

GIACOMO COZZI

Displicare la meraviglia Leonardo da Vinci tra Dante e Vico

[*Displicare la meraviglia. Leonardo da Vinci between Dante and Vico*]

SINTESI. Il presente saggio si propone di posizionare la figura e il pensiero di Leonardo da Vinci entro il contesto della filosofia umanistica intesa come pensiero della Vita e dell'espressione. Per farlo si pone a confronto il ragionamento leonardiano sul linguaggio più adatto a "*displicare la meraviglia*", con luoghi simili in Dante e Vico, cardini dell'Umanesimo più autentico. Il risultato è duplice: da un lato si conferisce a Leonardo una posizione più chiara e adeguata di quella comunemente intesa – e spesso mistificata – nel panorama umanistico e dall'altro, proprio grazie a questa definizione, si è in grado di fornire uno sguardo più filosoficamente accurato a quel periodo che ancora oggi si presenta come una sfida ermeneutica ed esistenziale pregnante.

PAROLE CHIAVE: Leonardo, Dante, Vico, lingua, parola vivente, Vita, *meraviglia*.

ABSTRACT. This essay aims to place the figure and thought of Leonardo da Vinci within the context of humanistic philosophy seen as the thought of Life and Expression. To do so, it compares Leonardo's reasoning on the language best suited to "*displicare la meraviglia*" [exhibit the marvel], with similar places in Dante and Vico, cornerstones of the most authentic Humanism. The result is twofold: on the one hand, Leonardo is given a clearer and more appropriate position than the one commonly meant – and often mystified – in the humanistic landscape, and on the other hand, precisely because of this definition, we are able to provide a more philosophically accurate look at the period that still presents itself as a pregnant hermeneutical and existential challenge.

KEYWORDS: Leonardo, Dante, Vico, Language, Living Word, Life, Marvel.

Giacomo Cozzi è laureato in Filosofia presso l'Università Vita-Salute San Raffaele, con una tesi sul pensiero di Leonardo da Vinci. Nel 2022 ha pubblicato *Daedala tellus. La Natura nel Quattrocento*.

— giacomo.cozzi.gc@gmail.com

1. La filosofia dell'Umanesimo

«Qual lingua fia quella che displicar possa tal maraviglia?»¹. Così si interrogava Leonardo da Vinci intorno al 1509, all'inizio dell'ultima, fecondissima di pensiero, decade della sua vita. In questa frase l'Artista compendia – più o meno inconsapevolmente – l'essenza filosofica più profonda del periodo culturale in cui vive e opera: l'Umanesimo, di cui è, senza dubbio, uno degli esponenti più brillanti, *quasi* espressione dell'intera coscienza intellettuale dell'epoca.

Per chiarire questa affermazione, ermeneuticamente pesante, è bene specificare cosa si intende qui per *Umanesimo* e in cosa consista la sua *filosofia*. Per farlo è necessario appoggiarsi alla lettura congiunta delle interpretazioni di Grassi² e Cacciari³, che meglio hanno colto il *sentimento umanistico*. L'Umanesimo autentico, infatti, inteso «*more philosophico*»⁴, ha un tono profondo e drammatico. Il suo sentimento, che indirizza il pensiero e la prassi culturale che da esso sorge, si configura come la volontà di trovare *verba apta rebus*, parole, Forme, che possano esprimere le cose, la Vita, senza che questa venga sacrificata nell'umana espressione. È lo sforzo di indicare nel finito – il linguaggio umano – l'infinito – la potenza della Natura, che per l'umanista è la divinità stessa, è la Vita del tutto⁵ – da cui esso sorge.

Tale impostazione investe la totalità della ricerca espressiva umanistica, presentando la prassi di pensiero del periodo come un radicale tentativo di opporsi a qualsiasi forma di dualismo: tra *logos* e *pathos*, tra Forma e Vita, tra anima e corpo, tra *verba* e *res*, tra Dio e Natura. Pensiero che si versa nelle pratiche culturali, poiché il sapere in questo periodo non equivale a un astratto esercizio della ragione, quanto piuttosto

a un sentire fondato sulle *res*. Vana è ogni conoscenza che non si tenga salda alla cosa – *tenenda res!* – e che non si sforzi di indagarne tutti gli

¹ Leonardo da Vinci, *Cod. Atlantico*, f. 949 v.

² Cfr. E. Grassi, *Potenza dell'immagine. Rivalutazione della retorica*, a cura di L. Croce e M. Marassi, Guerini, Milano 1989; Id., *Potenza della fantasia. Per una storia del pensiero occidentale*, a cura di C. Gentili, Guida, Napoli 1990; Id., *Retorica come filosofia. La tradizione umanistica*, a cura di M. Marassi, La Città del Sole, Napoli 1999; Id., *Vico e l'Umanesimo*, Guerini, Milano 1992.

³ Cfr. M. Cacciari, *La mente inquieta. Saggio sull'Umanesimo*, Einaudi, Torino 2019.

⁴ *Ibidem*, p. 111.

⁵ Cfr. G. Cozzi, *Daedala tellus. La Natura nel Quattrocento*, Mimesis, Milano-Udine 2022.

aspetti, studiando ciò che è in relazione a essa, che la definisce e le dona spessore: le sue cause, i suoi effetti, i suoi antecedenti, le sue conseguenze. Ciò però non basta. Necessario è anche scovare la parola adatta (*apta*) a esprimerla, perché nulla può essere compreso dall'uomo se non attraverso il mosaico del linguaggio, tra le cui variegature tessere il reale rifugge e riluce⁶.

Tenere insieme *verba et res*. Questo tenta l'Umanesimo: trovare concetti e modalità d'espressione – cioè di costruzione delle mura della città del mondo umano – non astratti da «quella ben fondata terra delle cose (*res*) cui occorre fare ritorno»⁷.

L'Umanesimo è quindi la ricerca della parola originaria⁸, della Forma adatta a riempirsi di Vita, dei *verba* che rimangano ben saldi alle loro *res*, che sappiano esprimerle nella loro verità, ovvero nel loro movimento, nel loro mutare, nella loro Vita.

Tale ricerca è di natura retorica, in un senso non puramente manieristico, bensì profondamente filosofico. Tutta l'arte – intesa come *fare umano* – umanistica è di questo tipo: ricerca di Forma *apta* a tenersi alla Vita, senza sacrificarla in nome della sua purezza. *Dire la molteplicità del mondo* – la sua *maraviglia* – in modo efficace, senza perderla in universalizzazioni astratte e aride – metafisico-razionalistiche –, che annullano l'essenza dell'essere, la Vita. In questo senso certamente l'Umanesimo è età retorica⁹; sarebbe però sbagliato far di ciò una riduzione. Retorica significa qui «connessione di ogni sapere e di ogni virtù con un eloquio che li renda operanti nella società»¹⁰; solo se si coglie la profonda filosofia che sottostà all'agire retorico – meglio: linguistico – degli umanisti, se ne può davvero cogliere il *sentire*. Una retorica che è filosofia, in quanto cura della parola, del *logos*, che deve essere legato in modo efficace alla *res*, al *pathos* che la Vita genera nel suo ispirato contemplatore, in quanto filo-logia, ovvero «amore-studio per il *logos*, nel suo significato più complesso»¹¹, la cui intrinseca natura è filosofica. Retorica e filologia sono filosofia: «non possiamo parlare di reto-

⁶ R. Ebggi, *Umanisti italiani. Pensiero e Destino*, Einaudi, Torino 2016, p. 147.

