



*Codex Atlanticus*

---

# 16 LEONARDO: FAVOLE E FACEZIE

DISEGNI DI LEONARDO DAL CODICE ATLANTICO

Carlo Vecce

con la collaborazione di Giuditta Cirnigliaro

**DEAGOSTINI**

Nell'estate del 1985, lavorando alla stesura di una serie di conferenze per l'università di Harvard, Italo Calvino scelse di condurre la lezione sull'esattezza con Leonardo. Una presenza non sorprendente, se si pensa all'investimento comunicativo che Leonardo fa sul linguaggio (anzi, sui linguaggi) per rappresentare la realtà in tutti i suoi aspetti. La sua scrittura (scrive Calvino) è uno «strumento conoscitivo», e allo stesso tempo il documento straordinario di una «battaglia con la lingua». Quel che invece sorprende, nelle *Lezioni americane*, è la scelta dei testi analizzati, che sono non la descrizione di un fenomeno naturale o del funzionamento di una macchina, ma una favola e una visione fantastica: la favola del fuoco e il mostro marino (C.A., ff. 321r e 715r) (Vece 2009, pp. 393-401).

È un esempio significativo del fatto che la ricezione della figura e dell'opera di Leonardo nella cultura contemporanea passa anche attraverso la dimensione dello scrittore, attraverso quei «frammenti» (come appartivano al Solmi) di scrittura «letteraria» sparsi sui margini di fogli e manoscritti, in una posizione solo apparentemente secondaria rispetto alle tematiche scientifiche e tecnologiche: un'ampia costellazione di favole, facezie, proverbi, pensieri, proemi, descrizioni fantastiche, brevi citazioni o trascrizioni, pubblicati insieme per la prima volta nelle antologie di Jean-Paul Richter (1883), Edmondo Solmi (1899), e poi, con un suggestivo apparato interpretativo, da Giuseppina Pagnalli (1938). In essi affiora tutta l'eredità del mondo popolare toscano, determinate nella prima formazione di Leonardo, tra Vinci e Firenze (Sapegno 1953, p. 118; Vece 1993[a], p. 99). Un mondo testimoniato dai libri amati tra l'infanzia e la giovinezza, a Vinci, tra il nonno Antonio e lo zio Francesco, e a Firenze, tra la bottega di Andrea del Verrocchio e il circolo culturale di Lorenzo il Magnifico: le raccolte di proverbi e scritti morali, il volgarizzamento delle favole di Esopo, l'immaginazione smisurata del Morgante di Luigi Pulci, le atmosfere esotiche dell'*Historia della reyna d'Oriente* di Antonio Pucci o del *Driadeo* e del *Ciriflo Calaneo* di Luca Pulci, e naturalmente la *Commedia* di Dante, il *Decameron* di Boccaccio, il *Canzoniere* e i *Trinfi* di Petrarca, l'*Acherba* di Cecco d'Ascoli.

Le prime favole compaiono in un taccuino della fine degli anni Ortrana, il *Codice Forster III*, e, in forma

meno episodica, in alcuni fogli del *Codice Atlantico* databili al 1490. Siamo in un momento chiave della vita di Leonardo, una sfida lanciata a se stesso e ai contemporanei: diventare uno scrittore, vincere una battaglia ardua per un artista privo di un'educazione regolare, quasi ignaro di latino e considerato «omo senza lettere» da umanisti e scrittori di professione.

È un percorso segnato da faticosi e com moventi tentativi di studio privato, dalla grammatica latina alle liste di parole del *Codice Trivulziano*, dove l'ambizione di ampliamento e nobilitazione del lessico spinge Leonardo a trascrivere migliaia di vocaboli dai libri che ha sotto mano (il *De re militari* del Valturro, il *Novellino* di Masuccio Salernitano), sull'esempio del *Vocabolista* di Luigi Pulci (anch'esso in parte copiato nel *Codice*, forse grazie ad un altro fiorentino traplantato a Milano, Benedetto Dei, gran viaggiatore, appassionato di indagini linguistiche e lessicografiche, e destinatario di una firma lettera di Leonardo sull'apparizione di un gigante in Oriente, dense di echi del *Morgante*).

