

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT IN FLORENZ  
MAX-PLANCK-INSTITUT

# LEONARDO DA VINCI ON NATURE

*Knowledge and Representation*

edited by Fabio Frosini and Alessandro Nova



Marsilio

## LEONARDO E IL 'PARAGONE' DELLA NATURA

Il dipintore disputa e garegia co' la natura

*Codice Forster III, f. 44v*

Negli anni immediatamente successivi al 1490 Leonardo dedica una parte rilevante della sua riflessione al tema del *paragone* tra la pittura e le altre forme di espressione, comunicazione, linguaggio, studio e rappresentazione del reale, in una serie di testi che troveranno la loro prima forma compiuta nel *Codice A*, per confluire in seguito nella prima parte del *Libro di pittura*, chiamata oggi *Paragone delle arti*. Non pochi di quei testi sono animati da una tensione retorica e polemica che va oltre il tradizionale dibattito (medievale e umanistico) sul ruolo e sulla gerarchia delle discipline e delle arti, e risentono sicuramente della situazione di oralità che è alle origini della stessa formazione di Leonardo e che si ritrova nell'ambiente contemporaneo della corte, dell'accademia, dell'università, della scuola e della bottega<sup>1</sup>. Ne emerge spesso una struttura dialettica (o dialogica), in cui le voci si alternano e si contrappongono, nella forma scolastica della *quaestio disputata*, o della *disputa*: «Qui risponde 'l poeta, e cede alle sopradette ragioni, ma dice che supera 'l pittore» (*Libro di pittura* n. 23); «Parla il musico col pittore. / Dice il musico, che la sua scienza è da essere equiparata a quella del pittore [...] ma il pittore risponde [...]» (*Libro di pittura* n.

<sup>1</sup> Cfr. C. Vecce, *Word and Image in Leonardo's Writings*, in *Leonardo da Vinci Master Draftsman*, a cura di C. Bambach, New Haven-London 2003, pp. 59-77.

30); «Dice lo scultore, che se lui leva di superchio, che non può aggiungere, com' il pittore. Al quale si risponde [...]» (*Libro di pittura* n. 36; cfr. anche per identica struttura i nn. 37 e 43)<sup>2</sup>. La parola *disputa* compare esplicitamente in alcuni titoli: «Pittore che disputa col poeta» (*Libro di pittura* n. 18, con la proposta di correzione marginale da parte di un primo revisore del *Codice Urbinatense*: «la differenza ch'è dall'opere del pittore a quelle del poeta»), e «Disputa del poeta e pittore, e che differenza è da poesia a pittura» (*Libro di pittura* n. 25, che presenta subito la struttura dialogica: «Dice il poeta che la sua scienza è invenzione e misura; e questo è il semplice corpo de poesia, invenzione di materia, e misura ne' versi, e che lui si veste poi di tutte le scienze. Al quale risponde il pittore avere [...]»)<sup>3</sup>.

In tutte queste dispute il pittore ha un alleato di straordinaria potenza: la natura. È grazie a lei che la pittura rivendica il primato rispetto alle altre discipline e arti in quanto se ne dichiara derivata direttamente, senza mediazione, in un rapporto strettissimo di *imitazione*, e ne rappresenta poi le «opere» nel modo più immediato, *vero e certo*, grazie al senso più nobile e perfetto, l'occhio. Il suo campo di azione si estende fino a coprire la stessa filosofia naturale: «La pittura rappresenta al senso con più verità e certezza l'opere de natura, che non fanno le parole o le lettere» (*Libro di pittura* n. 7); «L'opere del pittore rappresentano le opere d'essa natura» (*Libro di pittura* n. 9); «La pittura abbraccia in sé tutte le forme della natura» (*Libro di pittura* n. 19). L'unica arte in cui la natura aiuta direttamente l'artista è la scultura (*Libro di pittura* nn. 36, 37, 38, 39, 42, 43, 45), che proprio per questo si dimostra inferiore alla pittura, perché luce e ombra sono appunto del tutto *naturali*, e non *accidentali*. Se il modello di Leonardo, nell'ideazione del *Libro di pittura*, resta il *De pictura* di Leon Battista Alberti, appare allora chiaro perché si dia tanto risalto alla natura nei testi iniziali del *libro*: anche Alberti insisteva sullo stretto legame tra pittura e natura, donde hanno origine i fondamenti matematici della realtà: «Vederai tre libri: el primo, tutto matematico,

<sup>2</sup> Queste citazioni, e quelle che seguono, sono tratte da Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*. Edizione in facsimile del *Codice Urbinatense Latino 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di C. Pedretti, trascrizione critica di C. Vecce, Firenze 1995, pp. 134-166.

<sup>3</sup> Cfr. C. Scarpati, *Leonardo scrittore*, Milano 2001, p. 94: «La parte maggiore della sua opera scritta è dialogica e composta in un'attitudine di magistero: tiene davanti a sé costantemente una figura di discepolo (o di interlocutore avversario, o di oppositore)».

dalle radici entro dalla natura fa sorgere questa leggiadra e nobilissima arte»<sup>4</sup>.

In un altro celebre capitolo del *Libro di pittura* Leonardo afferma che la pittura è «sola imitatrice de tutte l'opere evidenti de natura» (*Libro di pittura* n. 12), e che per questa ragione la pittura può essere considerata una forma di conoscenza, ed è figlia della natura, perché nata dall'esperienza diretta della natura; ma subito dopo si corregge, e preferisce dire «nipota de natura», distinguendo tra la natura madre misteriosa e inconoscibile delle cose e delle creature, e le sue produzioni (percepibili dai nostri sensi) che sono appunto le «cose evidenti» donde nasce in effetti la pittura: «E veramente questa è scienza e legitima figli[ol]a de natura, perché la pittura è partorita da essa natura; ma per dir più corretto, diremo nipota de natura, perché tutte le cose evidenti sono state partorite dalla natura, delle quali cose [partorite] è nata la pittura. Adonque rettamente la chiameremo nipota d'essa natura e parente d'iddio».

Pittura come «nipota», dunque, e natura come nonna, non madre. Leonardo (figlio illegittimo) cerca sempre di essere preciso nelle questioni di genealogia (Dio credè la natura, la natura le cose, le cose la pittura, che quindi è nipote della natura e discendente da Dio), e finisce per correggere lo stesso Dante, che nell'XI canto dell'*Inferno*, dopo aver parafrasato la sentenza della *Fisica* di Aristotele «Ars imitatur natura quoad potest», aveva introdotto la metafora dell'arte 'nipote' di Dio, in quanto 'figlia' della natura (recepita altrove fedelmente da Leonardo: «vera figliola della natura», *Libro di pittura* n. 27; «arte figliola della natura», *Libro di pittura* n. 58): «e se tu ben la tua Fisica note, / tu troverai, non dopo molte carte, / che l'arte vostra quella, quanto pote, / segue, come 'l maestro fa 'l discente; / sì che vostr'arte a Dio quasi è nepote»<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> L.B. Alberti, *De pictura*, in Id., *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, vol. III, Bari 1973, p. 8. Sempre Alberti introduce, nel II libro, il concetto di natura 'artificiosa' (ripreso da Leonardo): «Anzi la natura medesima pare si diletta di dipignere, quale veggiamo quanto nelle fessure de' marmi spesso dipinga ipocentauri e più facce di re barbate e crinite. Anzi più dicono che in una gemma di Pirro si trovò dipinto dalla natura tutte e nove le Muse distinte con suo segno. [...] la natura maravigliosa artefice delle cose» (*ibid.*, p. 62).

