

UNIVERSITÀ DI NAPOLI «L'ORIENTALE»
DIPARTIMENTO DI STUDI COMPARATI

STUDI SULLA LETTERATURA
ITALIANA DELLA MODERNITÀ

PER ANGELO R. PUPINO

2. Dal secondo Novecento ai giorni nostri

a cura di Elena Candela

Liguori Editore

CALVINO LEGGE LEONARDO*

di Carlo Vecce

All'inizio del 1985 Italo Calvino cominciò a lavorare alla stesura di sei conferenze che avrebbe dovuto tenere ad Harvard alcuni mesi dopo, nell'ambito delle *Poetry Lectures* dedicate a Charles Eliot Norton. La morte precoce dell'autore lasciò il testo allo stadio del dattiloscritto, ormai pronto per la comunicazione orale di cinque delle sei lezioni (che, previste in lingua inglese, avrebbero quindi comportato un'ultima trasformazione; e molti dei testi citati erano comunque in inglese): un testo incompiuto, dunque, anche se in seguito recepito come una sorta di testamento spirituale, riflesso anche nella scelta del titolo (non d'autore) scelto per la prima edizione del 1988, *Lezioni americane*, mentre il sottotitolo, *Sei proposte per il prossimo millennio*, traduceva alla lettera un appunto manoscritto di Calvino, "SIX MEMOS / FOR THE NEXT MILLENNIUM / 1. Lightness / 2. Quickness / 3. Exactitude / 4. Visibility / 5. Multiplicity / 6. Consistency", che sembrava rispecchiare l'ultima redazione dell'opera¹.

In realtà, a monte delle *Lezioni americane* che ci è dato leggere oggi (nell'edizione dei Meridiani derivata dalla *princeps* dell'88)², il lavoro compositivo di Calvino è rappresentato da cinque block-notes segnati dallo stesso autore con l'indicazione progressiva da «Norton 1» a «Norton 5»³: un materiale magmatico in cui idee e progetti di ordinamento mutano continuamente, in un mobile processo di scrittura che, evidentemente, coinvolge direttamente

¹ I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988. Nell'ordine, si presentano le seguenti lezioni: *Leggerezza, Rapidità, Esattezza, Visibilità, Molteplicità*. Cfr. A. Asor Rosa, *Lezioni americane di Italo Calvino*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, vol. IV, parte II, Torino, Einaudi, 1996, pp. 953-96.

² I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, pp. 627-753. Oltre ad alcune correzioni, la novità maggiore è costituita dall'aggiunta in appendice (pp. 734-53) di una sesta lezione ricavata dai manoscritti preparatori, *Cominciare e finire*, stesura di quella che sarebbe dovuta essere la conferenza iniziale (con data 22 febbraio 1985).

³ Riprendo la descrizione di M. Barenghi in Calvino, *Saggi*, cit., pp. 2957-85.

l'autore alle prese non tanto (e non solo) con un'analisi di alcune costanti dell'universo letterario, ma soprattutto con un difficile bilancio della propria produzione. Calvino era passato in realtà attraverso molte strutture 'possibili' (o si potrebbe dire 'potenziali', richiamando il suo amato *Oulipo*). L'opera, che 'sembra' un ciclo di conferenze, appare piuttosto assimilabile allo schema aperto e interattivo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

In rapida sintesi, e sulla base delle date apposte nei taccuini calviniani, la composizione iniziò in gennaio con *Lightness* (rielaborata in aprile-maggio), proseguì con *Cominciare e finire* (che poi sarebbe in parte confluita in *Consistency*), con *L'enciclopedia e il nulla*, *Multiplicity* (maggio), *Openness*, *Quickness* (dal 1° al 10 giugno), *Visibility* (dal 18 al 23 giugno, e dal 13 al 16 luglio), e *Exactitude* (dal 23 giugno al 12 luglio). Fatte salve alcune aggiunte, correzioni e proposte di ordinamento, la lezione sull'*Esattezza* (che nelle edizioni si legge ora al terzo posto, al centro dell'opera), fu in realtà l'ultima a essere composta, insieme a *Visibilità*. Anche in essa, come nelle altre, scorre la galleria di autori e testi esemplari, necessari per individuare i 'valori o qualità' di una poetica letteraria in grado di affrontare le sfide della modernità, in una visione quasi 'profetica' che interagisce col mondo della comunicazione veloce e immediata, dei nuovi media, dell'universalità e della globalità dei rapporti economici.