Sui margini del *Codice Trivulziano* non è raro incontrare morti, proverbi, sentenze morali, segni di persistenza della tradizione popolare toscana, ma anche, sempre, di una protezione autobiografica, di una dimensione riflessiva profonda che emerge all'improvviso in quelle brevi, fulminanti frasi. Il motto «Salvatico è quel che si salva» (*Codice Trivulziano*, f. 1v), giocato sulla falsa etimologia di *salvatico*, sembra ricordare la vicenda del giovane apprendista di Vinci, sbarcato a Firenze privo di educazione regolare, e che poteva apparire un "selvatico" anche ai circoli intellettuali e umanistici di Milano, ed è per questo che sullo stesso foglio si appunta, fra grottesche caricature, una giocosa terzina antiperarchesca: «Se l'Perarca amò sì forte il lauro, / fu perché gli è bon fra la salsiccia e l'tor<do>. / l' non posso di lor giare e far resaurò». Ancora, vi compare la consapevolezza di una sensibilità e tensione conoscitiva in cui all'intensità della passione corrisponde l'intensità della sofferenza: «Dov'è più sentimento, lì è più ne' martiri gran martire» (*Codice Trivulziano*, f. 23v). E a due aforismi sullo scorrere del tempo e sulla vita umana concepita come un'unica lunga giornata, si aggiunge la similitudine fra la percezione del tempo nell'istante presente e l'acqua che scorre nel fiume, misteriosa consonanza con il pensiero di Eraclico: «Siccome una giornata bene spesa dà lieto dormire, così una vita bene usata dà lieto morire» (*Codice Trivulziano*, f. 27r): «La vita bene spesa lunga

è / Lacqua che tocchi de' fiumi è l'ultima di quella che andò e la prima di quella che viene. Così il tempo presente» (*Cadice Trinitariano*, f. 34v).

Non è facile improvvisarsi scrittore. Leonardo registra vari propositi di cominciare e ricominciare, segnati anche da date precise: «a di 2 d'aprile 1489 libro titolato de figura umana» (Windsor, inv. 19059), annota su uno dei fogli più antichi di studio del corpo umano finalizzato alla fisiognomica e all'anatomia artistica, e poco più di un anno dopo ripete un'altra data sul *Cadice C* (un libro di "luce e ombra") — «a di 23 d'aprile 1490 cominciò questo libro e ricominciò il cavallo» (*Cadice G*, f. 15v) — e su un foglio del *Cadice Atlantico* — «a di 23 d'aprile 1490» (C.A., f. 207v) — che presenta insieme facce e pensieri critici contro il principio di autorità. Non è un accostamento casuale: spesso troveremo favole e facce sugli stessi fogli, insieme a pensieri, proverbi e proemi, testimonianze di una riflessione ininterrotta che attraversa le diverse tipologie di scrittura (C.A., ff. 323r e 327v). Nei proemi, infatti, Leonardo rovescia la possibile accusa di essere un «omo senza lettere», dichiarando di essere discepolo della sola vera maestra, la «spertenza», a sua volta maestra degli antichi filosofi e scienziati, 10

Essi manifestano in modo evidente il loro carattere morale (ad esempio, il fico è esuberante, il nocer rigico, il giglio superbo, il rasoio indolente, lo specchio vanitoso) e le loro "passioni" (pianto, pentimento, preghiera, riso, rabbia), cioè quei "moti dell'animo" che erano negli stessi anni al centro della ricerca pratica e teorica di Leonardo pittore (Cimigliano 2013).