<sup>5</sup> Dante Alighieri, *Inferno* XI, 101-105. C. Farago, *Leonardo da Vinci's Paragone*, Leiden 1988, p. 314. Da rilevare che i versi danteschi introducono la presentazione del girone in cui sono puniti i violenti contro natura e arte, e conferiscono quindi anche al testo di Leonardo una sfumatura morale. Così il commento di Cristoforo Landino *ad locum*, che Leonardo poteva

È a questo punto che nel sistema intellettuale del *paragone* si inserisce l'incrinatura di un nuovo e più ardito confronto: il paragone tra la pittura e la stessa natura. Più che nel *Codice Urbinate*, ne leggiamo uno spunto maggiormente significativo in una nota, brevissima ed enigmatica, del *Codice Forster III*: «Il dipintore disputa e garegia co' la natura» (f. 44v – Fig. 1). La frase compare dopo un titolo, «favole», e prima di altre due note che sembrano brevi tracce favolistiche da sviluppare (di grande interesse anche per il loro valore intertestuale, e di testimonianza delle letture di Leonardo): «Il coltello accidentale armadura caccia dall'omo le sua unghie armadura naturale. / Lo specchio si gloria forte tenendo dentro a sé spechiata la regina e partita quella lo specchio riman vile»<sup>6</sup>. Il titolo «favole» implica il significato di 'narrazioni esemplari', di apologhi come quelli di Leon Battista Alberti, e in questo caso tutti e tre gli appunti (per quanto scritti in momenti diversi, come suggerisce la diversità di *ductus* e inchiostro) sono legati al tema del confronto tra *accidentale* e *naturale*. Le unghie, 'armatura naturale' degli animali e degli uomini primitivi, sono definite così da Lucrezio, *De rerum natura*, v, 1283 («Arma antiqua manus ungues dentesque fuerunt»), citazione presente già nel *Codice B* (f. 8v, «Lucrezio nel terzo delle cose naturale: le mani unghie e denti furono le armi de li antichi. 163»), e derivata non direttamente da Lucrezio ma dal *De re militari* di Roberto Valturio (nel volgarizzamento di Paolo Ramusio: «Lucretio nel quinto libro de natura rerum dice che le arme de li antiqui erano le mane le ongie li denti li saxi li bastoni li rami dopoi le fiamme il focho: ultimamente fo ritrovato la violentia dil ferro et dil metallo»)<sup>7</sup>. Nella fa-

leggere nell'edizione fiorentina del 1481: «quasi è nipote: per certa similitudine. Imperochè se la natura procede da Dio come da suo principio è quasi figliuola; et se dipoi l'arte nostra procede da la natura essendo figliuola di quella, è nipote di Dio, perchè Dio ha innexo nelle menti de gl'huomini l'arte per mezzo della natura. Dice Aristotele: Idio è animal sempiterno et optimo, dal quale el cielo et la natura dipende, la quale natura è imitata dall'arte nostra quanto gli è possibile. Il perchè pendendo l'arte dalla natura epsa è quasi sua figliuola, et per consequente nipote a Dio. Adunque chi offende la natura offende Dio immediate. Et chi offende l'arte offende Dio mediante la natura offesa. Ma l'usuraio offende la natura, ecc.» (Cristoforo Landino, *Comento sopra la Comedia di Dante Alighieri poeta fiorentino*, Firenze 1481, f. 79v).

<sup>6</sup> Le favole si intendono citate da Leonardo da Vinci, *Scritti*, a cura di C. Vecce, Milano 1992, pp. 55-72.

<sup>7</sup> Roberto Valturio, *De re militari*, Verona, Paganino, 1483, f. 193v, libro x, cap. 2. Su Leonardo e Lucrezio cfr. M. Beretta, *Leonardo and Lucretius*, in «Rinascimento», II s., XLIX, 2009, pp. 341-372; A. Brown, *The Return of Lucretius to Renaissance Florence*, Cambridge 2010; R. Nanni, *Lucrezio: «un ennesimo candidato per la filosofia di Leonardo?»*, in «Giornale critico della filosofia italiana», xc, 3, 2011, pp. 463-491.

vola dello specchio torna invece il tema della vanagloria di chi si attribuisce meriti non suoi, sviluppato dall'Alberti nell'Apologo xvi, in cui l'acqua si insuperbisce dell'iride formata dalla luce del sole riflessa su un'ara<sup>8</sup>.

Il *Codice Forster III* (uno dei più antichi quaderni di Leonardo, e anzi il più antico dei taccuini di formato 'tascabile', databile al 1487-1490 e quindi contemporaneo al *Codice B* e al *Codice Trivulziano*, e aperto per note successive datate dal 1493 al 1497) attesta l'inizio della composizione delle favole (i ff. 2r, 21r, 27r, 30r, 47r-v corrispondono alle *Favole* nn. 1-8), nella forma di brevi scritture che poi saranno sviluppate in alcuni fogli del *Codice Atlantico* intorno al 1490. La natura vi gioca un ruolo essenziale: a differenza della tradizione esopica, i personaggi principali sono gli elementi della natura, l'acqua, l'aria, il fuoco e la terra, oltre ad alcuni umili oggetti della vita quotidiana – il coltellino per tagliare le unghie, lo specchio, la candela, il vino, la carta e l'inchiostro, il laveggio, il ferro e la lima – che prendono vita e disputano tra loro (come nelle poesie del Burchiello). Ricorrenti e simili tra loro le vicende raccontate da Leonardo: la punizione della superbia di chi – l'acqua, il fuoco – ardisce infrangere i confini e le leggi imposte dalla natura (come nell'Apologo iv dell'Alberti, *Stella superba*), cui si aggiungerà, nei fogli del *Codice Atlantico*, il tema della sopraffazione di una creatura sull'altra, in una catena universale di violenza, di vita e morte che fa parte dell'ordine ineluttabile della natura<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Alberti è presente anche nella parte superiore del foglio del *Codice Forster III*, in uno schema dettagliato degli elementi della base di una colonna (la base attica), con due liste di vocaboli separate dalla lettera B ripetuta: «toro superior - B toro superior / astragali quadre - B nextroli / troclea - B orbiculo / astragali quadre - B nestroli / toro inferior - B toro inferi[or] / plinto - B latastro» (altri appunti e schemi simili ai ff. 13ve 37v). In realtà la B (considerata finora inspiegabile) non è elemento di separazione, ma precede sempre il vocabolo della seconda colonna, e non è altro che la sigla di «Batista», il nome che in esteso Leonardo usa altrove per indicare le citazioni da Alberti (cfr., ad esempio, «Battista Alberti» in *Madrid II*, f. 2v; *Codice Arundel*, ff. 31v, 32r, 66v; *Codice F*, f. 82r; *Codice G*, f. 54r; «messer Batista» in *Codice Leicester*, f. 13r). Le due liste pongono quindi a confronto il lessico architettonico di Vitruvio (*De architectura*, 3,3,5) e di Alberti (*De re aedificatoria*, Firenze 1485, f. 97v, libro VII, cap. 7), testimonianza importante dello studio comparato di Vitruvio e Alberti a Milano intorno al 1490, nello stesso contesto in cui nasce il disegno del cosiddetto *Uomo vitruviano*. Sulla questione cfr. C. Vecce, «*The Sculptor Says*»: *Leonardo and Gian Cristoforo Romano*, in *Illuminating Leonardo. A Festschrift for Carlo Pedretti Celebrating His 70 Years of Scholarship (1944-2014)*, a cura di C. Moffatt e S. Tagliagambara, Leiden [in corso di stampa].

<sup>9</sup> Sulle favole di Leonardo cfr. C. Vecce, *Codex Atlanticus. 16. Leonardo: favole e facezie*.

Leonardo intendeva forse disegnare, per mezzo delle favole, una sorta di «allegoria naturale»<sup>10</sup>, continuando il dialogo con i libri che lo avevano accompagnato in quegli anni, nel passaggio da Firenze a Milano. Libri che 'raccontavano' la natura come l'*Acerba* di Cecco d'Ascoli, in cui è onnipresente la figura della natura «che contempla ogni secreto»<sup>11</sup>, mirabile produttrice di infinite forme, animali, mostri, monti e vulcani, fenomeni atmosferici e geologici; il *Fiore di Virtù*, il *Tractato de le più maravegliose cosse e piu notabele che se trovano in le parte del mondo* di Jean de Mandeville, i testi di Alberto Magno e Isidoro di Siviglia, la *Storia naturale* di Plinio il Vecchio (tradotta da Cristoforo Landino)<sup>12</sup>, e perfino il *Morgante* di Luigi Pulci. Ne derivava il costante senso di meraviglia per l'opera immensa della natura «aiutatrice de' sua vivi» (*Codice H*, f. 77r), e per il 'libro della natura' che è infinitamente più vasto di quelli degli uomini: «Come è più difficile a 'ntendere l'opere di natura che un libro d'un poeta» (*Codice Madrid 1*, f. 87v); «La natura è piena d'infinite ragioni che non furon mai in isperienza» (*Codice I*, f. 18r).

Il soggetto principale delle prime favole, intorno al 1490, è dunque la natura, interpretata come parte di un sistema di 'leggi necessarie' cui gli elementi e le creature devono ubbidire. Questo sistema, definito *necessità*, appare anzi superiore alla stessa natura, che deve conformarsi alle sue regole. Il pensiero viene sintetizzato solo un foglio prima dell'appunto del pittore che disputa e gareggia con la natura, e avrebbe potuto essere uno degli argomenti principali contro il primato universale della natura: «La necessità è maestra e tutrice della natura. / La necessità è tema e inventrice della natura e freno e regola eterna» (*Codice Forster III*, f. 43v).