⁷ *Ibidem*, p. 151.

⁸ Cfr. E. Grassi, *La metafora inaudita*, a cura di M. Marassi, Aesthetica, Palermo 1990, p. 9

⁹ Cfr. Cacciari, *La mente inquieta*, cit. pp. 5-6.

¹⁰ M. Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, Albin Michel, Paris 1980, tr. it. *L'età dell'eloquenza*, Adelphi, Milano 2002, p. 22.

¹¹ Cacciari, *La mente inquieta*, cit., p. 7.

rica e filosofia» in modo separato, secondo un dualismo che non appartiene all'Umanesimo poiché «ogni filosofia originaria è retorica e ogni *retorica vera e non esteriore* è filosofia»¹².

Questo il sentimento umanistico: un sentimento originario che cerca di corrispondere all'appello abissale della Vita con una Forma adeguata: è un originario sentire, quasi *sensibile e corporeo*, il *pathos* che definisce l'umano nella sua umanità, la quale, se relegata solamente nelle fredde speculazioni logiche, va a essere dimenticata, in un turbine di superbia e boria. Questo segna la tragicità dell'Umanesimo e l'inquietudine dei suoi spiriti, affannati a tenere insieme due categorie che naturalmente nel loro svilupparsi si scontrano e si annullano a vicenda. La Forma prediletta per esprimere questo *pathos*, il *logos* che può rendere nella città la forza della Vita, è l'arte, la poesia, metafore e immagini: «la natura metaforica e figurativa di ogni intuizione originaria lega l'intuizione al *pathos*, il contenuto alla forma del discorso»¹³. È la *res* che fonda i *verba*, il *pathos* che fonda il *logos*, la Vita che fonda – ovvero fornisce senso – alla Forma, alla città – in quanto vi si oppone, si mette in relazione con essa.

Questa è la *filosofia dell'Umanesimo*: non sintesi posteriore di *pathos* e *logos*, ma la ricerca della loro unità originaria, da esprimere nelle più efficaci immagini, sentimento della Vita, *pathos* umano, da cui sorge filosofia, ricerca delle Forme adeguate per visitare e testimoniare il fondo della Caverna¹⁴, il luogo dell'origine del Tutto, della Vita stessa, che continuamente appella lo spirito sensibile dell'umanista, inquieto, mai pago, poiché «l'infinito finito che si presenta di fronte all'inarrestabile mente che è propria del nostro esserci interrogante non potrà mai venire completamente conquistato, *ridursi a un calcolo e misura definitivi*»¹⁵, infine Dafne si muterà sempre in lauro. Ma è da tale *thaumazein*, da una tale *tremenda meraviglia* che l'Umanesimo è spinto a dirigersi dentro l'ignota caverna, la vasta foresta – *ingens sylva* – le cui profon-

¹² Grassi, *Retorica come filosofia. La tradizione umanistica*, cit., p. 77.

¹³ Cacciari, *La mente inquieta*, cit. pp. 5-6.

¹⁴ Cfr. Leonardo da Vinci, *Cod. Arundel*, f. 155 r.

¹⁵ Cacciari, *La mente inquieta*, cit., p. 72. Questa è peraltro una delle motivazioni più profonde dell'universalità degli uomini dell'umanesimo, come Alberti e Leonardo; cfr. anche M. Ciliberto, *Pensare per contrari. Disincanto e utopia nel Rinascimento*, ESL, Roma 2005, p. 47: «L'uomo pur proiettandosi verso l'infinito [la Vita], non si situa mai, una volta per tutte, nella dimensione dell'infinità [non può, poiché solo entro la città, la Forma, egli può sopravvivere in quanto uomo]: beve e ha sempre sete, mangia e ha sempre fame, in un moto continuo, che non si compie mai».

dità neppure la lingua di Dante può completamente testimoniare¹⁶, la cui vastità neppure l'immaginazione di Leonardo può totalmente raffigurare¹⁷. Filosofia del linguaggio, del *logos*, dei *verba*, che è filosofia della Vita, rincorsa di Apollo dietro a Dafne: amore per il sinuoso movimento silvano della ninfa, che si vorrebbe potesse danzare per le strade della città; tentativo di tenere vivo il certame tra Apollo e Marsia, così da poter sentire insieme le due melodie, “civile” e “silvana”, e poter trovare una lingua che possa cantare su di entrambe.

Ma «qual lingua»? Quale *logos*, quale linguaggio potrà dare voce alla concreta contraddizione dell'esserci nel mondo? Questa domanda fondamentale anima l'Umanesimo e i suoi esponenti. Filosofia del linguaggio è quella umanistica, ricerca della *parola vivente*. Ricerca che da Dante, con il *De vulgari eloquentia*¹⁸, anima tutto l'Umanesimo – fino a Vico –, che cerca nella lingua volgare, quella lingua *corpulenta, viva e cortissima*, che affonda le sue radici «nel corpo e prende vigore dal corpo»¹⁹ un *sermo humilis*²⁰, *sine glossa*, che stia insieme alla cosa, alla Vita, senza mascherarla, mistificarla, seppellirla sotto di sé, senza chiuderla fuori dalle porte della città.

La filosofia dell'Umanesimo, quindi, si pone il compito di trovare un linguaggio che sia «*in atto lingua matrice e grammatica*»²¹, che possa tenere insieme Forma e Vita; problema che affronta Dante e che ritorna continuamente nell'Umanesimo, fino a Vico, e che nell'universalità intellettuale di Leonardo, «omo senza lettere»²² e appassionato lettore di Dante²³, si esalta al massimo.

¹⁶ Dante, *Inferno*, XXXII, 1-9: «S'io avessi le rime aspre e chioce, | come si converrebbe al tristo buco | sopra 'l qual pontan tutte l'altre rocce, | io premerei di mio concetto il suco | più pienamente; ma perch'io non l'abbo, | non senza tema a dicer mi conduco; | ché non è impresa da pigliare a gabbo | discriver fondo a tutto l'universo, | né da lingua che chiami mamma o babbo»; *Paradiso*, XXXIII, 142: «A l'alta fantasia qui mancò possa».

¹⁷ Leonardo da Vinci, *Cod. Atlantico*, f. 949 v: «Qual lingua fia quella che displicar possa tal meraviglia? Certo nessuna».

¹⁸ Cfr. Dante, *De vulgari eloquentia*, Mondadori, Milano 2017.