Ora, proprio alla fine di *Esattezza*, dopo aver citato Leopardi, Musil, Barthes, Valéry, le proprie *Città invisibili* e Francis Ponge, Calvino introduce a sorpresa un autore a lui non familiare, Leonardo da Vinci, dedicandogli le tre pagine finali della lezione, con analisi puntuale di alcuni suoi testi⁴.

Probabilmente, la scrittura di Leonardo è scoperta tarda di Calvino. Il suo nome compare poco nei suoi saggi e negli scritti critici. Forse lo allontanava la diffidenza verso un'immagine vulgata contemporanea che, in parte, era ancora quella ereditata dal simbolismo e dal decadentismo (segnatamente dal leonardismo dannunziano). Altrove Calvino ricorda Leonardo inventore, con i suoi disegni di «macchine fantastiche che iniziano la genealogia delle macchine inventabili e costruibili»⁵; e poi Leonardo artista, o studioso di ottica⁶. Il confronto tra parola e immagine, così importante per Calvino (anche a livello genetico, di *inventio* di alcune sue strutture narrative, dai *Nostri antenati alle Città invisibili*), almeno in un caso si incrocia con una ripresa (non dichiarata, ma assolutamente evidente) del celebre *Paragone*

delle arti di Leonardo, la prima parte del *Libro di pittura* in cui si afferma la superiorità del pittore sullo scrittore⁷:

Tra le possibili operazioni del pittore e dello scrittore c'è una differenza fondamentale. Il pittore manipola degli spazi, e il tempo resta quello dell'occhio che vede. L'opera è contenuta in un sguardo, viaggia con la velocità della luce. Può essere *letta* punto per punto o contemplata indefinitamente: ma ogni secondo dell'indagine o della contemplazione contiene la totalità dell'opera. Lo scrittore manipola il tempo, un tempo speciale che è quello della lettura, interno all'opera. Gli spazi a cui rimanda sono concentrati nella catena delle parole che si sgranano a una a una, sono schiacciati nella giustezza della linea tipografica, mentre il tempo della lettura si dilata e si contrae. C'è un paradosso del tempo della lettura, ed è questo: se si tratta di un tempo illusionistico, se è la funzione d'un tempo "vissuto" altra volta e altrove, ecco che nella lettura passa – sembra passare – veloce; se invece esclude di rappresentare un tempo trascorso fuori della parola scritta, e s'identifica col tempo del leggere, con l'atto d'appropriarsi della pagina scritta, allora è un tempo tutto soste e intoppi, che si fa sentire come impiego di tempo.

Leonardo scrittore sembra invece mediato dall'incontro con altri autori: innanzitutto con quella straordinaria autobiografia che è il *De vita propria* di Girolamo Cardano, scrittore latino per il quale Calvino osserva che, se avesse scritto in volgare, «certo ne sarebbe venuto fuori un italiano aspro e accidentato sul tipo di quello di Leonardo»⁸. Poi con lo scrittore francese contemporaneo Francis Ponge, con il suo sforzo di misurarsi con le cose, per mezzo della parola: qualcosa che fa richiamare subito il nome di Leonardo: «Questo comporta una battaglia col linguaggio, un continuo tirarlo e rimboccarlo come un lenzuolo qua troppo stretto e là troppo largo, il linguaggio che tende sempre a dire troppo poco o a dire troppo. Ricorda la scrittura di Leonardo da Vinci che anche lui in certi brevi testi ha cercato di descrivere attraverso faticate varianti l'avvampare del fuoco o il grattare della lima»⁹.

⁷ I. Calvino, *Il tempo della lettura*, in «il contesto», fasc. 4-5-6, p. 3. Cfr. Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana, a cura di C. Pedretti, trascrizione critica di C. Vecce, Firenze, Giunti, 1995, p. 146, n° 22.

⁸ Nell'articolo *Cardano: uno scienziato nel mondo di Amleto*, in «Corriere della Sera», 21 settembre 1976 (Calvino, *Saggi*, cit., pp. 791-92).

⁹ Nell'articolo *Felice tra le cose*, in «Corriere della Sera», 29 luglio 1979, a proposito dell'edizione italiana de *Il partito preso delle cose*, a cura di J. Risset, Torino, Einaudi, 1979 (Calvino, *Saggi*, cit., pp. 1401-7 = 1404).

⁴ Calvino, *Saggi*, cit., pp. 694-96.