Un altro possibile argomento della disputa è la critica dell'interpretazione ottimistica della natura come madre benevola di tutti i viventi (sia degli uomini che delle altre creature dell'universo), come si legge in un

*Disegni di Leonardo dal Codice Atlantico*, con la collaborazione di G. Cirnigliaro, Novara 2013; G. Cirnigliaro, *Le favole di Leonardo. Struttura e temi*, in «Rivista di letteratura italiana», xxxi, 2, 2013, pp. 23-44.

<sup>10</sup> M. Kemp, *Lezioni dell'occhio: Leonardo da Vinci discepolo dell'esperienza*, Milano 2004, p. 167.

<sup>11</sup> Cecco d'Ascoli, *L'Acerba*, a cura di A. Crespi, Ascoli Piceno 1927, libro IV, Capitolo x, v. 35.

<sup>12</sup> Plinio il Vecchio, *Istoria naturale*, tradotta in lingua fiorentina da Cristoforo Landino, Venezia, Jenson, 1476.

altro appunto del *Codice Forster III*: «La natura pare qui in molti o di molti animali stata più presto crudele matrigna che madre, e d'alcuni non matrigna ma pietosa madre» (f. 20v)<sup>13</sup>. Lo spunto sarebbe stato ripreso alcuni anni dopo in una delle 'profezie' in cui Leonardo rappresenta la follia e la crudeltà degli uomini: «Delli asini bastonati. / O natura instaccurata, perché ti se' fatta parziale, facendoti ai tua figli d'alcuni pietosa e benigna madre, ad altri crudelissima e dispietata matrigna? Io veggio i tua figlioli esser dati in altrui servitù senza mai beneficio alcuno, e in loco di remunerazione de' fatti benefizi, esser pagati di grandissimi martiri, e spender sempre la lor vita in beneficio del suo malefattore» (*Codice Atlantico*, f. 393r). L'opposizione *madre-matrigna* era però un luogo comune della letteratura dell'epoca, e Leonardo avrebbe potuto facilmente leggerla nei suoi libri – il *Canzoniere* di Petrarca, il commento di Landino alla *Commedia*, Plinio il Vecchio tradotto dallo stesso Landino – o ascoltarla dai poeti cortigiani della Milano sforzesca intorno al 1490: Niccolò da Correggio consigliere di Ludovico il Moro, e il celebre improvvisatore Serafino Aquilano al servizio del cardinale Ascanio Sforza<sup>14</sup>.

La traccia del *Codice Forster III* sul pittore che disputa e gareggia con la natura non è mai stata sviluppata, e nei manoscritti vinciani non compare un testo completo di questo *paragone*. Le idee che però ne avrebbero for-

<sup>13</sup> Cfr. P. Galluzzi, *La natura di Leonardo: «più tosto crudele matrigna che madre»*, in *Natura*, a cura di D. Giovannozzi e M. Veneziani, Firenze 2008, pp. 215-242.

<sup>14</sup> Lo spunto di partenza, nella letteratura in volgare, è un verso di Petrarca – «O Natura, pietosa e fera madre» – nel contesto di un sonetto su Laura turbata contro il poeta (*Rerum vulgariarum fragmenta*, 231, 9). Landino lo riprende nel commento a *Paradiso* 16, 58-60 («Se la Chiesa, [...] la qual Chiesa debba esser pietosa madre a tutti, non fussi diventata di madre matrigna», Landino, *Comento...*, cit., p. 320r [cfr. nota 5]; v. anche il commento a *Purgatorio* 6,76: «natura optima madre»), e nella traduzione pliniana, precisamente nella prefazione del libro VII dedicato all'uomo («Cominceremo da l'uomo per cagione del quale pare che la natura abbi prodotto tutte l'altre cose, ma non senza gran prezzo ci ha dato tante cose, et con crudeltà ha voluto ci sieno coste troppo care, in forma che difficilmente si può giudicare se migliore madre inverso di noi è stata, o più crudel matrigna», Plinio il Vecchio, *Historia naturale*, Venezia, Nicolas Jenson, 1476, f. 79v). Nell'ambito dei poeti improvvisatori di corte cfr. Serafino Aquilano: «A che stimarci, o gente umana indegna, / E de natura andar superbi tanto? / Ch'è a li bruti animal, s'io scerno alquanto, / Pietosa madre, a noi crudel matregna» (*Rime*, a cura di M. Menghini, Bologna 1894, p. 64); Niccolò da Correggio: «Impia noverca, al sceme uman crudele / Natura, e sol pia matre a gli animali» (*Opere*, a cura di A. Tisconi Benvenuti, Bari 1969, p. 198).

mato la struttura logica e argomentativa si conservano proprio negli altri testi della prima parte del *Libro di pittura*. In essi Leonardo cerca di andare oltre il livello di semplice imitazione delle forme della natura, e di porre la pittura su un piano di superamento ed emulazione. Se la natura deve ubbidire alle leggi della necessità, il pittore va oltre quelle leggi, trionfando sulla necessità e sul tempo (o almeno creando un'illusione momentanea di trionfo). Il suo primato consiste soprattutto nel conservare il simulacro – artificiale – della bellezza, il cui archetipo – naturale – viene distrutto dal tempo o dalla morte: «O meravigliosa scienza, tu riservi in vita le caduche bellezze de' mortali, le quali hanno più permanenza che l'opere di natura, le quali al continuo sono variate dal tempo, che le conduce alla debita vecchiezza; e tale scienza ha tale proporzione con la divina natura, quale hanno le sue opere con l'opere d'essa natura, e per questo è adorata» (*Libro di pittura* n. 29); «Quante pitture han conservato il simulacro d'una divina bellezza che 'l tempo o morte in breve ha distrutto il suo natural essemplio, et è restata più degna l'opera del pittore che della natura sua maestra» (*Libro di pittura* n. 30)<sup>15</sup>.

La pittura, accumulando effetti di illusione dello spazio e della vita, crea una finzione di vita più 'reale' del reale, più 'naturale' della natura stessa (*Libro di pittura* nn. 14, 19, 31b), e anzi è in grado di rappresentare cose che la natura non ha mai nemmeno creato (né potrebbe creare): «questa, non ch'alle opere di natura, ma ad infinite attende che la natura mai le credò» (*Libro di pittura* n. 27)<sup>16</sup>. Anche l'occhio, strumento primario della rappresentazione visiva, supera la natura: «Quale è quella cosa che per lui non si faccia? Lui move li uomini da l'oriente a l'occidente; questo ha trovato la navigazione, et in questo supera la natura, perché li semplici naturali so' finiti, e l'opere che l'occhio comanda alle mani sono infinite, come dimostra 'l pittore nelle finzioni d'infinite forme d'animali et erbe e piante e siti» (*Libro di pittura* n. 28)<sup>17</sup>. La mente del pittore si trasforma così nella mente della natura, e arriva infine a operare e creare come la mente divina: «La

<sup>15</sup> Entrambi i capitoli si trovano nella sezione di 'paragone' tra pittura e musica: cfr. C. Farago, *Leonardo da Vinci's Paragone*, cit., pp. 366-69 (cfr. nota 5).

<sup>16</sup> Su questi *topoi* derivati da Plinio (*Storia naturale*, 35, 65-66) cfr. F. Fehrenbach, *Blick der Engel und lebendige Kraft. Bildzeit, Sprachzeit und Naturzeit bei Leonardo*, in *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang*, a cura di Id., München 2002, pp. 169-206.

<sup>17</sup> Cfr. Id., *Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leitbilder im Werk Leonardo da Vincis*, Tübingen 1997, p. 64.

pittura è di maggiore discorso mentale e di maggior artificio e meraviglia che la scultura, con ciò sia che necessità constringe la mente del pittore a trasmutarsi nella propria mente di natura, e sia interprete infra essa natura e l'arte» (*Libro di pittura* n. 28); «Piacere del pittore. La deità ch'ha la scienza del pittore fa che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina» (*Libro di pittura* n. 68)<sup>18</sup>.