¹⁹ G. Vico, *Scienza Nuova*, a cura di M. Sanna e V. Vitiello, Bompiani, Milano 2018, pp. 1150-1151.

²⁰ Lo stesso che parla la prima lingua cristiana, nota Cacciari (*La mente inquieta*, cit., p. 17), che dovrebbe essere lo stesso con cui il Vangelo viene predicato. Concordanza di spirito e materia, di mente e corpo, di Vita e Forma, anche in questo senso. «Anche da questo punto di vista Francesco è il santo di Dante, come lo sarà per i grandi innovatori del linguaggio artistico dell'Umanesimo» (ivi).

²¹ Cacciari, *La mente inquieta*, cit., p. 18.

²² Leonardo da Vinci, *Cod. Atlantico*, f. 327 v.

²³ Cfr. C. Vecce, *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Salerno, Roma 2017.

Non una «vaga *Stimmung*, ma una *filosofia*»²⁴ è quella dell'Umanesimo che cerca di ideare una Forma capace di guardare al «carattere enigmatico, temibile, distruttivo, che si cela nel fondo dell'essere»²⁵; e tuttavia è una *filosofia tragica*, come la citazione leonardiana in apertura indica: *quale lingua? Certo nessuna*. Leonardo è chiarissimo esempio di questo *sentimento*, e tuttavia, come ha ben indicato Chastel, non è semplice individuare il suo ruolo e il suo rapporto con l'Umanesimo: «tutto ciò che riguarda Leonardo è difficile; tuttavia lo studio dei suoi rapporti con l'umanesimo fiorentino [e con tutto l'Umanesimo] è forse il punto più difficile di tutti»²⁶.

Per meglio comprenderne il pensiero, all'interno di questo determinato contesto ermeneutico, è opportuno confrontare alcuni luoghi teoretici fondamentali di questa impostazione di pensiero con posizioni e pratiche simili in altri pensatori, in particolare con quelli che si possono considerare i cardini dell'Umanesimo autentico: Dante, il suo iniziatore²⁷, e Vico, il suo più lontano e maturo frutto²⁸.

2. *Visibile parlare*

Dante, che Vico chiamerà «il toscano Omero»²⁹, vive e opera nella più estrema propaggine di una Forma culturale che stava esaurendo la sua spinta vitale. Di lì a poco l'Umanesimo sarebbe sorto, e in blocco avrebbe riconosciuto in Dante e nella sua *eroica* azione poetica l'atto *poietico* di un nuovo mondo, l'azione erculeo in grado di fondare una nuova città umana, più saldamente legata al solido terreno del mondo³⁰.

Nella sua altissima ispirazione Dante rivoluziona il linguaggio, e poeticamente immagina quell'*al di là* – delle mura della città umana, del nostro mondo – cui tutte le parole umane, le strutture logiche e culturali si dovrebbero ri-

²⁴ Cacciari, *La mente inquieta*, cit., p. 73.

²⁵ G. Guida, *Arte e natura in Machiavelli e Leonardo*, in F. Meroi (a cura di), *Con l'ali dell'intelletto. Studi di filosofia e di storia della cultura*, Olschki, Firenze 2005, p. 28.

²⁶ A. Chastel, *Arte e Umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'Umanesimo platonico*, Einaudi, Torino 1964, p. 413.

²⁷ Cfr. G. Toffanin, *Perché l'Umanesimo comincia con Dante*, Zanichelli, Bologna 1967.

²⁸ Cfr. Grassi, *Vico e l'Umanesimo*, cit.

²⁹ Vico, *Scienza Nuova*, cit., p. 1139.

³⁰ Sui rapporti che l'Umanesimo, soprattutto fiorentino, instaura con Dante cfr. Chastel, *Arte e Umanesimo a Firenze*, cit., pp. 113-136.

ferire, per avere un saldo fondamento. Il Poeta esce dalle porte della città umana, dalle strutture linguistiche, logiche razionali, con cui si diceva l'infinito e la divinità su cui quella topologia culturale si fondava, aggirandosi per la vasta foresta del mondo, scendendo nella profonda Caverna della Vita, e da lì riporta entro le mura nuove immagini che siano in grado di testimoniare quell'*al di là*, ciò che abita oltre le mura del nostro finito linguaggio, fondandolo.

In questo senso Dante comincia la prassi di pensiero dell'Umanesimo, il *pensare per immagini*, in cui arte e pensiero non si oppongono ma costituiscono due complementari elementi della conoscenza: solo in questa stretta collaborazione le immagini non saranno pura creazione onirica di corpi senza anima, e il pensiero non sarà astratto ragionamento di anime senza corpi. Solo nella collaborazione di arte e pensiero le immagini, che sono Forme, potranno essere *aptae* a stare sul limine della città, figurando ciò che v'è fuori, e ispirando dentro amore e nostalgia, che permetterà di muovere a *pathos*, e quindi a radicare alla salda terra delle *res*, al loro senso, le architetture dei *verba*.

Le immagini – i prodotti artistici – diventano così strumento privilegiato del pensiero, che solo non può superare i confini della Forma, ma attraverso le immagini, *porte* sulla Vita, può intuirle e pensarla, ragionarne la contraddizione, e produrre nuove Forme. Le immagini possiedono un carattere *magico*, nel senso proprio di questa parola, cioè in grado di unire terra e cielo, interno ed esterno, Forme e Vita³¹. Tali *immagini quasi corporee*, quindi, muovono – danno Vita a – le Forme del pensiero: danno corpo al pensiero, il quale, legandosi alla sua *res*, si fa vivo, e non astratta speculazione, barbarie della *ratio*: «l'immaginazione è il corpo del pensiero»³². Tutto nell'Umanesimo è incarnato, corporeo, anima e corpo, nulla «è disincarnabile»³³.

Necessaria al pensiero l'immagine così come necessario all'immagine il pensiero, quindi, poiché «nulla può essere colto se non mediante la Forma

³¹ Cfr. G. Pico, *Oratio de hominis dignitate*, a cura di F. Bausi, Guanda, Milano 2003, p. 117: «come il contadino marita gli olmi alle viti, così il mago la terra al cielo», vorrei dire i *verba* alle *res*: la magia delle immagini, che innamorano lo sguardo del cittadino, lo fanno avvicinare alla cosa amata, alla *res* del suo pensiero. Su questo nesso amore e magia si veda R. Klein, *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Euclide, Torino 1975, pp. 16-20. Fondamentale il lavoro di Culianu, *Eros e magia nel Rinascimento. La congiunzione astrologica del 1484*, a cura di G. Ernesti, Bollati Bor., Torino 2006.

³² Klein, *La forma e l'intelligibile*, cit., p. 66: «la *φαντασία* “assicura una sorta di realtà” a ciò che è pensato, “riveste di un corpo l'incorporeo”».

³³ Cacciari, *La mente inquieta*, cit., p. 71. Non a caso S. Francesco è il santo di questo periodo e da Giotto in avanti la pittura “impara” a eseguire a regola d'arte l'incarnato.