Gli animali, «esempio della vita mondiale» (*Cadice Arundel*, f. 156v), le piante e gli oggetti quotidiani fanno parte anche dell'originale codice linguistico inventato nei rebus (Vecce 1993), e forniscono un aiuto notevole alla creazione di un nuovo linguaggio tecnico, ad esempio nella nomenclatura meccanica, in cui Leonardo utilizza nomi di animali per designare utensili per analogia della forma. Ricordiamo la *zingira* e la *zongola*, conduttura idraulica di forma ricurva che ricorda il collo della cicogna, la *obiazola*, filatura della vite oppure macchina idraulica, il *bazalino*, grossa bocca da fuoco, la *sepe*, acciarino di arma da fuoco (Manni-Biffi 2011). Metafore bestiali e naturali sono d'altronde comuni nel contesto toscano d'origine di Leonardo (e torrenano, non a caso, negli scritti di Machiavelli).

Naturalmente, le favole nascono a stretto contatto con l'attività intellettuale e artistica di studio e imitazione della natura: in uno degli appunti di favole sarebbe rappresentato addirittura un dialogo tra il pittore e la natura (fav. n. 6, «Il dipintore disputa e gatteggia colla natura»), con una modalità simile al *Partigone (Libro di pittura*, cap. 18, «Pittore che disputa col poeta»), probabilmente incentrato sul tema del superamento della natura da parte dell'arte, capace di vincere il potere distruttivo del tempo: «O maravigliosa scienza, tu riserai in vita le caduche bellezze de' mortali, le quali hanno più permanenza che l'opere de natura, le quali al continuo sono variate dal tempo, che le conduce alla debita vecchiezza» (ivi, cap. 29).

L'"allegoria naturale", sviluppata nella personificazione degli elementi e dei fenomeni della natura (Kemp 1981, p. 104), si basa quindi su precise conoscenze scientifiche, dallo studio del ciclo dell'acqua a quello del movimento e della natura della fiamma, della caduta dei gravi e del volo degli uccelli. Le favole sulle piante, anche nella loro breve, presuppongono attente osservazioni botaniche (ad esempio, su specie come il ligustro e la vitalba). E anche gli oggetti inanimati sembrano rinviare alla vita quotidiana nello studio di Leonardo. In realtà, gli oggetti che prendono magicamente vita (come ne *La Bella e la Bestia*), e parlano e

litigano tra loro, erano assenti nel genere favolistico, ma non nella tradizione poetica italiana: si pensi alle «triste peme isbitorie, / le cessionze e l'collellin dolente» di Cavalcanti, e naturalmente al Burchiello (*La poesia contada col rasono*).

La loro funzione è parallela a quella delle prime "imprese" concepite da Leonardo in questi anni, il cui "corpo" è spesso costruito da un oggetto di uso comune (livella, occhiali, sonda, schiumarola, sarciatore, lanterna, candela, bussola, caricato di valore morale). Ogni favola può essere condensata nel modo di parola e immagine che è l'impresa, e ogni impresa è in potenza una favola. Ad esempio, il rasoio o la spada che, per non essere mai utilizzati, s'arrugginiscono, sono il simbolo dell'ingegno che perde vigore se trascura l'esercizio costante nell'operare artistico come nella vita intellettuale (fav. n. 37). Allo stesso modo la pietra battuta dall'"acciarino" che è in grado di sprigionare il fuoco è come l'umile fatica quotidiana che rende possibili i risultati più alti (fav. n. 39).

Pochi però i testi provvisori di morale esplicita: la favola della neve che rotolando verso il basso cresce di quantità è «detta per coloro che s'aumiliano: son esaltarli» (fav. n. 15), mentre quella della scimmia, che uccide senza avvedersene l'oggetto del proprio amore, «è detta per quelli che, per non gastigare i figliuoli, capriano male» (fav. n. 27). Il confronto umanistico tra vita attiva e vita contemplativa, tra società e solitudine, si riflette nella favola della pietra (ripresa da Alberti) che, per non restare sola, rotola sulla strada, accanto agli altri ciottoli, per finire calpestrata: una situazione assimilata da Leonardo alla vita nelle città «infra i popoli pieni d'infiniti mali» (fav. n. 38). Più rara, ma per questo più significativa, l'allegoria politica: la favola dei torci che si rallegrano della cattura della cetrera, e che poi sono impamati col vischio, è «detta per quelle terre che si rallegrano di vedere perdere la libertà al loro maggior, mediante i quali poi perdano soccorso e rimangano legati in potenza del loro nemico, lasciando la libertà e spesse volte la vita» (con evidente allusione alle tragiche vicende politiche della fine del Quattrocento) (fav. n. 35).