⁵ Ivi, p. 312.

⁶ Ivi, pp. 489, e 527.

Lo scatto Ponge-Leonardo è praticamente identico a distanza di pochi anni, in *Esattezza*. Identica l'idea di una battaglia con la lingua, di un processo faticoso di avvicinamento che, a livello di elaborazione testuale, si basa sulla tecnica della riscrittura, e diventa, ad un certo punto, un vero e proprio strumento di conoscenza¹⁰:

L'esempio più significativo d'una battaglia con la lingua per catturare qualcosa che ancora sfugge all'espressione è Leonardo da Vinci: i codici leonardeschi sono un documento straordinario d'una battaglia con la lingua, una lingua ispida e nodosa, alla ricerca dell'espressione più ricca e sottile e precisa. Le varie fasi del trattamento d'un'idea che Francis Ponge finisce per pubblicare una dopò l'altra perché l'opera vera consiste non nella sua forma definitiva ma nella serie d'approssimazioni per raggiungerla, sono per Leonardo scrittore la prova dell'investimento di forze che egli metteva nella scrittura come strumento conoscitivo, e del fatto che – di tutti i libri che si proponeva di scrivere – gli interessava più il processo di ricerca che il compimento di un testo da pubblicare. Anche i temi sono talora simili a quelli di Ponge, come nella serie di brevi favole che Leonardo scrive su oggetti e animali.

Trattando di favole (tema e genere a lui molto caro) Calvino propone allora la sua prima scheda, il testo della favola del fuoco, minutamente analizzata come se fosse tratta direttamente dal manoscritto originale di Leonardo¹¹:

Prendiamo per esempio la favola del fuoco. Leonardo ce ne dà un rapido riassunto (il fuoco, offeso perché l'acqua nella pentola sta sopra di lui che pure è il "superiore elemento", innalza le sue fiamme sempre più in alto, finché l'acqua bolle e traboccando lo spegne) che poi svolge in tre stesure successive, tutte incomplete, scritte in tre colonne affiancate, ogni volta aggiungendo qualche dettaglio, descrivendo come da una piccola brace la fiamma spira tra gli intervalli della legna e scoppietta e si gonfia; ma presto Leonardo s'interrompe con rendendosi conto che non c'è limite alla minuziosità con cui si può raccontare anche la storia più semplice. Anche il racconto della legna che s'accende nel focolare della cucina può crescere dall'interno fino a diventare infinito.

Stranamente, la citazione calviniana, che sembra rinviare con precisione anche alla pagina autografa, con la descrizione del processo materiale di scrittura, non coincide con la fonte di riferimento. La favola in questione si

trova in uno dei più celebri codici di Leonardo, il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano, al f. 321^r ex 116^{vb}: trattandosi di un testo *in progress*, incompiuto e in tre stesure, questo foglio non presenta alcun "rapido riassunto", che invece troviamo in un altro codice, a Londra, Victoria and Albert Museum, Codice Forster III, f. 30^r: «Il foco contende l'acqua posta nel laveggio, dicendo com<e> l'acqua no merita star sopra il foco, re delli elemente, e così vo' per forza di bollore cacciare l'acqua del laveggio; onde quella per farli onore d'ubbidienza discende in basso e annega il foco»¹². Certo, non è necessario pensare che Calvino si sobbarcasse l'impresa di andare a Milano, e di consultare l'originale del Codice Atlantico: era disponibile la vecchia edizione di Giovanni Piumati (Milano, Hoepli, 1894-1904), e da pochi anni quella monumentale di Augusto Marinoni, con riproduzione fototipica dei singoli fogli, e loro nuovo ordinamento e numerazione (Firenze, Giunti, 1973-1980). Ora, il confronto con il foglio presenta sì le tre stesure, ma disposte solo su due colonne¹³:

(colonna destra)

Trovato u

Rallegrandose il foco del-quante ^{delle} secche legne che trova^{nel} focolare trovato avea ^{e in quelle apprososi} e con quelle comincia a scherzare tessendo le sue ^{piccole} fiammelle infra-li-intervalli ora qua ora là per li intervalli che infra le legne si truova, traeva