[...] in immagine»³⁴. Così in questo pensiero estetico che è proprio dell'Umanesimo in particolare, con cui inevitabilmente poi l'idea universale è rappresentata, è di-segnata³⁵, è precisamente il corpo dell'universale: è l'incontro della Forma e della Vita *nella figura*³⁶, se essa è veramente ispirata: ogni parola è Forma³⁷, compito dell'umanista vivificarla rendendola particolare nella sua universalità e universale nella sua particolarità: dandole corpo, rendendola Viva. Così l'immagine si fa davvero corpo del pensiero e il pensiero anima dell'immagine, poli che non possono essere separati.

E questa è la poesia dantesca, (già) umanistico tentativo di mantenere nella Forma la Vita; Dante si pone davanti alla *maraviglia* del mondo, alla infinita materia animata e tenta di testimoniarla davanti al consesso umano, con parole che siano vive. Eroticamento ispirato³⁸, Dante scrive la sua *Commedia*, ch'è la *raffigurazione* umana del mondo, la Forma con cui l'uomo può comprendere la Vita: «ne' tre mondi danteschi c'è il nostro mondo, emendato e rifatto secondo coscienza [*seconda natura*, dirà Leonardo]: quale *noi lo concepiamo* [Forma]»³⁹. E tale raffigurazione è umanistica, secondo gli stilemi indicati sopra, poiché pone l'uomo/umanista di fronte al problema linguistico di come testimoniare questo *al di là*, questa *maraviglia*, in modo efficace, e non con vuote parole prive di corpo e colore⁴⁰.

La speculazione razionale infatti, di fronte all'ineffabile totalità vivente – intrinsecamente contraddittoria –, non è in grado di generare nella mente umana immagini che innamorino e che possano a loro volta generare conoscenza: per fare ciò è necessaria la potenza fantastica dell'immaginazione – polisemica e metamorfica –, è necessaria la forza poetica dell'arte, in cui le

³⁴ Klein, *La forma e l'intelligibile*, cit., p. 68.

³⁵ Si veda Beatrice per Dante, ente assolutamente particolare che però è – non dice o non rimanda allegoricamente a: è – la fede e la salvezza: è un universale particolare!

³⁶ Cfr. E. Auerbach, *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1999, pp. 176-226.

³⁷ Cfr. Klein, *La forma e l'intelligibile*, cit., p. 71.

³⁸ Dante, *Purgatorio*, XXIV, 52-54: «I' mi son un che, quando | Amor mi spira, noto, e a quel modo | ch'è ditta dentro vo significando».

³⁹ F. De Sanctis, *Lezioni e saggi su Dante*, Einaudi, Torino 1955, p. 247.

⁴⁰ Sull'idea di dare colore alle parole, particolarmente significativa in questo contesto, visto che si andrà a richiamare l'azione pittorica di Leonardo, così come i ragionamenti vichiani, si rimanda a V. Vitiello, *L'Ora e l'attimo. Confronti vichiani*, Inschibboleth, Roma 2020, p. 97 e p. 103: «Fuor delle parole, fuor della scrittura che esprime anche il “colore” delle cose, la loro *vita affettiva*, non ci sono che “oggetti”, “*resti*” di parole senza vita né corpo, segni, tracce di qualcosa di cui non abbiamo più esperienza», segni fissati su breve carta.

parole si fanno immagini, carne e sangue⁴¹: così davvero Dante con la sua poesia scolpisce e dipinge *immagini quasi corporee*; solo così può rendere quel calore vitale che nella pura razionalità si perde. Ma «la parola non può come lo scalpello e 'l pennello rappresentarci tutta una figura visibile: ella non s'indirizza ai sensi»⁴²: sarà lo stesso problema che incontrerà Leonardo nel famoso *Paragone* e di cui si accorgerà Vico ponendo la *Dipintura allegorica* in apertura della sua *Scienza Nuova*. La parola (Forma) si tace davanti a ciò che eccede la sua capacità, ciò che lei non può *raffigurare*, che è ciò che in effetti la fonda: quel corpo animato, vivo e pulsante che è la Vita stessa. Infatti «la poesia va a morire in Lucifero, pura materia, come ella muore in Dio, pura intelligenza»⁴³; dove invece Dante riesce a trovare un po' dell'una e un po' dell'altra, è il Purgatorio⁴⁴.

La poesia di Dante muore presso Lucifero, perché s'inabissa nella pura materia senza intelletto, così come muore in Dio, pura intelligenza che spiritualizza tutto il sensibile. Tra questi due estremi agisce la concezione dantesca: il *concetto corporeale*.

È qui che il suo ingegno rinviene quel famoso stratagemma che sarà tra le più grandi intuizioni umanistiche, quel *visibile parlare*, in cui parola e immagine, unendosi, danno avvio al pensiero per immagini, che Leonardo e Vico comprendono essere l'unica possibilità di testimoniare, sulle mura della città, l'esterno all'interno, l'infinito nel finito, *displicare la meraviglia*.

Dante si trova davanti all'opera di Dio – e più tardi a Dio stesso – alla sua contraddizione, che l'umana mente non riesce a elaborare, che fa discordi i sensi⁴⁵. Come spiegare quest'opera? Come «*displicar tal meraviglia*»? La poesia qui sconta davvero la sua inadeguatezza rispetto alla pittura e alla scultura – nello specifico al bassorilievo⁴⁶ – nell'offrire una visione istantanea della

⁴¹ F. Valagussa, *Il concetto corporeale. De Sanctis e la "concezione" dantesca*, «Aisthesis», 10/2 (2017), p. 23: «Il concetto non si presenta mai nella sua astrattezza, bensì nel suo farsi, sempre carico di passione, di carne e sangue; è concetto soltanto come nesso vivente che non sorvola, ma prende parte alla realtà e la compenetra».

⁴² De Sanctis, *Lezioni e saggi su Dante*, cit., p. 231

⁴³ *Ibidem*, p. 423.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 324.

⁴⁵ Dante, *Purgatorio*, X, 59-60.

⁴⁶ Che con Hegel (*Estetica*, a cura di F. Valagussa, Bompiani, Milano 2013, p. 1885) si può dire essere già *quasi* pittura. Nell'Inferno vi è solo materia senza spirito, nel Paradiso solo Spirito senza corpo, ma nel Purgatorio vi sono entrambi, nella loro contraddittoria

figura, del corpo della *res*. Dante lo sa, e non sostituisce l'una forma all'altra, bensì le unisce, comprendendo il potenziale espressivo del risultato: la poesia aggiunge qualcosa alla scultura, la anima, le dona movimento, la fa parlare⁴⁷. Il Poeta nel descrivere i bassorilievi del Purgatorio, quel *visibile parlare*, traduce – come faranno Vico nella *Dipintura* e Leonardo con il suo «*figurare e descrivere*»⁴⁸ – «il tacito linguaggio del simultaneo, ch'è il linguaggio delle arti figurative, nel sonoro linguaggio del successivo, ch'è quello della poesia»⁴⁹.