Se in queste favole si proietta l'immagine del mondo degli uomini, non ne risulta certo che Leonardo abbia avuto un'idea lusinghiera delle virtù del genere umano. Da un lato, è la rappresentazione della stoltezza di chi insubbisce vanamente, ponendosi al di sopra o al di fuori dell'ordine naturale delle cose, e

ne viene perciò inevitabilmente punito (Bongioanni

1935, pp. 226-27; Galluzzi 2008). Dall'altro, sono soprattutto storie di sopraffazione, di inganno, e anzi di doppio inganno, in cui chi tende l'insidia o medita l'astuzia (anche solo per legittima difesa) ne rimane spesso vittima. È la stessa visione che domina in una parallela compilazione di voci di bestiaro, trascritta in modo unitario nel 1494 in un altro piccolo *carnei* (il *Cadice H*), finalizzato alla composizione d'imprese o allegorie, e ricavato da vari testi antichi di bestiaro toscano tardo-trecentesco, attribuito nei manoscritti a Franco Sacchetti e derivato dal *Fior di virtù*; l'*Alberca* di Cecco d'Ascoli; la *Sorta naturale* di Plinio nel *volgarizzamento* di Cristoforo Landino).

Metafora poetica e universale è infine quella della farfallina notturna, il «dipinto partigione vagabundo», bruciato, consumato dallo stesso lume che l'ha attirato. La sua versione più tarda presenta una morale secondo la quale la favola è detta per chi corre dietro ai piaceri mondani, e finisce con l'autodistruggersi (fav. n. 25 e 40). Ma poteva la farfalla scegliere un destino diverso? Non era piuttosto obbligata da quella stessa legge di natura che Leonardo aveva già descritto intorno al 1480 nei fogli del mostro marino e della caverna (C.A., f. 715 e *Cadice Arundel*, ff. 155r e 156v), il «desiderio del ripatriarsi e ritornare nel primo caos», la fatale fusione di conoscenza, piacere, morte e dissolvimento? Non a caso Leonardo aggiungeva subito dopo: «a similitudine de la farfalla a lume dell'uomo» (*Cadice Arundel*, f. 156v) (Verisiero 2012[a], pp. 61-62).

La legge di natura suggerisce anche la vicenda universale di morte e di sopraffazione di una creatura sull'altra, che abbiamo riconosciuto tra le tentacole di fondo delle favole: «molti animali sieno cibo dell'altro» (*Cadice Arundel*, f. 156v). La concezione della natura, creatrice di "vite e forme" in una incessante metamorfosi, deriva naturalmente da Ovidio, che Leonardo legge nel *volgarizzamento* di Arrigo de' Simintendi (Nanni 2002). Nel XV libro delle *Metamorfosi* si evoca il filosofo Pitagora, che in un lungo discorso sulla mutazione delle cose dimostra le ragioni di un'alimentazione basata sulla rinuncia al consumo di carne: «O come è scellerata cosa nascondere le budella nelle budella, e ingrassare l'anamato corpo del mancato corpo; e l'uno animale vivere della morte dell'altro!». Ma chi veramente divora ogni cosa, distruggendo lentamente la vita e la bellezza, è il tempo: «O tempo consumatore delle cose, e o invidiosa anti-

chità, tu distruggi tutte le cose, e consummate tutte le cose da' duri denti della vecchiezza a poco a poco con lenta morte» (C.A., f. 195r).