L'arte 'vince' la natura, che a sua volta apparirà, nella produzione dei suoi *mirabilia* – le forme fantastiche di rocce e montagne, i vulcani, le caverne, i cristalli e le gemme, i 'nicchi', le creature mostruose e fantastiche, le balene, i giganti – sempre più *artificiosa*, sempre meno *naturale*, essa stessa risucchiata nella sfera di attività dell'*artifex* in una traiettoria di trasformazione del rapporto tra uomo e natura che porterà alle poetiche del tardo Rinascimento e del Manierismo. Il *paragone* tra natura e arte sarà un altro luogo comune del dibattito e della letteratura del Rinascimento, in particolare nei testi poetici celebrativi di opere d'arte. Ne saranno coinvolti gli stessi capolavori leonardeschi, e i poeti contemporanei – da Girolamo Casio a Giambattista Strozzi e Giorgio Vasari – ripeteranno il banale gioco linguistico basato sul termine *vinci*, allo stesso tempo voce del verbo *vincere*, nome dell'artista (*Vinci*), e suo emblema (i *vinci*, cioè gli intrecci di nodi). Al di là del gioco, è significativo il fatto che alcuni di questi poeti riecheggiassero proprio lo spunto vinciano della 'disputa' tra pittore e natura. Così Bernardo Bellincioni, che nel sonetto «sopra il retracto de Madona Cicilia qual fece maestro Leonardo» mette in scena un vero dialogo con la natura:

<sup>18</sup> L'accenno a Dio fa pensare ancora a Dante, al canto x del *Purgatorio*, dove il mirabile autore del 'visibile parlare' (superiore sia all'arte umana che alla natura) è Dio stesso. Dante introduce anche la distinzione tra la volontà divina e la natura, tra il *creare* e il *fare*: «ciò ch'ella cria o che natura face» (*Paradiso* 3, 87). Cfr. il commento di Landino: «creare è fare di nulla alcuna cosa, et questo fa Idio senza alcun mezo. Dipoi Idio ha messe virtù nelle cose da lui create le quali non di nulla ma d'alcuna materia fa cosa simile, chome verbigratia l'huomo col seme suo fa un altro huomo, et questa è decta natura naturata, et diffiniscon la natura esser virtù messa nelle cose da Dio generante cose simili di simili. Adunque Idio crea senza mezo et senza materia, et la *natura face*, idest la virtù messa nelle cose da Dio, fa di materia qualche cosa. Onde conchiuderemo chome dice Augustino che la volontà di Dio è prima et somma cagione di tucti e movimenti corporali et spirituali» (Landino, *Comento...*, cit., p. 283v [cfr. nota 5]).

- Di che te adiri, a chi invidia hai, Natura?  
 - Al Vinci che ha ritratto una tua stella,  
 Cecilia sì bellissima hoggi è quella  
 che a' suoi begli ochi el sol par umbra oscura.  
 - L'honor è tuo, se ben con sua pictura  
 la fa che par che ascolti et non favella.  
 Pensa, quanto sarà più viva et bella,  
 più a te fia gloria in ogni età futura.

Ringratiar dunque Ludovicò or pòi  
 et l'ingegno et la man di Leonardo  
 che a' posteri di lei voglian far parte.

Chi lei vedrà, così ben che sia tardo  
 vederla viva, dirà: «Basti ad noi  
 comprender or quel che è natura et arte»<sup>19</sup>.

«La natura pare *qui* in molti o di molti animali stata più presto crudele matrigna che madre, e d'alcuni non matrigna ma piatosa madre»<sup>20</sup>. Nell'appunto del *Codice Forster* l'avverbio *qui* suggerisce di leggere in quella frase apparentemente isolata un frammento di una più vasta meditazione interiore sulla natura, approdato alla fissità della scrittura. Vi emerge l'altra polarità delle favole, che è, come s'è detto, la vicenda universale di sopraffazione di un organismo su un altro, in un ciclo infinito di trasformazione e metamorfosi che coinvolge tutte le forme della natura; e anche di eterna contraddizione delle istanze di vita e morte, come appare nella prima delle due favole scritte sul foglio successivo del *Codice Forster*. «Il lume è foco incordo sopra la candela, quella consumando sé consuma» (*Codice Forster III*, f. 21r)<sup>21</sup>. Come ha scritto Fabio Frosini: «La natura è il terreno di una guerra costante tra la tensione aggregativa delle forme e quella dissolutrice del tempo. La pittura, le arti, le tecniche in generale, le 'forme' infine tutte

<sup>19</sup> Bernardo Bellincioni, *Sonetti, Canzoni, Capitoli, Sestine, ed altre Rime*, Milano, Filippo de' Mantegazzi, 1493, ff. c6v-7r.

<sup>20</sup> Leonardo da Vinci, *Il codice Forster III*, nel «Victoria and Albert Museum», riproduzione fototipica con trascrizione critica, Roma 1934, f. 20v.

<sup>21</sup> Cfr. l'attenta lettura di S. Toussaint, *Leonardo filosofo dei contrari. Appunti sul 'chaos'*, in *Leonardo e Pico. Analogie, contatti, confronti*, a cura di F. Frosini, Firenze 2005, pp. 13-35 (a p. 13 il rinvio a un luogo parallelo in Windsor 19045, dove Leonardo considera la digestione animale «a similitudine del lume fatto dalla candela»: «Come il corpo dell'animale al continuo more e rinasce»).

sono protagoniste di questa eterna lotta, nella quale la civiltà umana viene sempre di nuovo sommersa dal tempo»<sup>22</sup>.

Metafora poetica di questa visione della natura diventa la figura tragica della farfalla notturna, il «dipinto parpaglione vagabundo» che, attirato dalla luce della fiamma – lo stesso «foco incordo» che, consumando la candela, consuma se stesso – ne viene disfatto (*Codice Atlantico* f. 187r: *Favole* n. 25). La sua versione più tarda presenterà un'interpretazione morale in senso tradizionale, come ammonimento per chi – la farfalla – corre dietro ai piaceri mondani – il fuoco – e finisce con l'autodistruggersi (*Codice Atlantico* f. 692r: *Favole* n. 40). La tragicità originaria della favola risiedeva però altrove. Poteva la farfalla scegliere un destino diverso? Non era piuttosto obbligata da una forza più potente della sua volontà, o della stessa possibilità di capire che l'avvicinamento alla bellezza e al piacere è fatale avvicinamento alla morte, e che forse, in definitiva, il vivere non è altro che morire, in quanto graduale 'consumazione' della vita nel tempo, come una candela?

La risposta a queste domande compare dieci anni prima nei celebri scritti vinciani sul mostro marino e sulla caverna (i *mirabilia* della natura *artificiosa*), ed è sorprendente scoprire che la rete di fili sottili che lega quei testi si basa sul medesimo sistema simbolico in cui è già presente l'immagine della farfalla. Si tratta di alcuni fogli del *Codice Arundel* e del *Codice Atlantico* scritti a Firenze intorno al 1480, e da leggere unitariamente (non frammentati, come accade ancora oggi nelle edizioni antologiche in lingua inglese), perché sviluppo di un'unica linea di immaginazione e di pensiero, di un originale *conte philosophique* che mette in scena l'incontro del giovane Leonardo con la natura.

Primo stadio della meditazione, intitolato *Essempi e pruove dell'accrescimento della terra* (*Codice Atlantico*, f. 715r), è una 'sperientia', un'osservazione empirica apparentemente banale: «Piglia un vaso e èmpilo di schietta terra e pòllo sopra un tetto», che porta alla constatazione di un progressivo e inarrestabile accrescimento del terreno, dal microcosmo del vaso al macrocosmo della terra che cresce come un organismo vivente, in una temporalità accelerata in cui milioni di anni passano in pochi istanti e

<sup>22</sup> F. Frosini e C. Vecce, *Leonardo da Vinci*, in *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti, Il contributo italiano alla storia del pensiero. Ottava appendice*, a cura di M. Ciliberto, Roma 2012, p. 144.

le mutazioni geologiche hanno già inghiottito inesorabilmente le vestigia della civiltà umana: «Or non vedi tu negli alti monti i muri delle antiche e disfatte città essere da l'accrescimento della terra occupate e nascoste? Or non s'è veduto le sassose cime de' monti, la viva pietra per lungo tempo col suo accrescimento avere inghiottito una appoggiata colonna, e scalzata co' taglianti ferri, e, quella trattane, avere lasciato nel vivo sasso la sua accanalata forma?». Sullo stesso foglio capovolto, e sulle prime righe della facciata successiva, Leonardo si rivolge direttamente ad un mostro marino, simbolo e strumento della smisurata forza della natura (*Codice Atlantico*, f. 715r-v), ma allo stesso tempo simbolo della natura che deve anch'essa piegarsi alla legge superiore e misteriosa della necessità<sup>23</sup>.