La scultura [e la pittura] veduta si comprende subito e genera un godimento estetico immediato; descritta, lasciamo stare la noia, si comprende a stento ed a stento si giunge a raggranellare e comporre i particolari per riuscire ad una specie di sintesi. [...] E perché ciò signori? Perché lo scalpello e il pennello, *rappresentando il corpo*, produce una visione e un godimento immediato; e la parola mal vi si prova e non riesce che ad una *sintesi prosaica*, ad una *unità riflessa* [...] manca a quel bel copro [della scultura/pittura] il movimento e la successione, il sentimento ed il pensiero [...] il corpo è l'espresso, l'anima è il sottinteso⁵⁰.

A questo supplisce la parola. Dante unisce parola e immagine, dà corpo all'una e movimento all'altra. Da qui discende Vico.

3. *La Dipintura allegorica*

Circa quattro secoli dopo Vico pone come frontespizio della sua *Scienza Nuova* la famosa *Dipintura allegorica* a cui fa seguire immediatamente la *Spiegazione della Dipintura proposta al frontespizio che serve per l'Introduzione dell'Opera*. In questa giustapposizione sta tutta la problematica dell'azione

compresenza. Ed è qui, quindi che il *visibile parlare* – Pittura/Scultura e Poesia, arte del corpo e arte dello spirito – può realizzarsi. Nell'Inferno è plastica roccia, nel Paradiso è eterea musica, nel Purgatorio è *visibile parlare*, è Pittura e bassorilievo.

⁴⁷ De Sanctis, *Lezioni e saggi su Dante*, cit., p. 336.

⁴⁸ Leonardo da Vinci, *Windsor*, ff. 19071 r. e 19013 v. Il rilievo è di M. Kemp, *Dissection and Divinity in Leonardo's Late Anatomies*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 35 (1972), pp. 200-225.

⁴⁹ V. Rossi, *Commento alla "Divina Commedia"*, 3 voll., M. Corrado (ed.), Salerno, Roma 2007, tomo II, p. 741.

⁵⁰ De Sanctis, *Lezioni e saggi su Dante*, cit., p. 338.

vichiana, che si propone di comprendere il rapporto che intercorre tra la *storia ideale eterna* e *le storie che corrono in tempo*, ovvero tra l'eternità e il tempo, tra l'infinito e il finito, tra l'esterno e l'interno, la foresta e la città, Natura e Cultura, Vita e Forma.

Il problema è lo stesso di Dante – e di Leonardo –: come displicare entro le mura la *maraviglia* grazie a cui queste determinazioni, relazionandovisi, acquistano senso? La lingua che là fuori si parla non è la lingua dell'uomo, *pistolare*, è una lingua che noi poco o punto possiamo comprendere⁵¹. Come dire nella Forma la Vita senza tradirla, ovvero come è possibile comprendere nella *lingua pistolare* – quella razionale del principio di non-contraddizione – «il mondo delle “parole reali” ove voce e gesto, *phonè kai schêma*, erano non congiunte, ma il medesimo»⁵²?

Il problema, come sottolinea con forza Vitiello⁵³, non è solamente linguistico, ma *teologico politico*: è in gioco la fondazione stessa della civiltà, la possibilità del suo stare. Se ella non riesce a comprendere – o quanto meno a intuire – cosa siano quelle «dense tenebre»⁵⁴ da cui fuoriesce, se i suoi *verba* non saranno in grado di tenere, significare, la propria *res*, come le «parole reali»⁵⁵ di Idantura, si rischia di andare incontro a «una barbarie peggiore della barbarie dei sensi: la selva che ci attende è una foresta inestricabile di segni senza più traduzione, di significati senza senso»⁵⁶.

Lo sforzo umanistico è perciò sempre verso l'interrogazione «intorno ai problemi dell'espressione del pensiero, della *vis immaginativa*, della *inventio*, del rapporto tra pensiero e pittura»⁵⁷, che è lo stesso che incontra Vico. Come dire il rapporto originario tra *res* e *verba*, o tra Topica e Critica, tra Vita e Forma; come dire con la *lingua pistolare* la *maraviglia* in cui vivevano e agivano i Giganti e da cui la civiltà si è generata? La questione si può porre anche in

⁵¹ Vico, *Scienza Nuova*, cit., p. 899.

⁵² V. Vitiello, *Prefazione*, in F. Valagussa, *Vico. Gesto e Poesia*, ESL, Roma 2013, p. VII.

⁵³ Cfr. Vitiello, *L'Ora e l'attimo*, cit.

⁵⁴ Vico, *Scienza Nuova*, cit., p. 790.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 848.

⁵⁶ F. Valagussa, *La scienza incerta. Vico nel Novecento*, Inschibboleth, Roma 2015, p. 129.

⁵⁷ Sui rapporti tra filosofia-filologia e arte di veda A. Chastel, R. Klein, *L'Umanesimo e l'Europa della Rinascita*, Mondadori, Milano 1964; Chastel, *Arte e Umanesimo a Firenze*, cit. Sul rapporto pensiero-pittura in questo specifico lavoro è utile leggere le pagine che Valéry dedica a Leonardo, *Léonard et les philosophes*, scritta originariamente come *Introduzione*, in L. Ferrero, *Leonardo o dell'arte*, Castelvechi, Roma 2017.

questi termini: il linguaggio pistolare, proprio della Metafisica ragionata e della Scienza Nuova, è quello innanzitutto della Civiltà, della Gentilità, sofisticato e lontano dalla cosa che vuole dire, ma è anche e soprattutto il linguaggio prospettico della storia che corre in tempo, dell'attimo, della narrazione umana – il finito –, e non quello dell'orizzonte totale del tempo – l'eternità, l'infinito – dimensione spaziale (spazio e tempo qui si uniscono, come nel *visibile parlare* fanno corpo e moto) nella quale tutti gli attimi sono posizionati al loro posto, secondo una Topica definita – *necessità*⁵⁸ la chiama Leonardo.

La questione della storia si riverbera in quella del linguaggio: cosa è in cosa? E in che modo si può dire l'una e l'altra nel modo più vero e certo possibile? È la *historia* contenuto delle *res gestae*, o sono queste contenuto della *historia*? Cosa è originario, nel senso di essere il fondo su cui l'altro elemento si pone?

Se è vera la prima ipotesi, allora l'intera distesa del tempo storico – l'Ora – è figura dell'attimalità delle singole *res gestae*; se la seconda, allora, sono le singole *res gestae* – *nyn* – figure della totalità della storia, figure dell'intero del tempo: è l'*hora* che contiene in sé il *nyn*, o il *nyn* ha l'*hora* come sua figura? Ovvero: è la Topica che contiene in sé la Critica, o la Critica struttura delle immagini fantastiche per descrivere nei suoi termini ciò che descrivere non può, cioè la totalità e il linguaggio originario, che quella totalità avvertiva?