Le favole, soprattutto quelle rimaste allo stadio di abbozzo, conservano un forte carattere di oralità, come se si trattasse di spunti destinati soprattutto a un'esecuzione orale. Lo sviluppo narrativo viene concentrato nel giro di poche parole, che però non tralasciano alcun dato essenziale: e l'immagine di un movimento paricolare, di un minimo dettaglio fisico (l'ala di un uccello, le unghie della gatta, il muro sbrecciato) restano indelebili nella fantasia del lettore; come dice Gadda, «ci ammalia quella brevità sicura del dritto [...] vivida, come folgora; è scaturita la immagine, dall'accumulo nubitoso dei pensieri» (Gadda 1939, p. 475).

Certo, la scrittura breve non è un'invenzione di Leonardo, che anzi segue un precetto retorico usuale nella tradizione favolistica. Il grammatico antico Prisciano nei *Præservantiana* (un opuscolo probabilmente presente nei libri di Leonardo, nella lista del *Codice di Madrid II*: «Plisciano grammatico») insiste proprio sulla distinzione funzionale tra appunto breve e sviluppo più ampio della favola, un passaggio che si può realizzare per mezzo del dialogo tra i personaggi: quel che avviene esattamente nelle favole vinciane più elaborate (Ponre 1976, pp. 80-81).

Ma a questo punto Leonardo passa a un altro genere di scrittura "letteraria", in cui, rispetto alle favole, il dialogo è elemento fondamentale, e anzi risolutivo della struttura narrativa, per mezzo della battuta arguta, del morto di spirito con cui un personaggio riesce a superare una situazione difficile, o a mettere in burda un antagonista. Si tratta del genere dei morti e delle facezie, consacrato nella sua autonomia strutturale (rispetto alle più complesse "novelle") proprio da Boccaccio, che riservò loro la sesta giornata del *Decameron*, la giornata di Madonna Oretta, Cisti Fornaiio, Chichibio, Gioto e Cavalanni. Il genere ebbe grande fortuna fra Tre e Quattrocento, con *Molti e facezie del Piniano Avoloia e la Novella del Grano Legnaiolo* di Antonio di Trucio Manetti, che mette in scena una burda attribuita allo stesso Brunelleschi. In particolare, Leonardo dimostra di essere vicino alle raccolte di Franco Sacchetti, Ludovico Carbone e soprattutto Poggio Bracciolini, autore di un fortunato *Liber faciarum*, presto tradotto in volgare.

Lo sfondo di Carbone e Poggio è quello dell'umanesimo cortigiano e curiale, in cui spesso il raccon-

to assume la forma della "facezia bella", della novella erotica e travolta oscura, parallela agli esiti più violenti della letteratura misogina quattrocentesca come il *Mangonello* (anch'esso nella biblioteca di Leonardo). È la manifestazione di un'attitudine giocosa, liberatoria nei confronti del basso corpore e in particolare della sessualità (oggetto di tanta attenzione in altri testi e disegni; e anche in rozzi disegni di allievi, come in C.A., ff. 132v e 133v), che diventa un vero carnevale del linguaggio in un'incredibile lista lessicale, caricatura di quelle del *Trivulziano*: «nuovo cazzo / canuzole / cazzellone / cazarcello / carata / cazzelleria / carate / cazo inferigno / cazo erbato / caza vela / pinchellone» (*Codice Arndt*, f. 44v).

Ma Leonardo è attirato dalla facezia anche per una ragione intrinseca, che la rende affine (e spesso conflinqua, sugli stessi fogli) alla favola: in comune sono la «brevità sicura del dritto» (come dice Gadda) e la struttura che solo raramente si concede a complicazioni sinartistiche (prediligendo la paraiponassi del tipo: «Uno artigiano andando spesso a vicinare uno signore senza altro proposito dimandare, al quale il signore domando...») e che concentra tutta la forza comunicativa sul morto finale. Nella più genuina tradizione del genere, è gioco di lingua, e gioco di intelligenza. E a Leonardo (rimasto sempre fanciullo, secondo Freud) piace troppo giocare (con le parole, le forme, i numeri, le figure geometriche, le macchine anche solo sognate) (Vecce 1993[b], pp. 269-70).