Nel quadro successivo la visione presenta infatti il mostro («potente e già animato strumento dell'arteficiosa natura») vinto dal tempo e dalla morte, arenato su una grande spiaggia, la grande carcassa disseccata che, ricoperta dalla terra che 'cresce', si trasforma in un'immane montagna (*Codice Arundel*, f. 156r). Sulla pagina di fronte torna il tema dell'accrescimento della terra, che aumenta talmente le proprie dimensioni da restringere lo spazio dell'aria, imprigionare l'acqua nelle sue viscere e raggiungere i confini della sfera del fuoco, che ridurrà la superficie terrestre in una landa riarsa e senza vita: «e questo fia il termine della teresste natura» (*Codice Arundel*, f. 155v). La profezia della fine del mondo e della vita, fondata sulle conseguenze necessarie di leggi naturali, si colora di accenti che erano caratteristici della predicazione e della letteratura tardomedievale sull'Apocalisse e sul Giudizio finale – da Antonio Pucci a Luigi Pulci – e che si ritrovano anche nel *Trionfo dell'eternità* di Petrarca.

Girando lo stesso foglio, Leonardo riprende l'immagine della caverna vivente – già prefigurata nella vuota carcassa del mostro marino, armatura della grande montagna – e qui, in prima persona, presenta se stesso all'ingresso della tenebra sotterranea, «tirato dalla mia bramosa voglia, vago di vedere la gran copia delle varie e strane forme fatte dalla artificiosa natura», combattuto fra il desiderio d'entrarvi e di scoprire le ragioni seminali delle cose, e la paura irrazionale dell'oscurità, che poi è forse la paura che, in

<sup>23</sup> Rinvio alla lettura di I. Calvino, *Lezioni americane*, in Id., *Saggi*, a cura di M. Barenghi, Milano 1995, pp. 694-696. Cfr. C. Vecce, *Calvino legge Leonardo*, in *Studi sulla letteratura italiana della modernità per Angelo R. Pupino. 2. Dal secondo Novecento ai giorni nostri*, a cura di E. Candela, Napoli 2009, pp. 393-402.

realtà, la caverna sia vuota, che non nasconda alcun mirabile segreto; l'intuizione che alla base dell'immensa macchina del mondo non vi sia altro che il nulla, il vuoto (*Codice Arundel*, f. 155r).

La meditazione arriva ad una conclusione – provvisoria – dopo un pensiero sui 'nicchi' (sempre legato al movimento universale degli elementi: «Per le 2 linee de' nicchi bisogna dire che la terra per isdegnio s'attuffassi sotto 'l mare e fè il primo suolo, poi il diluvio fè il secondo»), in una vera e propria disputa sulla legge di natura con le voci di due interlocutori precedute – come in un dibattito scolastico – dalle didascalie *contra* e *pro* (*Codice Arundel*, f. 156v). Alla prima obiezione del *contra* («Perché la natura non ordinò che l'uno animale non vivessi della morte dell'altro?»), il *pro* risponde riprendendo lo spunto iniziale dell'*accrescimento*, al quale la stessa natura sembra porre rimedio ordinando «che molti animali sieno cibo l'uno de l'altro», e con altri cataclismi come «cierti avelenati vapori e pestilentie e continua peste sopra le gran multiplicazioni e congregationi d'animali e massime sopra gli omini, che fano grande acrescimento perché altri animali non si cibano di loro». Ribattendo ad una nuova obiezione del *contra*, il *pro* conclude: «Or vedi, la speranza e 'l desiderio del ripatriarsi e ritornare nel primo chaos fa a similitudine de la farfalla a' lume, dell'uomo che con continui desideri senpre con festa aspetta la nuova primavera, senpre la nuova state, senpre e nuovi mesi e nuovi anni, parendogli che le desiderate cose, venendo, sieno troppo tarde. E non s'avede che desidera la sua disfazione. Ma questo desiderio è in quella quintessenza spirito degli elementi, che, trovandosi rinchiusa per anima dello umano corpo, desidera sempre ritornare al suo mandatario. E vo' che sapi che questo medesimo desiderio è 'n quella quinta esenza compagnia della natura, e l'uomo è modello dello mondo»<sup>24</sup>.

«A similitudine de la farfalla a' lume»: la piccola farfalla notturna che si consuma a contatto col fuoco ha già colpito la fantasia di Leonardo, che vi vede il «desiderio del ripatriarsi e ritornare nel primo caos», la fusione

<sup>24</sup> Cfr. S. Toussaint, *Leonardo filosofo dei contrari...*, cit., p. 17 (cfr. nota 21). Importante ricordare, anche in questo caso, un luogo del *Convivio* di Dante (II, xii, 13): «E la ragione è questa: che lo sommo desiderio di ciascuna cosa, e prima da la natura dato, è lo ritornare a lo suo principio. E però che Dio è principio de le nostre anime e fattore di quelle simili a sé (si come è scritto: "Facciamo l'uomo ad imagine e similitudine nostra"), essa anima massimamente desidera di tornare a quello».

di conoscenza, piacere, morte e dissolvimento. Ma il vero protagonista del racconto di Leonardo, lo strumento della necessità, è il tempo, superiore alla stessa natura: è lui che muta ogni forma, la vita e la bellezza, e che rende possibile il fluire delle cose: «Col tempo ogni cosa va variando» (*Codice Arundel*, f. 57r)<sup>25</sup>. Nel tempo si svolgono tutte le *sperientie* e i fenomeni descritti nel racconto: l'accrescimento della terra, la sparizione delle civiltà umane, la grandiosa corsa del mostro marino sulle onde, la sua morte e trasformazione in montagna, il dettaglio dei 'nicchi', dei fossili che erano stati creature viventi, e infine della stessa terra, che si trasforma in un deserto senza vita. Nel trionfo del tempo viene superata anche l'idea della morte. Con precisione, Leonardo usa la parola *disfazione*: per la creatura come per il mondo, per il microcosmo come per il macrocosmo, si tratta del dissolvimento dell'unità di ossa, nervi, panniculi, organi, dell'insieme di particelle e atomi, e della loro ricombinazione in nuove unità, in nuove forme.

Ora, il momento in cui Leonardo rappresenta la morte del mostro marino è segnato da una importante allocuzione al tempo, che rivela più apertamente la sua fonte principale: «O tempo, consumatore delle di tutte le cose, in te rivolgendole dai alle tratte vite nuove e varie abitazioni. Θ quante monarchi(chate) e o quanti O tempo *vincitore* veloce pledatore delle cleate cose, quanti re, quanti popoli hai tu disfatti, e quante mutationi di stati e vari casi sono seguiti, po' che la marav<i>gliosa forma di questo pesce qui morì» (*Codice Arundel*, f. 156r). Come è stato rilevato da Chastel in poi, si tratta di un punto preciso del discorso di Pitagora nel xv e ultimo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio<sup>26</sup>, che Leonardo trascrive già in un altro foglio contemporaneo del *Codice Atlantico* (f. 195r – Fig. 2)<sup>27</sup>.

A sua volta, il f. 195r del *Codice Atlantico* sembra essere una scheda di registrazione di appunti di lettura, preziosa testimonianza di uno stadio anteriore alla composizione del 'racconto', e vale la pena soffermarsi con precisione. Sulla colonna di destra, alcuni versi tratti dalla lettera di Po-

<sup>25</sup> F. Fehrenbach, *Licht und Wasser...*, cit., pp. 206-207 (cfr. nota 17).

<sup>26</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, xv, 262-265.

<sup>27</sup> A. Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, seconda edizione, Paris 1961, pp. 414-416; S. Fabrizio-Costa, "Elena quando si specchiava...", in «Achademia Leonardi Vinci», x, 1997, pp. 89-99; D. Arasse, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Paris 2011 [1997], pp. 116-17; C. Vecce, *Leonardo*, Roma 2006, pp. 68-71; S. Toussaint, *Leonardo filosofo dei contrari...*, cit., p. 22 (cfr. nota 21).

lifemo a Galatea nelle *Pistole* di Luca Pulci: «Deh non m'avere a vil, ch'i' non son povero. / Povero è quel che assai cose desidera. / Dove mi poserò? Dove?»<sup>28</sup>. Senza soluzione di continuità, come se fossero la risposta all'angosciosa domanda del ciclope, due versi dal *Trionfo d'amore* di Petrarca: «Di qui a poco tempo tu 'l saprai, / rispusi, per te stessi / Di qui a poco tempo»<sup>29</sup>, seguiti da prove di penna e da una nota sui colori<sup>30</sup>. In basso, capovolto e reso illeggibile da una grande macchia d'inchiostro (intenzionalmente estesa a coprire la scrittura), d'altra mano, un abbozzo di sonetto caudato in cui si chiede perdono a Leonardo per una colpa misteriosa<sup>31</sup>.