Per Vico solo il «Mondo Civile»⁵⁹, la città – la leonardiana *seconda natura*⁶⁰ – è conoscibile in modo “certo” dall'uomo – in quanto sua produzione, Forma – nella *sua* lingua, ormai *pistolare*; è insanabile la frattura tra la scienza – Forma –, frutto della *Metafisica Ragionata*, e la Natura – Vita – a motivo del fatto che questa non è opera dell'uomo, è l'alterità che, nella relazione con essa, dona senso, ma che in sé rimane tale: è l'*al di là* delle mura, la *maraviglia* ineffabile, che fa discordi i sensi. Come displicarla, in sé e nella relazione che ha con la città umana? Questo lo sforzo della *Dipintura*, che è lo stesso dell'azione dantesca, delle sue figure poetiche e vive⁶¹, che produceva il *visibile parlare* che spoltrisce l'immaginazione⁶², che diviene *parola vivente*.

⁵⁸ Cfr. Leonardo da Vinci, *Cod. Atlantico*, f. 949 v. Rispetto al rapporto del pensiero leonardiano con la questione vichiana della Topica spunti interessanti si trovano in F. Frosini, *Artefiziosa natura. Leonardo da Vinci dalla magia alla filosofia*, ESL, Roma 2020, pp. 258 ss.

⁵⁹ Vico, *Scienza Nuova*, cit., p. 894.

⁶⁰ Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*, a cura di M.T. Fiorio, Abscondita, Milano 2019, pp. 83-84 [II, 56].

⁶¹ Cfr. De Sanctis, *Lezioni e saggi su Dante*, cit., p. 348: «Qui non ci è il pensiero e poi un'immagine a lui straniera, ma il pensiero divenuto fanciulla». Rachele, Beatrice, Matelda sono pensieri filosofici trasfigurati e fatti di forme di ossa e polpa, carne e sangue.

Senza la potenza poetica di Dante, Vico materialmente dà corpo alle sue parole ponendo al loro fianco la *Dipintura* e in essa infonde movimento con le parole che la seguono: è lo sforzo umanistico di dire, sulle mura del linguaggio umano, all'interno della città cosa sia la selva che è *al di là* e a cui le mura, riferendovisi, esistono: è dare un senso alla Forma, infondendole Vita. Ma la «razionalità cartesiana appare [...] troppo giovane per essere capace di dominare il carattere cangiante»⁶³ della *grosse Vielheit*, della molteplice unità, della Vita, da cui le Forme sorgono; è necessario affiancarle altro.

La Dipintura racchiude nell'immediatezza della pittura il duplice movimento che caratterizza la storia ragionata nella Scienza nuova: quello dall'alto, da Dio all'uomo – dalla Vita alla Forma – e quello dal basso, dall'uomo a Dio – dalla Forma alla Vita. Nel concreto dell'accadere del mondo i due movimenti sono un unico movimento; la Dipintura mostra l'unità dei due, la simultaneità, che la voce – la parola – da sola non può dire nell'atto in cui quell'unità si esplica; sa dirla solo dopo aver distinto i due movimenti, resi idee a cui riferirsi separatamente, essendosi staccata dalle cose.

D'altro canto nella Dipintura, però, il “corso delle nazioni” non c'è, non c'è il movimento: la spiegazione dell'idea, dell'immagine, serve a superare, la staticità spaziale della visione. *Dipintura* e *Spiegazione* devono procedere insieme, questo il senso dell'operazione vichiana: la restituzione alla voce dell'immagine deve essere insieme donazione della voce all'immagine. È un *visibile parlare*. Tutta l'azione della Scienza Nuova è la formulazione di un nuovo linguaggio – o meglio la maturazione del linguaggio umanistico – il quale tiene insieme *mythos* e *logos*, *pathos* e *ratio*, corpo e anima, Vita e Forma: un linguaggio per immagini, un linguaggio che *figura* e *descrive*, ovvero unisce il sentimento per la Vita e la necessità della Forma, tentando di mostrarne l'unità.

4. *Figurare e descrivere*

Leonardo si pone tra Dante e Vico, non solo cronologicamente ma anche teoricamente, poiché, nella sua poliedrica personalità, racchiude tanto lo slancio artistico dantesco quanto la rigorosa ispirazione filosofica vichiana. Per comprendere davvero il suo peso all'interno di un'ermeneutica completa dell'U-

⁶² Cfr. *ibidem*, p. 697.

⁶³ Valagussa, *Vico. Gesto e Poesia*, cit., p. 37.

manesimo è necessario parlo a dialogo con questi grandi personaggi nei luoghi più pregnanti e difficili della sfida umanistica, come quello che qui si sta affrontando. Leonardo infatti incontra esattamente lo stesso problema che si è analizzato in Dante e Vico: quale linguaggio è più adatto a testimoniare quell'*al di là* delle mura del linguaggio umano? «Qual lingua fia quella che displicar possa tal maraviglia?».

Leonardo conosce e ama Dante⁶⁴, e in particolare il *Purgatorio*, luogo in cui si trova il *visibile parlare*. È con Dante, infatti, che Leonardo, prima del sorgere del XVI secolo, si confronta nel famoso *Paragone delle arti*⁶⁵. A quest'altezza cronologica Leonardo, già alla ricerca del miglior linguaggio per descrivere la *maraviglia* del mondo, per conoscerne i più profondi segreti e le più alte bellezze, per costruire una Forma viva, è convinto – da pittore eccelso qual è – della superiorità della pittura rispetto alle altre arti, poiché in grado di mostrare «in un medesimo momento, tutte insieme giunte»⁶⁶ le *maraviglie* della Natura, cosa che la poesia non può fare se non in sequenza temporale, e quindi in modo meno efficace: l'immagine pittorica per Leonardo offre una maggiore vicinanza alla verità della *res*, e un *verbum* più adatto per avvicinare la mente alla *res*:

Se 'l poeta è libero, come 'l pittore, nelle invenzioni, le sua finzioni non sono di tanta sadisfazione a li omini quanto le pitture, perché *se la poesia s'astende colle parole a figurare forme, atti e siti, il pittore si move colle proprie similitudine de le forme a contraffare esser forme; or guarda qual è più propinqua all'omo a 'l nome d'omo, o ala similitudine d'esso omo*. Il nome dell'omo si varia di paesi in paesi, e la forma non n'è mutata se non da morte⁶⁷.

L'immagine pittorica è comunicativamente ed espressivamente superiore alla parola, per il Leonardo più giovane. Tuttavia, con il procedere degli anni, e con l'approfondirsi della sua conoscenza e l'accrescersi della sua abilità, Leonardo si rende conto che l'oggetto della sua attenzione, quell'organismo naturale vivo e in movimento, che produce da sé infinite forme all'infinito⁶⁸,

⁶⁴ Per indicazioni al riguardo si vedano i lavori di Vecce, in particolare *La biblioteca perduta*, cit., e C. Scarpati, *Leonardo scrittore*, Vita e pensiero, Milano 2001.