Le facezie, disperse fra vari manoscritti (in particolare nel *Codice Atlantico*), sono ancor meno delle favole riconducibili ad un'ipotesi di raccolta. Una sola la facezia nel *Codice Forster III* (un'altra appare nel *Trivulziano*, f. 40v), che rappresenta una situazione che sarebbe realmente potuta accadere alla corte sforzesca, allo stesso Leonardo, con un morto che allude alla remarcia del riconoscimento professionale e sociale di "artigiani" e "artisti" nella società del Rinascimento: «Uno artigiano andando spesso a vicinare uno signore, senza altro proposito dimandare, al quale il signore domando quello che andava facendo. Questo disse che veniva lì per avere de' piaceri che lui aver non poteva, peroché lui volentieri vedeva omini più potenti di lui, come fanno i popolari, ma che 'l signore non poteva vedere se non omini di men possa di lui: e per questo i signori mancarvano d'esso piacere» (*Codice Forster III*, f. 34v).

La facezia, con la sua deformazione dei tipi umani, non è altro che l'equivalente letterario e verbale

delle caricature, inventate da Leonardo in questi anni come singolare applicazione dei principi della fisiognomica (cfr. Windsor, inv. 12495r) (Kemp [1981] 2006, pp. 142-44). Sono i medesimi caratteri comici e grotteschi della commedia umana, e non è un caso che nello stesso periodo, nelle cori rinascimentali, si registri la nascita del teatro moderno, con la ripresa e la rappresentazione delle antiche commedie di Plauto e Terenzio. Il panorama di riferimento è sempre il *Decameron* di Boccaccio (ma anche il *Novellino* di Masuccio: e come in Masuccio a essere messi alla berlina sono soprattutto donne, preti e frati, in una comune satira misogina e anticlericale). In uno dei fogli del *Codice Atlantico*, accanto a pensieri e facezie, compare l'unica citazione sicura del capolavoro di Boccaccio, la sentenza dello scolaro: «Le minacce sol sono arme dello imminaciato» (C.A., f. 207v = *Decameron* VIII, 7, 42) (Donisotti 1962, p. 197).

A Leonardo piaceva raccontare, perché gli piaceva osservare l'effetto di fascinazione che il racconto, soprattutto nell'oralità, opera sull'ascoltatore, tenendolo sospeso, a bocca aperta (ed era l'oralità il contesto originario della sua formazione, a Vinci e Firenze): «Il quale [popolo] figurati ractro e arcteno, tutti riguardare l'oratore in volto con arti ammirativi, e fare le bocche d'alcuno vecchio, per maraviglia delle udite sentenze, tenere la bocca coi sua stremi bassi [...]» (*Codice A*, f. 101r). Racconta Vasari che, oltre ad essere «il migliore dicitore di rime all'improvviso del tempo suo», «era tanto piacevole nella conversazione, che tirava a sé gli animi delle gentie». Il giovane frate Matteo Bandello, nel convento di Santa Maria delle Grazie, testimonia di aver visto l'artista conversare ambabilmente con il cardinale di Gurk e poi raccontare una novella di Filippo Lippi fatto schiavo dei pirati saraceni e capace di riconquistare la libertà solo con l'eccezionalità della sua arte (*Novelle* I, 58). Leonardo, autore di favole e facezie, è anche un maestro di "conversazione", all'alba della rivoluzione culturale proposta dall'umanesimo alle classi dirigenti europee dell'età moderna, e riflessa in libri fondativi come il *De sermone* di Giovanni Pontano e il *Cortigiano* di Baldassarre Castiglione.

