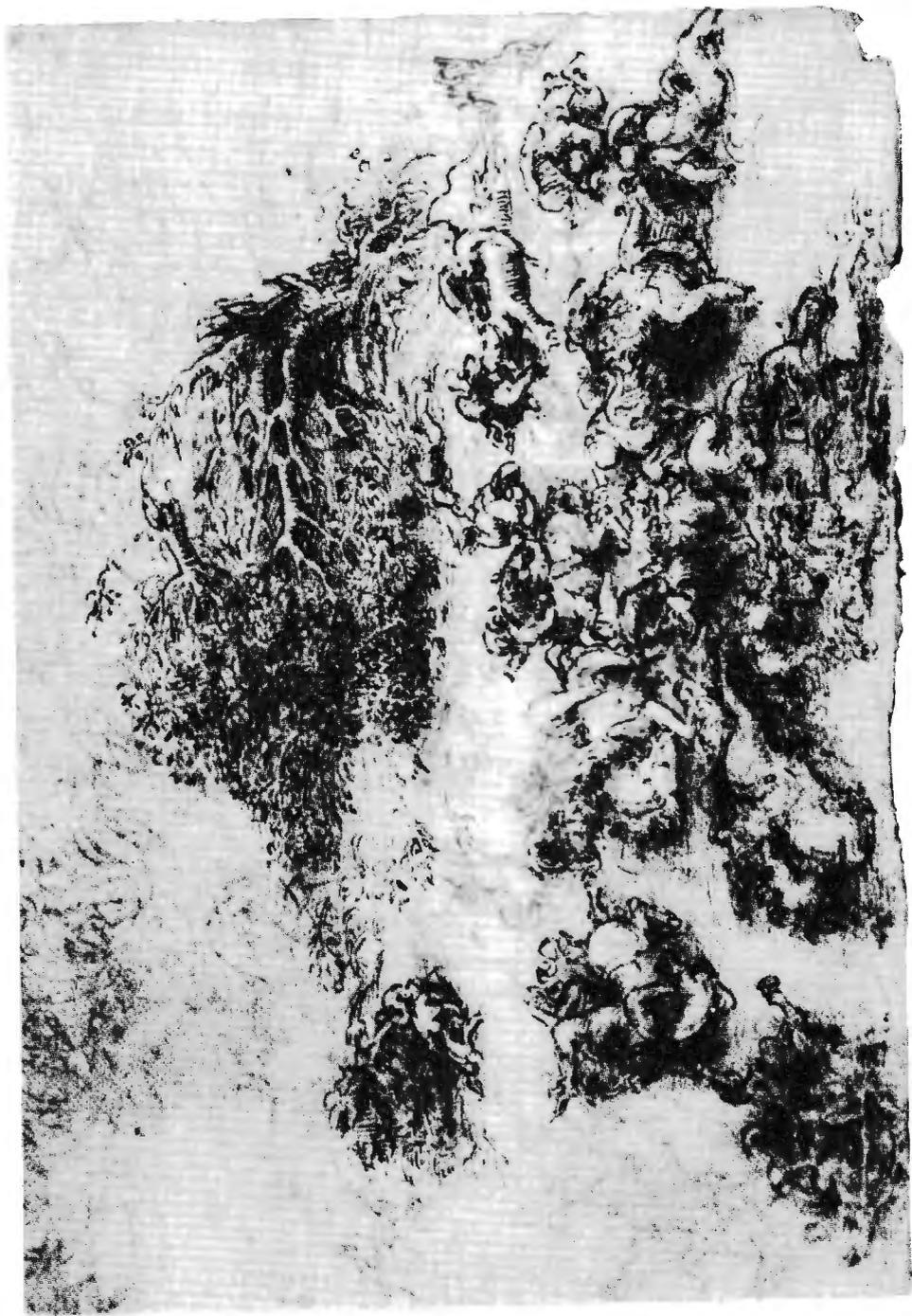
modello e tradendo la propria difficoltà specialmente quando si tratta della testa, che spesso è lasciata solo abbozzata se non è addirittura omessa. Ma torniamo a Leonardo.

L'unico disegno suo con immagini capovolte che non siano eseguite a foglio girato, è quello dei cavalli e cavalieri travolti dalla furia del diluvio su un foglio di Windsor databile intorno al 1515, il n. 12376. Una di queste figure – all'estrema sinistra dal gruppo –, drappeggiata come la "Pointing Lady" o le *Danzatrici* di Venezia, appare a gambe all'aria e testa in giù nell'atteggiamento acrobatico di una capriola effettuata da chi, rovesciandosi insieme col proprio cavallo, andrà ruzzolando per un pezzo. Immagine cinematografica che il pittore non può affrontare col trucco di capovolgere il foglio. Occorre quindi uno sforzo mentale per cogliere l'azione del corpo capovolto. Il risultato è di per sé eloquente: a parte l'efficace sgambettio e svolazzo della veste, tutta la parte in basso, braccia, spalle e busto, sono parte di una confusa, impossibile contorsione, e si dura fatica a ritrovar la testa.

Un caso analogo della stessa difficoltà nel disegnare una immagine capovolta si avverte nell'emblema della lampada, pure a Windsor (n. 12701), che già ebbi a spiegare come illustrazione a un apologo dell'Alberti (*Commentario* al Richter, nota al par. 699 [vd. sopra, p. 272 n. 9]). Le teste di putto, con le quali sono indicati i venti che soffiano invano sulla fiamma protetta dalla lampada, sono disposte a raggera come in una rosa dei venti a volo d'uccello, per cui le quattro teste in basso sono rivolte verso l'alto. Si ha qui un indizio di quello che è accaduto al rebus dei «tomi». Se Leonardo avesse girato il foglio, i putti in basso sarebbero impeccabili come quelli di fianco e in alto.



1. LEONARDO, *Impresa della lanterna*, 1508-1510. Windsor, Royal Library, n. 12701.



2. LEONARDO, *Studio di diluvio* (part.), 1516-1518. Windsor, Royal Library, n. 12376.