⁶⁵ Vecce, *La biblioteca perduta*, cit., p. 144.

⁶⁶ Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*, cit., p. 61 [I, 27]. Anche *Ms. A*, 99 r-v.

⁶⁷ Id., *Ms. A*, 99 r.

⁶⁸ Cfr. Leonardo da Vinci, *Cod. Arundel*, 155 r.

non riesce a essere reso integralmente *nella sua vitalità* solo con l'immagine pittorica.

Aspirando a un possesso scientifico totale della realtà, Leonardo si trovò a disporre di un'ottica sempre più perfetta, ma progressivamente si fece consapevole del fatto che il linguaggio iconografico consente sì la percezione istantanea, può inseguire la mutevolezza in diversi stadi, ma trova preclusa la via della temporalità e conseguentemente il controllo del movimento che ad essa è costitutivamente legato⁶⁹.

L'Artista è assediato così dall'incubo della staticità irrimediabile dell'opera pittorica. Egli escogita stratagemmi che con la sua abilità si rivelano sempre più efficaci: la *prontitudine delle azioni* e la *vivacità degli atti* che tramite le membra umane figurano «il concetto della mente sua»⁷⁰, quella «ragione mai in isperienza»⁷¹, resi tramite la magia del chiaroscuro e dello sfumato, sembrano davvero vibrare le sue immagini davanti agli occhi dell'osservatore, come animate dalla Vita stessa. Ma ancora non è sufficiente. Il tratto è ancora fisso sulla carta. E forse allora Leonardo concede a Dante un suggerimento, e alla *figura*, che comunque rimane strumento privilegiato di studio della *maraviglia* si affianca la parola: «adunque è necessario *figurare e descrivere*».

Come Dante e come Vico, Leonardo affianca parola e immagine per ottenere una più *certa* descrizione della *maraviglia*, del fondo della Caverna, l'*ingens sylva* da cui le mura della città umana, opponendosi, acquistano senso. Parola e immagine, insieme. Il pensiero per immagini sembra essere il più adeguato a *displicar la maraviglia*, a comprendere l'origine da cui la Forma sorge. Leonardo così riempie i suoi appunti di parole e immagini, di figure e paragrafi, che si inseguono l'un l'altro e tentano tutte le combinazioni espressive, assalendo la totalità che vogliono displicare. Leonardo, più ancora di Dante e Vico, attraversa tutte le possibilità linguistiche umane, giungendo forse a toccarne il limite: è in questo slancio prometeico, seguendo Dante e anticipando Vico, che Leonardo avverte lo iato incolmabile tra i mezzi – la Forma – e il fine – la Vita – poiché la prima, umana, «l'è finita, non s'astende in fra lo 'nfinito»⁷².

⁶⁹ Scarpati, *Leonardo scrittore*, cit., p. 87.

⁷⁰ Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*, cit., p. 133 [II, 180].

⁷¹ Id., *Ms. I*, 18 r.

⁷² Id., *Ms. H*, 67 r.

5. Conclusione. *Displicare la meraviglia*

«Certo nessuna»⁷³ lingua può *displicare la meraviglia*. Leonardo nettamente risponde alla questione umanistica: l'esito è tragico, l'ambizione destinata al fallimento. La parola vivente, la Forma piena di Vita, è per la lingua umana ineffabile. Ma è proprio in questo fallimento che paradossalmente si mostra la grandezza di questi spiriti: la consapevolezza umanistica della limitatezza dell'uomo, produttiva dei più reali e vivi sentimenti religiosi e delle più ispirate cantiche poetiche, delle più profonde riflessioni filosofiche e delle più sublimi opere d'arte.

La lingua di Leonardo, con la sua inventiva, il suo movimento e le sue neoformazioni⁷⁴ è la lingua vitale, che fu il volgare di Dante e che sarà il napoletano di Vico: lingue corporee, ricche di carne e sangue, colorate. Guadagnare questa consapevolezza aiuterà a riposizionare Leonardo nel panorama umanistico così come a comprendere meglio quello stesso panorama. Poiché infine quella lingua, la più adeguata a *displicar la meraviglia*, non è sufficiente. La parola di Dante a poco a poco vien meno e si spegne in Lucifero⁷⁵, così come fallisce nel Paradiso – che deve squadernarsi per poter essere immaginato dalla finita mente umana –, davanti a Dio: «a l'alta fantasia qui mancò possa»⁷⁶.

E così Leonardo, riflettendo sulla *Necessità*, che è la totalità delle «infinite ragioni mai in isperienza», principio per lui immanente che genera e regola il movimento vitale dell'organismo naturale, ovvero della totalità, comprende che nessuna lingua può *displicarla*. Questo conduce davvero l'ingegno umano di fronte alla sua necessaria umiltà, lo costringe, se vuole essere saggio, per dirla vichianamente, a essere pio⁷⁷, ovvero a comprendere *la trascendenza immanente della Vita* rispetto alla Forma.

Una saggezza, un rispetto, che la modernità in fretta dimentica, allargando i confini della città, alzando a dismisura le sue mura: essa rimuove dal suo sguardo l'orizzonte infinito, e si convince di aver conquistato la totalità, non più vitale e divina ma formale e umana. Ma nel mondo contemporaneo, in cui si avverte la crisi che domina la città umana, in cui il linguaggio scientifico

⁷³ Id., *Cod. Atlantico*, f. 949 v.

⁷⁴ Cfr. Scarpati, *Leonardo scrittore*, cit., p. 181.

⁷⁵ De Sanctis, *Lezioni e saggi su Dante*, cit., p. 424.

⁷⁶ Dante, *Paradiso*, XXXIII, 142.

⁷⁷ Vico, *Scienza Nuova*, cit., p. 1264: «se non *siesi pio*, non si può daddovero essere *Saggio*».

– razionale moderno – fatica a tenere fissa la *res* a cui vorrebbe riferirsi, ci si rende conto, nell'esaurirsi della spinta vitale di questa Forma, di come questa non aveva posto sotto il suo dominio la Vita, semplicemente l'aveva rimossa dalla sua visuale, concentrandosi solo sulle sue strade e sulle sue case, e non sul terreno su cui queste dovrebbero poggiare. E così al vertice della civilizzazione, una crepa si apre nella cinta muraria, e un ramo d'edera si infila, allargandola sempre più e facendo entrare quella Vita che era stata rimossa, la quale ora, infinitamente più potente della finita Forma, la travolge, questa incapace di adattarsi a quella, resasi sterile e fissa.

È necessario dunque riacquisire quella umana – umanistica – umiltà, pietà, di fronte alla potenza della Necessità – di Dio, della Natura, della Vita – di quelle infinite ragioni che vivono l'oscuro – e per noi inconoscibile – fondo della Caverna, sfondo della *Dipintura*, che certo sono l'oggetto di questa scienza ma che rimangono oltre la sua certezza, che mai rompono il loro ordine bensì quello umano, convinto di essere assoluto e invece riportato ogni volta alla consapevolezza della sua limitazione.