Sulla colonna di sinistra si addensano invece le trascrizioni dalle *Metamorfosi* di Ovidio. La prima, derivata dall'inizio del XIII libro, è un passo del discorso di Aiace che contende ad Ulisse il possesso delle armi di Achille<sup>32</sup>. Segue la serie di testi sul tempo da cui è tratta l'allocuzione al tempo vincitore del mostro marino<sup>33</sup>. Alla fine, una nota che è probabilmente l'*ex-libris* del codice nel quale Leonardo leggeva questi testi, e un frammento di scrittura epistolare in cui compare un nome di donna, Caterina, che

<sup>28</sup> I versi sono tratti dalla lettera in cui il bestiale e deforme Ciclope cerca di convincere Galatea del suo disperato amore (Luca Pulci, *Pistole*, VIII, 130-33: «I' ho di cose varie ancora un gruzolo / più ch'altro amante assai, qual considera / a rispetto del mar quasi uno spruzolo. / Amore, o Galatea, m'arde e m'assidera. / Deh non m'avere a vil ch'io non son povero, / povero è quel che assai cose desidera. / Dove mi poscrò?»). La prima identificazione si deve a G. Fumagalli, *Eros di Leonardo*, Milano 1952, p. 157; Ead., *Leonardo ieri e oggi*, Pisa 1959, pp. 239, 253. Lo sfondo filosofico e naturalistico è messo in evidenza da C. Dionisotti, *Leonardo omo di lettere*, in «Italia Medioevale e Umanistica», v, 1962, pp. 183-216.

<sup>29</sup> Petrarca, *Trionfo d'amore*, I, 67-68.

<sup>30</sup> Si tratta invece della risposta ad una domanda del Poeta di fronte al corteo dei prigionieri di Amore: «- Dimmi per cortesia, che gente è questa? / Di qui a poco tempo tel saprai / per te stesso - rispose - e sarai d'elli: / tal per te nodo fassi, e tu nol sai; / e prima cangerai volto e capelli / che'l nodo di ch'io parlo si discioglia / dal collo e da' tuo' piedi anco ribelli» (Petrarca, *Trionfo d'amore*, I, 66-72).

<sup>31</sup> Cfr. le proposte di interpretazione di C. Pedretti, *Studi vinciani*, Genève 1957, pp. 79-89; G. Fumagalli, *Leonardo ieri e oggi*, cit., pp. 151-179 (cfr. nota 28); E. Villata, *La biblioteca, il tempo e gli amici di Leonardo. Disegni di Leonardo dal Codice Atlantico*, catalogo della mostra, Novara 2009, pp. 38-40.

<sup>32</sup> «Nec memoranda tamen vobis mea facta, Pelasgi, / esse reor, vidistis enim, Sua narret Ulixes / quae sine teste gerit, quorum nox conscia sola est» (Ovidio, *Metamorfosi*, XIII, 12-15).

<sup>33</sup> «Hlet quoque, ut in speculo rugas aspexit aniles / Tyndaris, et secum cur sit bis rapta requirit. / Tempus edax rerum, tuque, invidiosa vetustas, / omnia destruitis vitiaque dentibus aevi / paulatim lenta consumitis omnia morte» (Ovidio, *Metamorfosi*, XV, 232-36).

potrebbe essere la stessa madre naturale di Leonardo: «Questo libro è di Michele di Francesco Bernabini e di sua discen<denza>. / Dì, dì, dì, dimmi come le cose passano di costà, e sappimi dire se la Caterina vuole fare»<sup>34</sup>.

Grazie alle ricerche esemplari di Romano Nanni, siamo in grado di identificare oggi il testo che Leonardo poteva realmente avere di fronte, trascrivendolo o rielaborandolo in una citazione a memoria: non l'originale latino (di cui si erano ipotizzati malcerti tentativi di traduzione di un Leonardo «omo senza lettere»), ma il volgarizzamento di Arrigo Simintendi da Prato (ca. 1330), disponibile nella seconda metà del Quattrocento in un'ampia tradizione manoscritta, soprattutto di area toscana, in un contesto sociale di produzione e fruizione molto vicino a quello del giovane Leonardo e della sua famiglia<sup>35</sup>. Conviene a questo punto mettere di nuovo a confronto il testo del *Codice Atlantico* con quello di Simintendi<sup>36</sup>:

*Leonardo*

O Greci, io non penso ch' e miei fatti vi sieno d<a raccon>tare, però che voi li avete veduti. Dica U<lisse> gli suoi, ch'egli fa senza testimoni, de' qua<li> è sola consapevole la oscura notte.

\*O tempo consumatore (di tutte le) delle cose, o antichità tu divorì ciò che si vede, e o invidiosa antichità (tu consumi) distruggiete e guasti ciò che si vede, e consumate ogni cosa.

*Simintendi*

O Greci, io non penso che' mia fatti vi sieno da raccordare; però che voi gli avete veduti: dica Ulisse e suoi, ch'egli fa senza testimonio; de' quali è consapevole sola la notte.

Elena, quando ha vedute nello specchio le vize del suo volto, fatte per la vecchiezza, piagne, e pensa seco perch'ella fu presa due volte.

<sup>34</sup> Da sottolineare l'inquietante convergenza di figure femminili su questo foglio del *Codice Atlantico* (la Natura madre, Elena, e Caterina, forse la madre di Leonardo), tutte vittime della violenza rapinosa del Tempo.

<sup>35</sup> Cfr. R. Nanni, *Ovidio Metamorfoseos*, in «Letteratura italiana antica», III, 2002, pp. 375-402. Sul volgarizzamento del Simintendi, cfr. B. Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance*, Boppard 1981 [traduzione italiana: Firenze 2008], pp. 104-172 e 263-282. Il testo si cita dalla seguente edizione, confrontata con la tradizione manoscritta: *I primi v libri delle Metamorfosi d'Ovidio volgarizzate da ser Arrigo Simintendi da Prato*, a cura di C. Basi e C. Guasti, Prato 1846.

<sup>36</sup> *Gli ultimi cinque libri delle Metamorfosi d'Ovidio volgarizzati da ser Arrigo Simintendi da Prato*, Prato 1850, pp. 92 e 217.

O tempo consumatore delle cose, e o invidiosa antichità, tu distruggi tutte le cose, e consumate tutte le cose da' duri denti della vecchiezza a poco a poco con lenta morte.

Elena, quando si specchiava, vedendo le vizze grinze del suo viso fatte per la vecchiezza, piagne e pensa seco perché fu rapita du' volte.

O tempo consumatore delle cose, e o invidiosa antichità, per la quale tutte le sono consumate.

O tempo consumatore delle cose, e o invidiosa antichità, voi distruggete tutte le cose; e consumate tutte le cose morse da' denti della vecchiezza, a poco a poco, colla lenta morte.

E questi, che voi chiamate elementi, non stanno fermi: e attendete, e io v'amaestrerò le vicende che fanno.

Analizzato sistematicamente, il volgarizzamento ovidiano rivela molti altri punti di contatto con i testi vinciani. Basta girare il foglio 195 per trovare sul verso, tra ricette per colori e profumi e un proverbio popolare, un pensiero sul tempo veloce e ingannatore, che si rivela un'altra testimonianza di questa lettura attenta e profonda: «l'età che vola discorre nascostamente e inganna altrui e niuna cosa è più veloce che gli anni figlioli del tempo e chi semina virtù fama ricoglie». La prima parte della frase deriva nuovamente dalle *Metamorfosi*, dall'inizio del x libro, che si apre con il mito di Venere e Adone: «Della iddea Venus e d'Adonis. / L'età che vola discorre nascostamente e inganna altrui, e niuna cosa è più veloce che gli anni. Quelli nato dalla serocchia e del suo avolo, lo quale nuovamente era nascosto nell'albore, e nuovamente era nato, aguale era bellissimo fanciullo; già è fatto uomo; già è più bello di se medesimo; già piace alla dia Venus, e vendica gli fuochi della madre»<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> *Cinque altri libri delle Metamorfosi d'Ovidio volgarizzati da ser Arrigo Simintendi da Prato*, Prato 1848, p. 234. Cfr. anche, per il tema del tempo 'consumatore', il mito della vecchiezza della Sibilla nel libro xiv (*Gli ultimi cinque libri...*, cit. pp. 160-161 [cfr. nota 36]): «Tempo verrà; quando la lunga età m'averà fatto, di così grande corpo, piccola, e che' membri consumati per la vecchiezza saranno recati a piccolo peso; ch'io non parrò né amata da dio, né ch'io sia piaciuta Febo. Ed egli medesimo forse non mi conoscerà; o egli negherà d'avermi amata, sì sarò mutata, e da non essere veduta da alcuno; ma sarò conosciuta alla voce: gli fati mi lasceranno la voce».