Leonardo riferisce che «volendo egli una volta fare un quadro di alcuni contradii che avessero a ridere (tutto che non lo facesse poi, ma solamente lo disegnarne) scelse certi uomini, quali giudicò a suo proposito, et avendosigli fatti familiari col mezzo d'alcuni suoi amici, gli fece un convito; et egli, sedendogli ap-

presso, si pose a raccontare le più pazze e ridicole cose del mondo, in modo che e' gli fece, quantunque non sapessero, di che, ridere alla smascellata. Donde egli, osservando diligentissimamente, tutti i loro gesti con que' detti ridicoli che facevano impresse ne la mente e poi, dopo che furono partiti, si ritirò in camera et ivi perferamente gli disegno in tal modo che non movevano meno essi a riso i riguardanti che si avessero messo loro le novelle di Leonardo nel convito» (*Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* II, 1).

Nel ricordo di quel surreale convito di contradii che ridono «alla smascellata» (come nella caricatura dell'*Ultima Cena* inserita in *Virtùhana* di Luis Burchel) Leonardo rielabora, in modo fantastico, alcuni precetti del *Codice Urbinate* (*Libro di pittura*, cap. 173 e 179). Ma resta la preziosa testimonianza sulle "novelle di Leonardo", che introduce una domanda più generale. Per chi scriveva Leonardo? Perché componeva favole e facezie? Per recitarle a conviti di contradii, o in feste di corte (come le profetie)? Non è nemmeno da escludere l'idea di un esito a stampa (e non la esclusa l'ultimo allievo di Leonardo, Francesco Melzi, che nel 500 marò le favole con un segno di riferimento simile a quello usato per i testi del *Libro di pittura*, e spesso aggiunse le indicazioni «Favole e facezie», «Nota ogni cosa», «Facezie», «Significazioni», «Nota» e «Molti», tra i libri di Leonardo, hanno le caratteristiche della piccola stampa popolare in volgare, con semplici illustrazioni silografiche, e una raccolta di favole avrebbe potuto essere una forma di divulgazione di riflessioni morali parallela ai libri progettati a Milano negli anni Novanta del Quattrocento (pittura, orica e prospettiva, corpo umano, idrologia e geologia, meccanica ecc.). Non avevano scopo dissimile altre scritture fantastiche come la caverna, il mostro marino, la lettera a Benedetto Dei, o più tardi la lettera al Didotario: finzioni narrative ed epistolari, racconti filosofico-naturalistici, che mettevano in scena la realtà mirabile del mondo e della natura.

Ma forse, di tutte le possibili ipotesi, la più semplice è la più probabile. A chi raccontava favole Leonardo, la sera, al bagliore rossastro delle braci, quando il fuoco lentamente si spegneva nel camino? Il 22 luglio 1490, sullo stesso foglio del *Codice C* su cui aveva annotato la data del 23 aprile (l'inizio della scrittura del "libro" e la ripresa del lavoro sul cavalletto sforzesco), Leonardo scrive: «Iacoimo venne a stare con meco il di della Maddalena, d'età di anni 10»

(*Codice C.*, f. 15v). Giangiacomo Caprotti è un ragazzo terribile, un piccolo diavolo «ladro, bugiardo, ostriaro, ghiotto», che, soprannominato subito Salai (con il nome di un diavolo del *Morgante*, XXI, 47-7), diventerà una presenza importante nella vita di Leonardo (Marani 2011; Pedretti 2011). Negli stessi mesi, Leonardo inizia a raccogliere la maggior parte delle sue favole in alcuni fogli del *Codice Atlantico*: spesso nulla più di un breve appunto mnemonico, una traccia che trovava solo nella magia del racconto orale la sua realizzazione completa. Come aveva intuito la fantasia di un romanziere (Dmitrij Merezhkovskij, ne *La resurrezione degli dei*, 1901), fu forse il piccolo Salai il primo ad ascoltare, a bocca aperta, nel suo stupore infantile, quelle favole sull'acqua che ribolliva nella pentola e sulle fiamme che danzavano cantando, sul rasoio che si arrugginiva, sul povero ragno che restava schiacciato (come il grillo di *Pinocchio*) nel buco della serratura; una primitiva forma di pedagogia applicata all'incorreggibile monello, per insegnargli a non rubare il vino, a non avvicinarsi troppo alle fiamme "ingorde" o alla pentola d'acqua bollente che avrebbe potuto rovesciarsi, a non far male alle piante e a non torturare o uccidere insetti e piccoli animali (spesso teatro di crudeltà dei fanciulli).