Leonardo risponde: *qual lingua? Certo nessuna*, e aggiunge, «questo drizza l'umano discorso alla contemplazione divina»⁷⁸. Contemplazione a cui tutte le sue ultime immagini⁷⁹ rimandano, senza più *figurare e descrivere*, ma solo indicando. Silenziosamente. «Qual lingua fia quella che displicar possa tal meraviglia? Certo nessuna». Davanti alla *maraviglia* «la parola ora tace»⁸⁰, o almeno dovrebbe.

⁷⁸ Leonardo da Vinci, *Cod. Atlantico*, f. 949 v.

⁷⁹ Si pensi al *San Giovanni*, o al *Bacco*, o ancora al disegno della *giovinetta danzante*, che con ogni probabilità è riconducibile proprio alla dantesca Matelda (cfr. D. Arasse, *Leonardo. Il ritmo del mondo*, a cura di C. Screm, Jaca Book, Milano 2019, p. 386).

⁸⁰ *Qoèlet*, XII, 13. Riguardo al silenzioso esito di questo pensiero si veda M. Cacciari, *Il dramma dell'Uno*, in G. Pico, *Dell'Ente e dell'Uno*, a cura di R. Ebgi, Bompiani, Milano 2010, p. 467: «La sintesi tra assolutezza dell'Incondizionato e Esistenza effettivamente creatrice non sembra potersi *argomentare*. Il discorso, che a questo fine tendeva (poiché in esso soltanto poteva trovare *pace* [...]) sembra allora pervenire alla *sua* tenebra, al fondo cioè della strada che esso ha percorso secondo i suoi stessi principi. Tutti i nomi che si sono pensati per esprimere l'Ente sommo come Esistente *superiore* a tutti gli enti, non mostrano, alla fine, che la *inopia magna* del nostro discorrere. Ciò comporta la dolorosa consapevolezza che nessuna filosofia può fondare una teologia che sia autenticamente “appesa al Verbum Dei” – che il “colloquio” tra ragione e fede è possibile soltanto nella chiarezza della distinzione»: la strada è quella che conduce «verso “ciò” la cui lode è il silenzio».

BIBLIOGRAFIA DEI TESTI CITATI

- Arasse D. (2019), *Leonardo. Il ritmo del mondo*, a cura di C. Screm, Jaca Book, Milano.
- Auerbach E. (1999), *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano.
- Cacciari M. (2010), *Il dramma dell'Uno*, in G. Pico (2010), *Dell'Ente e dell'Uno*, a cura di R. Ebgi, Bompiani, Milano.
- Cacciari M. (2019), *La mente inquieta. Saggio sull'Umanesimo*, Einaudi, Torino.
- Chastel A. (1964), *Arte e Umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'Umanesimo platonico*, Einaudi, Torino.
- Chastel A., Klein R. (1964), *L'Umanesimo e l'Europa della Rinascita*, Mondadori, Milano.
- Ciliberto M. (2005), *Pensare per contrari. Disincanto e utopia nel Rinascimento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Cozzi G. (2022), *Daedala tellus. La Natura nel Quattrocento*, Mimesis, Milano-Udine.
- Culianu I.P. (2006), *Eros e magia nel Rinascimento. La congiunzione astrologica del 1484*, a cura di G. Ernesti, Bollati Boringhieri, Torino.
- Dante (2007), *Divina Commedia*, Mondadori, Milano.
- Dante (2017), *De vulgari eloquentia*, Mondadori, Milano.
- De Sanctis F. (1995), *Lezioni e saggi su Dante*, Einaudi, Torino.
- Ebgi R. (2016), *Umanisti italiani. Pensiero e Destino*, Einaudi, Torino.
- Frosini F. (2020), *Artefiziosa natura. Leonardo da Vinci dalla magia alla filosofia*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Fumaroli M. (2002), *L'âge de l'éloquence*, Albin Michel, Parigi 1980, tr. it. *L'età dell'eloquenza*, Adelphi, Milano.
- Grassi E. (1989), *Potenza dell'immagine. Rivalutazione della retorica*, a cura di L. Croce e M. Marassi, Guerini e Associati, Milano.
- Grassi E. (1990), *La metafora inaudita*, a cura di M. Marassi, Aesthetica, Palermo.
- Grassi E. (1990), *Potenza della fantasia. Per una storia del pensiero occidentale*, a cura di C. Gentili, Guida Editori, Napoli.
- Grassi E. (1992), *Vico e l'Umanesimo*, Guerini e Associati, Milano.
- Grassi E. (1999), *Retorica come filosofia. La tradizione umanistica*, a cura di M. Marassi, La Città del Sole, Napoli.

Guida G. (2005), *Arte e natura in Machiavelli e Leonardo*, in F. Meroi (a cura di), *Con l'ali dell'intelletto. Studi di filosofia e di storia della cultura*, Olschki, Firenze.

Hegel G.W.F. (2013), *Estetica*, a cura di F. Valagussa, Bompiani, Milano.

Kemp M. (1972), *Dissection and Divinity in Leonardo's Late Anatomies*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 35, pp. 200-225.

Klein R. (1975), *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Einaudi, Torino.

Leonardo da Vinci (2019), *Libro di pittura*, a cura di M.T. Fiorio, Abscondita, Milano.

Pico G. (2003), *Oratio de hominis dignitate*, a cura di F. Bausi, Guanda, Milano.

Rossi V. (2007), *Commento alla "Divina Commedia"*, 3 voll., M. Corrado (ed.), Salerno Editrice, Roma.

Scarpati C. (2001), *Leonardo scrittore*, Vita e Pensiero, Milano.

Toffanin G. (1967), *Perché l'Umanesimo comincia con Dante*, Zanichelli, Bologna.

Valagussa F. (2013), *Vico. Gesto e Poesia*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.

Valagussa F. (2015), *La scienza incerta. Vico nel Novecento*, Inschibboleth, Roma.

Valagussa F. (2017), *Il concetto corporale. De Sanctis e la "concezione" dantesca*, in «Aisthesis», 10/2, pp. 19-29.

Valéry P. (2017), *Introduzione*, in L. Ferrero (2017), *Leonardo o dell'arte*, Castelvecchi, Roma.

Vecce C. (2017), *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Salerno Editrice, Roma.

Vico G. (2018), *Scienza Nuova*, a cura di M. Sanna e V. Vitiello, Bompiani, Milano.

Vitiello V. (2013), *Prefazione*, in F. Valagussa (2013), *Vico. Gesto e Poesia*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.

Vitiello V. (2020), *L'Ora e l'attimo. Confronti vichiani*, Inschibboleth, Roma.

Per i riferimenti nel testo agli scritti del *corpus* vinciano si è consultata la piattaforma digitale *e-Leo* creata e curata dalla Biblioteca Leonardiana di Vinci. (<http://www.leonardodigitale.com/>).