E scorrendo infra quelle con festevole ^{giocoso} transito cominciò a spirare fra li intervalli delle ^{superiori} legne ^{apparia} facendo di quelli a sé dilettevoli finestre ^{ora qua ora là}, e elevato alquanto le lucenti e rutilanti fiamme, già aveva cacciato le oscure tenebre della chiusa abitazione, e con galdio già le fiamme nate scherzavan coll'aria d'esse legni circundatrice, e con dolce mormorio ^{cantando} già creava pia<cevole> sonito-col-quale-pronuntia ehe-lo

E <ve>dutosi già fortemente essere sopra delle legne cresciuto e fatto assai grande, cominciò a levare il mansueto e tranquillo animo in gonfiata e incomportabile superbia, facendo quasi a sé credere tirare tutto el superiore elemento sopra le poche legne. E cominciato a sbuffare, e empiendo di scoppi e di scintillanti sfavillamenti tutto il circostante focolare, già le fiamme, fatte grosse, unitamente si dirizzavano inverso l'aria, quando l'altiero foco le fiamme più altiere percosse nel fondo della superiore caldara

¹² Leonardo da Vinci, *Scritti*, a cura di C. Vecce, Milano, Mursia, 1992, p. 55.

¹³ Do una nuova trascrizione critica del testo, basandomi sulla riproduzione del foglio originale: in corsivo sono i brani cancellati da Leonardo. L'ordine di composizione dei testi va dalla colonna di destra a quella di sinistra, dal momento che Leonardo utilizza una scrittura rovesciata, da destra a sinistra.

¹⁰ Calvino, *Saggi*, cit., p. 694.

¹¹ Ivi, pp. 694-95.

(colonna sinistra)

Standosi uno *po polo*

Ricoverandosi uno ^{poco di già quasi morto in uno} piccolo carbone che infra la tiepida cenere poveramente il meglio che potea con gran carestia si cibava del poco omore che nel suo carbone restato era.

Uno poco di foco che in un piccolo carbone infra la tiepida cenere remaso era, del poco omore che in esso restava carestiosa e poveramente *se notriva* se medesimo notrìa, quando la ministra della cucina per usare con quello l'ordinario suo cibario officio quivi apparve, e, poste le legne nel focolare, e col solfanello, già resucitato *una piccola* d'esso, già quasi morto, una piccola fiammella *e sopra e sopra le* ^{e infra le} ordinate legne *pone la caldara, di lì si partì, senza altro sospetto sicuramente si parte* quella appresa, e posta di sopra la caldara, sanz'altro sospetto, di lì sicuramente si parte. Allora *il foco* rallegratosi il fo<co> delle sopra sé poste secche legne, comincia a elevarsi, <ca>cciando *dolcemente* l'aria delli intervalli d'esse legne, infra quelle con ischerzevole e giocoso transito, se stessi tesseva *facendo sì ora questo ora l'altro spiraculo e comi e oltra di questo*. Cominciato a spirare fori dell'intervalli delle legne, di quelli a se stessi ^{dilettevoli} finestre fatto avea; e cacciato fori di *quelle* rilucenti e rutilanti fiammelle, subito discaccia le ^{oscure} tenebre della serrata cucina; e con galdio le fiamme già cresciute scherzavano coll'aria d'esse circondatrice e con dolce mormorio cantando creava suave sonito.

È quindi evidente che Calvino non aveva davanti il foglio originale, e nemmeno una sua riproduzione. Ma qual era l'edizione di riferimento? Andiamo alla fine delle *Lezioni americane*, dove si trova la *Nota bibliografica*¹⁴, ma Leonardo manca del tutto. Controlliamo allora le due migliori antologie di testi vinciani disponibili per Calvino, quelle di Anna Maria Brizio e di Augusto Marinoni. La prima presenta un testo della favola che non rende pienamente ragione del processo elaborativo¹⁵, mentre la seconda accompagna il testo con una nota molto precisa: «Nel f. 116vb, diviso in due colonne, la *Favola* è scritta tre volte. Una prima rapida stesura si trova nella prima colonna; essa è cancellata, salvo l'ultima parte (*Vedutosi già*). Nella seconda colonna Leonardo ricomincia da capo, ma anche questo secondo tentativo è ripudiato, Segue quindi il testo riprodotto fino a *suave sonito*, al quale abbiamo aggiunto la parte non cancellata del primo tentativo. Il testo così tormentato non è ancora definitivo, perché la *Favola* doveva continuare narrando la fuoruscita dell'acqua dalla *caldara* e lo spegnimento delle su-

¹⁴ Calvino, *Lezioni americane*, cit., pp. 121-22. Si tratta, del resto, di un elenco riguardante le edizioni italiane dei testi di letteratura straniera citati nelle *Lezioni*.