In generale, possiamo dire che le *Metamorfosi* di Ovidio, nel volgarizzamento di Simintendi, sono state il grande libro della natura per il giovane Leonardo a Firenze negli anni settanta. All'inizio dell'opera Leonardo poteva leggere la storia delle origini del mondo, dal caos originario alla creazione, la successione delle età dell'oro, dell'argento, del rame e del ferro, il parallelo procedere di civiltà e corruzione dell'uomo che si allontana dalla primitiva innocenza naturale con le invenzioni della navigazione e dell'estrazione dei metalli e con la guerra, fino ai miti dei giganti e del diluvio. Una lunga eco che approderà fino alle profezie e ai tardi testi e disegni dei diluvi, attraverso testi programmatici per il *Libro di pittura* nei primi anni novanta come il *Modo di figurare una fortuna*, che riprendono un altro luogo ovidiano, la descrizione della tempesta che travolge la nave di Ceice nel libro xi: «Ecco e' larghi ventipiovoli caggiono delle risolte nebbie; e potresti / credere che tutto il cielo cadesse nel mare; e che l'enfiato mare salisse nelle contrade del cielo. Le vele sono bagnate delle piove; e l'acque del mare si mescolano coll'onde del cielo. L'aria è senza lumi: la cieca notte è preta per le sue tenebre, e per quelle della tempesta. Ma le minaccianti saette cacciano queste, e danno lume: l'acque ardon per gli fuochi delle saette»<sup>38</sup>.

Nel libro vi la tela di Aragne è una sintesi visiva della storia degli amori di Giove, di cui Leonardo si occuperà direttamente almeno in due casi, per la rappresentazione della *Danae* di Baldassarre Taccone, e per la composizione della *Leda*: «E dipinse come Giove giacque con Asterile, trasformato in aguglia; e con Leda, in figura di cecino: e come, celato in magine di satiro impregnò la bella Etiopia, figliuola del re Nitteo, la quale partorio Ceto e Amfiona; e come, trasfigurato in oro, ebbe a fare con Danne»<sup>39</sup>. La visione delle baccanti come furie infernali (ripresa nel suo allestimento dell'*Orfeo*) compare nel racconto del mito di Orfeo nei libri x-xi.

Il libro che appassiona di più Leonardo è l'ultimo, in gran parte occupato dal lungo discorso di Pitagora finalizzato all'esposizione delle ragioni di un'alimentazione basata sulla rinuncia al consumo di carne (tema ricorrente nei testi di Leonardo, ad esempio in *Codice Atlantico*, f. 207v, datato

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 28-29.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 27. Cfr. *Leonardo e il mito di Leda. Modelli, memorie e metamorfosi di un'invenzione*, a cura di G. Dall'Regoli, R. Nanni e A. Natali, Firenze 2001; M. Monaco e R. Nanni, *Leda. Storia di un mito dalle origini a Leonardo*, Firenze 2007.

23 aprile 1490; in Windsor, Royal Library, f. 19084r, ca. 1513; e in alcune testimonianze contemporanee come una lettera di Andrea Corsali inviata a Giuliano de' Medici dall'India nel 1516)<sup>40</sup>. Pitagora è il grande modello di sapiente e filosofo naturale che Leonardo vorrebbe diventare, in grado di illustrare «i cominciamenti del grande mondo, e le cagioni delle cose, e che cosa è la natura, e che cosa è iddio; onde sono le nevi; qual sia lo nascimento della saetta; o se Giove o venti tuonano percotendo e nuvoli; che cosa è quello che fa muovere le terre; con quale legge vanno le stelle; e qualunque cosa è quella che si nasconde»<sup>41</sup>. Le parole con cui Pitagora si scaglia contro l'alimentazione carnivora sono le stesse che Leonardo riprende in vari suoi scritti, a cominciare dalla disputa sulla legge di natura: «O come è scellerata cosa nascondere le budella nelle budella, e ingrassare l'affamato corpo del manicato corpo: e l'uno animale vivere della morte dell'altro! In tante ricchezze, le quali la terra, ottima madre, hae parturite, non vi giova di manicare altro con crudeli denti, e di riferire e costumi de' Ciclopi, se no le triste ferite? e non potete saziare gli digiuni del ventre divoratore, se voi non uccidete altrui?»<sup>42</sup>.

Nell'esortazione a non aver paura della morte («Tutte le cose si mutano, nessuna cosa muore»)<sup>43</sup>, Pitagora espone poi i principi della variazione universale: «Niuna cosa è in tutto il mondo che stia ferma. Tutte le cose discorrono: ogni immagine è formata vagante. Gli tempi medesimi si volgono con continovo movimento, non altrimenti che faccia il fiume. Il fiume non può stare fermo, nè la lieve ora: ma sì come l'onda è cacciata dall'onda; e quella medesima che viene è costretta, e costringe quella che le va innanzi; così fuggono igualmente i tempi, e igualmente seguitano; e sempre sono nuovi: però che quel che fu dinanzi, è lasciato, ed è fatto quello che non era stato: e tutti e movimenti si rinnovano»<sup>44</sup>. Anche la forma dell'uomo è mutata inesorabilmente dal tempo: «Poi fu valente e veloce; e passò lo spazio della gioventù. e passati gli anni del mezzo tempo, discorse per la inchinevole via della cadevole vecchiezza. Questa gli toglie e distrugge le forze della prima /

<sup>40</sup> Cfr. C. Vecce, *In margine alla prima lettera di Andrea Corsali (Leonardo in India)*, in *Ai confini della letteratura*, atti della giornata in onore di Mario Pozzi, Morgex 4 maggio 2012, a cura di J.-L. Fournel, R. Gortis Camos ed E. Mattioda, Torino 2015, pp. 69-83.

<sup>41</sup> *Gli ultimi cinque libri...*, cit., pp. 208-209 (cfr. nota 36).

<sup>42</sup> *Ibid.*, pp. 209-210.

<sup>43</sup> *Ibid.*, pp. 213.

<sup>44</sup> *Ibid.*, pp. 213-214.

etade. Lo vecchio Millon piagne quando vede quelle sue membra indebilite, le quali pareano in giovinezza di forti fiere, e simiglianti a quelle d'Ercole per fortezza. Elena, quando ha vedute nello specchio le vize del suo volto, fatte per la vecchiezza, piagne, e pensa seco perch'ella fu presa due volte. O tempo consumatore delle cose, e o invidiosa antichità, voi distruggete tutte le cose; e consumate tutte le cose morse da' denti della vecchiezza, a poco a poco, colla lenta morte. E questi, che voi chiamate elimenti, non stanno fermi: e attendete, e io y'amaestrerò le vicende che fanno»<sup>45</sup>.