E poi, Leonardo raccontava e scriveva soprattutto per se stesso. Per chiarirsi, con la parola e l'immaginazione, le ragioni del suo essere nel mondo. Nelle favole della noce e del fico che, dopo aver fruttificato, vengono "lapidati" e piegati dagli uomini (fav. nn. 31-32) si può leggere il senso di amarezza dell'artista che, raggiunta l'eccellenza dell'arte, viene privato dei suoi "frutti" migliori. La favola dell'acqua che tende a salire

verso l'alto riflette, con "chiarezza cristallina", il motivo personale e autobiografico di chi cerca di innalzarsi con le proprie opere, e che poi, ricaduto sulla terra, fa «penitenza del suo peccato» (fav. n. 1) (Chiappelli [1952] 1984, pp. 186-88). E la faccenda del «bastardo» (fav. n. 22) parla proprio di lui, figlio «non legittimo» di ser Piero da Vinci: «Uno rimproverò a uno omo da bene che non era legittimo. Al quale esso rispose esser legittimo nell'ordini dela specie umana e nella legge di natura, ma che lui nell'una era bastardo, perch'egli avea più costumi di bestia che d'omo, e nella legge delli omini non avea certezza d'esser legittimo».

Qualche tempo fa Carlo Pedretti mi raccontava del suo incontro con Ivalo Calvino in California nel 1960, di una passeggiata sulla spiaggia di Malibu a osservare le onde, e di una conversazione in cui Calvino citava con ammirazione l'immagine del volo della gazza nella favola del salice (fav. n. 19). Molti anni dopo Calvino avrebbe descritto così il movimento dell'onda: «Il signor Palomar vede spuntare un'onda in lontananza, crescere, avvicinarsi, cambiare di forma e di colore, avvolgersi su se stessa, rompersi, svanire, rifluire». Lo sguardo di Palomar di fronte all'oceano era come quello del giovane Leonardo, che aveva visto "spuntare" il mostro marino «in fra l'onde del gonfiato e grande oceano, e col superbo e grave moto gir volteggiando in fra le marine acque» (C.A., f. 715r). Ma la stessa meraviglia il fanciullo di Vinci l'avrebbe conservata per tutta la vita, il medesimo stupore, di fronte al guizzare della fiamma di una candela, alla caduta di una goccia d'acqua, al volo di una farfalla, come se fossero visioni primordiali osservate e raccontate per la prima volta nella storia dell'umanità.

Testo e numerazione di favole e faccende rinviano all'edizione di riferimento: Leonardo da Vinci, *Scritti*, a c. di C. Vecce, Milano, Mursia, 1992. La forte dimensione interstatale ha suggerito di accostare alla mostra dei fogli del *Codice Atlantico* un campione di testi che Leonardo ha probabilmente conosciuto (cfr. gli studi sulle "fonti" citati in bibliografia; Solmi [1908-1911] 1974; Marioni [1952] 1974; Donisotti 1962; Garin [1972] 1974; Vecce 1992 ecc.), in edizioni antiche possedute dalla Biblioteca Ambrosiana (descritte in appendice da Giuditta Crimigliano). Un caso speciale è costituito dall'unico libro moderno, *Il primo libro delle favole* di Carlo Emilio Gadda (1952), esempio straordinario di fortuna della scrittura breve di Leonardo nella letteratura contemporanea.

La sigla posta tra parentesi dopo il titolo di ciascuna scheda (es. BA) indica il luogo in cui il disegno è esposto.

BA = Biblioteca Ambrosiana

SB = Sacerchia del Bramante, Santa Maria delle Grazie