¹⁵ Leonardo da Vinci, *Scritti scelti*, a cura di A.M. Brizio, Torino, UTET, 1966², pp. 109-10.

perbe fiamme, come appunto si legge nella *Favola* n. 48, che di questa può considerarsi la traccia»¹⁶.

Calvino ha allora fatto tesoro delle note di Marinoni, immaginando però di vedere un foglio in cui le tre stesure si disponevano su tre colonne, invece che su due. Al di là di questo minimo errore, la sua lettura è di straordinaria profondità, come dimostra la pagina successiva di *Esattezza*. Quel continuo riscrivere, da parte di Leonardo, è sempre il segno di un «rapporto difficile con la parola scritta». Certo, è superiore per immediatezza il disegno, e qui Calvino cita direttamente dai quaderni di anatomia: «O scrittore, con quali lettere scriverai tu con tal perfezione la intera figurazione qual fa qui il disegno?»¹⁷. Il bisogno di scrittura è però 'incessante', fino a fondersi con il disegno in un'unica e ininterrotta modalità comunicativa, «un unico discorso con disegni e parole».

E Calvino arriva a questo punto a rintracciare nella scrittura di Leonardo degli elementi di 'mobilità' interna che vanno ben oltre la lezione dell'*Esattezza*. Il brano in cui viene presentato questo nuovo testo è di tale intensa bellezza (per la capacità di Calvino di dialogare col testo vinciano, e quasi di riscriverlo lui stesso), che vale la pena riportarlo per intero¹⁸:

Nel foglio 265 del Codice Atlantico, Leonardo comincia ad annotare prove per dimostrare la tesi della crescita della terra. Dopo aver fatto gli esempi di città sepolte inghiottite dal suolo, passa ai fossili marini ritrovati sulle montagne, e in particolare a certe ossa che suppone abbiano appartenuto a un mostro marino antidiluviano. A quel momento la sua immaginazione deve esser stata affascinata dalla visione dell'immenso animale quando ancora nuotava tra le onde. Fatto sta che capovolge il foglio e cerca di fissare l'immagine dell'animale tentando per tre volte una frase che renda tutta la meraviglia dell'evocazione.

O quante volte fusti tu veduto in fra l'onde del gonfiato e grande oceano, col setoluto e nero dosso, a guisa di montagna e con grave e superbo andamento!

¹⁶ Leonardo da Vinci, *Scritti letterari*, a cura di A. Marinoni, Milano, Rizzoli, 1974, pp. 89-90. Identici i testi della favola e della nota nella prima edizione: Leonardo da Vinci, *Tutti gli scritti. Scritti letterari*, a cura di A. Marinoni, Milano, Rizzoli, 1952, p. 86. Sull'importanza dell'attività filologica di Marinoni, cfr. C. Vecce, *Marinoni e le parole di Leonardo. Dagli appunti grammaticali e lessicali ai rebus*, in *Hostinato rigore. Leonardiana in memoria di Augusto Marinoni*, a cura di P. C. Marani, Milano, Electa, 2000, pp. 96-102.

¹⁷ Windsor, Royal Library, f. 19071r = *Quaderni di Anatomia II*, f. 1r (sempre attraverso la mediazione di Marinoni: Leonardo, *Scritti letterari*, cit., p. 151). Altra citazione di Calvino, più avanti, è dal proemio contro i letterati, dal Codice Atlantico f. 323r ex 117rb (Leonardo, *Scritti letterari*, p. 147).

¹⁸ Calvino, *Saggi*, cit., pp. 695-96.

Poi cerca di movimentare l'*andamento* del mostro, introducendo il verbo *volteggiare*:

È spesse volte eri veduto in fra l'onde del gonfiato e grande oceano, e col superbo e grave moto gir volteggiando in fra le marine acque. E con setoluto e nero dosso, a guisa di montagna, quelle vincere e sopraffare!

Ma il *volteggiare* gli sembra attenui l'impressione di imponenza e di maestà che egli vuol evocare. Sceglie allora il verbo *solcare* e corregge tutta la costruzione del passo rendendogli compattezza e ritmo, con una sapienza letteraria sicura:

O quante volte fusti tu veduto in fra l'onde del gonfiato e grande oceano, a guisa di montagna quelle vincere e sopraffare, e col setoluto e nero dosso solcare le marine acque, e con superbo e grave andamento!