Con la metamorfosi degli elementi primordiali le forme della natura cambiano continuamente: «E la natura rinnovatrice delle cose rende dall'altre cose altre figure: e credetemi, che niuna cosa perisce nel mondo, ma isvariasi, e rinnuova la faccia: e chiamasi nascere lo incominciare ad essere altro che quello che fu prima; e chiamasi morire il finire d'essere quello che era prima; con ciò cia cosa che forse quelli elimenti sieno tramutati qua, e questi colà; ma pure stanno fermi nel loro stato. Ma non credo che alcuna cosa basti lungo tempo in una medesima immagine: così, o secoli, siete voi venuti dall'oro al ferro; così è volta molte volte la fortuna de' luoghi. Io ho veduto quello che di qui adrieto era fermissima terra, essere mare: viddi quello ch'era mare, essere fatta terra; e li nicchi marini sono trovati di lungi dal mare, e l'antica ancora è trovata negli alti monti. E 'l corso dell'acque fece valle quello che fue campo; e per lo discorrimento, lo monte è menato nel mare: e la terra pantanosa è diventata secca, toltile e sughi; e' luoghi ch'erano secchi, sono fatti pantani»<sup>46</sup>. In termini simili, la stessa visione che appare nei fogli del mostro marino e della caverna: «la crudele forza de' venti, rinchiusa nelle cieche caverne, disiderando d'uscire fuori da alcuna parte»<sup>47</sup>; «Lo monte Enna, lo quale arde con fornaci di solfo, non sarà sempre di fuoco, e non fu sempre di fuoco: però che, o vero che la terra è animale e vive e ha fessure che mandano fuori la fiamma per molti luoghi; ella puote mutare le vie del soffiare, e quante volte si muove per tremuoto, puote finire queste caverne, e aprire quelle: o vero che gli lievi venti sono costretti nelle spilonche di sotto, e perquotono e sassi co' sassi, e materia ch'ha semi di fiamma; rappacificati e venti, le spilonche saranno lasciate fredde: o vero che le forze del bitume pigliano gl'incendi,

<sup>45</sup> *Ibid.*, pp. 216-217.

<sup>46</sup> *Ibid.*, pp. 217-219.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 220.

e' solfi del loto ardon con piccoli fumi; ma quando la terra non darà gli cibi e' grassi notricamenti alla / fiamma, consumate le forze per lo lungo tempo, e alla divoratrice natura mancherà lo suo notricamento, ella non sosterrà la fame; e abandonata abandonerà gli fuochi»<sup>48</sup>.

In conclusione, torniamo al *Codice Forster III*, donde avevamo iniziato questo percorso sul *paragone* della natura. Al f. 72r (Fig. 3) compare la caricatura di una vecchia con una didascalia che è stata identificata con un verso di Petrarca: «cosa bella mortal passa e non dura»<sup>49</sup>. L'associazione dei temi dell'invecchiamento e del trionfo del tempo sembra richiamare, a distanza di anni, l'immagine di Elena invecchiata che piange davanti allo specchio<sup>50</sup>. Nel contesto del *paragone*, si tratta del decadimento dell'archetipo *naturale*, al quale solo la pittura può porre rimedio, vincendo il tempo e la natura con la finzione dell'immagine *artificiosa*. Ma anche la citazione del verso petrarchesco, nella memoria di Leonardo, non è casuale. La fonte è un sonetto sulla bellezza di Laura, prodotto mirabile dell'opera della natura e del cielo, destinato però a invecchiare e perire: Petrarca esorta quindi il suo destinatario ad affrettarsi a contemplare lo spettacolo di quella bellezza, «perché Morte fura» (v. 5); «se più tarda, avrà da pianger sempre» (v. 14).

Chi vuol veder quantunque pò Natura  
e 'l Ciel tra noi, venga a mirar costei,  
ch'è sola un sol, non pur a li occhi mei,  
ma al mondo cieco, che vertú non cura;

et venga tosto, perché Morte fura  
prima i migliori, et lascia star i rei:  
questa aspettata al regno delli dèi  
cosa bella mortal passa, et non dura.

Vedrà, s'arriva a tempo, ogni vertute,  
ogni bellezza, ogni real costume  
giunti in un corpo con mirabil' tempre:

allor dirà che mie rime son mute,  
l'ingegno offeso dal soverchio lume;  
ma se più tarda, avrà da pianger sempre<sup>51</sup>.

<sup>48</sup> *Ibid.*, pp. 222-223.

<sup>49</sup> Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*, CCXVIII, 8.

<sup>50</sup> S. Fabrizio-Costa, "Elena quando si specchiava"... cit. (cfr. nota 27).

<sup>51</sup> Può essere interpretato come una risposta a Petrarca il seguente pensiero di Leonardo:

In un altro foglio contemporaneo (Windsor, Royal Library, f. 12349v – Fig. 4), Leonardo annota alcune massime e citazioni poetiche (da Cecco d'Ascoli, Petrarca e Dante, di cui c'è anche un piccolo ritratto sul recto – Fig. 5) sul tema dell'operosità artistica e intellettuale, necessaria a raggiungere la fama – e quindi a superare il limite biologico dell'esistenza grazie alla permanenza dell'opera:

Chi perde il tempo e virtù non acquista,  
quanto più pense l'animo più s'attrista<sup>52</sup>.

Virtù non ha ni potrebbe avere,  
chi lassa onore per acquistare avere.

Non vale fortuna a chi non s'affatica,  
perfetto don non s'ha senza gran pena,  
colui si fa felice che virtù investiga<sup>53</sup>.

Passano nostri triunfi, nostre pompe<sup>54</sup>.

La gola e'l sonno e l'oziose piume  
hanno del mondo ogni virtù sbandita,  
tal che dal corso suo quasi ismarrita  
nostra natura è vinta dal costume<sup>55</sup>.

Ormai convien così che tu ti spoltri,  
disse il maestro, ché seggendo in piuma  
in fama non si vien né sotto coltri,  
senza la qual chi sua vita consuma  
tal vestigia in terra di sé lascia,  
qual fumo in aria o nell'acqua la schiuma<sup>56</sup>.

«A torto si lamentan gli omini della fuga del tempo, incolpando quello di troppa velocità, non s'accorgendo quello esser di bastevole transito; ma bona memoria, di che la natura ci ha dotati, ci fa che ogni cosa longamente passata ci pare essere presente» (*Codice Atlantico*, f. 207r).

<sup>52</sup> Cecco d'Ascoli, *L'Acerba*, II, 8, 1183-84.

<sup>53</sup> *Ibid.*, II, 1, 749-51.

<sup>54</sup> Petrarca, *Trionfo del tempo*, 112.

<sup>55</sup> Petrarca, *Rerum vulgarij fragmenta*, VII, 1-4.

<sup>56</sup> Dante, *Inferno* XXIV, 46-51.

Tra le esortazioni positive al ben operare si inserisce una sola nota negativa, il verso petrarchesco che riduce ad illusione il vano affaticarsi degli uomini. La fonte, in questo caso, è proprio il *Trionfo del tempo*, con la descrizione della fuga, del volo del tempo, che travolge le civiltà umane, le signorie e i regni:

Passan vostri triunfi e vostre pompe,  
 passan le signorie, passano i regni;  
 ogni cosa mortal 'l'èmpo interrompe,  
 e ritolta a' men buon, non dà a' più degni;  
 e non pur quel di fuori il 'Tempo solve,  
 ma le vostre eloquenzie e' vostri ingegni.

Così fuggendo il mondo seco volve,  
 né mai si posa né s'arresta o torna,  
 finché v'ha ricondotti in poca polve<sup>57</sup>.

Come vedere il tempo 'al lavoro'? Senza bisogno di arrivare alla visione cosmica petrarchesca, basta lo studio attento della natura, della dinamica degli elementi, della geologia, delle trasformazioni delle rocce e della terra, dell'erosione, dei fossili, a partire dalla semplice *sperientia* quotidiana («Piglia un vaso di terra»); o anche, più semplicemente, la visione dell'azione quotidiana del tempo su noi stessi, riflessa in uno specchio. Sotto l'appunto dal quale siamo partiti («Il dipintore disputa e gareggia con la natura», *Codice Forster III*, f. 44v), Leonardo aggiunse qualche tempo dopo: «Lo specchio si gloria forte tenendo dentro a sé specchiata la regina e, partita quella, lo specchio riman vile». È lo stesso specchio di Elena, che poi rivelerà impietosamente il passare del tempo, la metamorfosi dei tratti fisici, la trasformazione grottesca di un viso angelico in una maschera, in una caricatura (come quella del f. 72r). È lo specchio che parla al vecchio Petrarca alla fine del *Canzoniere*: «Obedir a Natura in tutto è il meglio, / ch' a contender con lei il tempo ne sforza»<sup>58</sup>. Come scrive Cocteau nell'*Orphée*, è nello specchio che si può vedere la morte al lavoro, «comme des abeilles dans une ruche de verre»<sup>59</sup>.

<sup>57</sup> Petrarca, *Trionfo del tempo*, vv. 112-20.

<sup>58</sup> Id., *Rerum vulgarij fragmenta*, CCCLXI, 5-6.

<sup>59</sup> Cfr. C. Vecce, *Cocteau e Orfeo: sogno e metamorfosi del mito*, in *Cocteau l'italien*, a cura di G. Dotoli e C. Diglio, Fasano 2007, pp. 51-64.