Il passo si trova nel Codice Atlantico, f. 715, ex 165^{ra}, e ancora una volta Calvino riprende precisamente la nota filologica e linguistica di Marinoni, che aveva posto l'accento sulle stesse varianti lessicali (*andamento, volteggiare, solcare*)¹⁹. Di nuovo un piccolo errore: la visione dell'immensa caverna formata dalle ossa della balena si trova non su questo foglio, ma in un altro manoscritto, il Codice Arundel, al f. 156^r: «Per le cavernose e ritorte interiora [...] Ora disfatto dal tempo, paziente diaci in questo chiuso loco. Colle ispogliate, spolate e ignude ossa hai fatto armadura e sostegno al sopraposto monte»²⁰; ma Calvino la leggeva insieme ai tre brani del mostro marino, sulla stessa pagina dell'edizione di Marinoni.

Non è questo, evidentemente, che conta. Al termine della lezione Calvino si rende conto che qualcosa sta andando al di là dei confini che si era prefissato, come traspare anche dalle sue ultime parole: «L'inseguimento di questa apparizione che si presenta quasi come un simbolo della forza solenne della natura ci apre uno spiraglio su come funzionava l'immaginazione di Leonardo. Vi consegno questa immagine in chiusura della mia conferenza perché possiate custodirla nella memoria il più a lungo possibile in tutta la sua limpidezza e il suo mistero»²¹. È un'immagine, infatti, che potrebbe mettere in crisi anche la personale riflessione di Calvino, sulla propria opera e sulla propria poetica, il rapporto profondo fra immaginazione e creazione letteraria.

La scrittura è 'in movimento', non più qualcosa di stabile, di determinato, ancorato a figure sostanzialmente statiche, strutture come cristalli o poliedri. *Scripta mutant*, e la loro metamorfosi si collega alla metamorfosi immanente delle cose che le parole sarebbero chiamate a 'de-scrivere', a isolare dal flusso continuo di coscienza e di vita che ci circonda. Potenzialmente infinita, la scrittura supera, con un colpo d'ala, l'iniziale difficoltà della 'battaglia della lingua'²².

Dal punto di vista della macrostruttura, questo significa innanzitutto il rifiuto consapevole, da parte di Leonardo, di qualunque forma di struttura 'chiusa'. Tra i suoi scritti, tra migliaia e migliaia di fogli, non è dato riconoscere alcuna opera finita. La testualità resta 'aperta', senza gerarchia, disponibile ad ogni nuovo apporto, e ad ogni nuova combinazione. Ora, tra i testi ricordati nella lezione dell'*Esattezza*, vi sono tre opere che presentano una forte analogia con la struttura aperta del *corpus* dei manoscritti di Leonardo: lo *Zibaldone* di Giacomo Leopardi, i *Cahiers* di Paul Valéry, e le *Città invisibili* dello stesso Calvino. E anche gli altri 'valori' proposti da Calvino sono fortemente presenti negli scritti di Leonardo: la leggerezza, la molteplicità, la velocità, e soprattutto la visibilità, da intendersi nel senso del continuo confronto tra i linguaggi, in particolare tra il linguaggio verbale (la parola, veicolata per mezzo dell'oralità, o della scrittura) e il linguaggio iconico (le arti figurative). Un problema fondamentale oggi, in un'epoca in cui la velocità di comunicazione e di ricezione del messaggio spinge a forme di testualità, appunto, 'in movimento'.

¹⁹ Leonardo, *Scritti letterari*, cit., pp. 186-87.

²⁰ Cfr. Leonardo da Vinci, *Il Codice Arundel 263 nella British Library*, Edizione in facsimile nel riordinamento cronologico dei suoi fascicoli a cura di C. Pedretti, Trascrizioni e note critiche a cura di C. Vecce, Firenze, Giunti, 1998.

²¹ Calvino, *Saggi*, cit., p. 696.

²² Su Leonardo scrittore, cfr. C. Vecce, *Scritti di Leonardo da Vinci*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, cit., vol. II, Torino, Einaudi, 1993, pp. 95-124; C. Scarpati, *Leonardo scrittore*, Milano, Vita e Pensiero, 2001; C. Vecce, *Word and image in Leonardo's writings*, in *Leonardo da Vinci Master Draftsman*, ed. by C. Bambach, New Haven and London, Yale University Press, 2003, pp. 59-77.