

ANTONIO FORCELLINO
GLI ULTIMI
GIORNI DI
LEONARDO

L'INVENZIONE DELLA GIOCONDA

saggi Rizzoli

Antonio Forcellino

Gli ultimi giorni di Leonardo

L'invenzione della Gioconda

saggi Rizzoli

Proprietà letteraria riservata
© 2014 RCS Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-88-17-06593-1

Prima edizione: marzo 2014

Per le immagini:

Leonardo da Vinci, *San Giovanni Battista*, Museo del Louvre, Parigi, © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Lewandowski Hervé / Archivi Alinari

Leonardo da Vinci, *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino con l'agnellino*, Museo del Louvre, Parigi, © RMN-René-Gabriel Ojéda-Réunion des Musées Nationaux / Archivi Alinari

Leonardo da Vinci, *Gioconda*, Museo del Louvre, Parigi, © Giraudon / Bridgeman

Raffaello Sanzio, *Studio per il ritratto di Maddalena Doni*, Museo del Louvre, Parigi, © Archivi Alinari

Leonardo da Vinci, *La dama con l'ermellino*, Czartoryski Museum, Varsavia, © Bridgeman

Raffaello Sanzio, *La donna velata*, Palazzo Pitti, Firenze, © Bridgeman

Raffaello Sanzio, *La Fornarina*, Palazzo Barberini, Roma, © Bridgeman

Leonardo da Vinci, *Gioconda*, Museo del Prado, Madrid, © Bridgeman

L'Editore è a disposizione degli eventuali aventi diritto delle riproduzioni fotografiche che, nonostante le ricerche eseguite, non è stato possibile rintracciare.

Impaginazione e redazione: Studio Dispari – Milano

Gli ultimi giorni di Leonardo

Premessa

La lente di Leonardo

Tutti i pensieri e tutta l'esperienza del mondo han lasciato là il loro segno e la loro impronta, per quanto han potere di raffinare e di rendere espressiva la forma esteriore: l'animalismo della Grecia, la lussuria di Roma, il misticismo del Medio Evo con la sua ambizione spirituale e i suoi amori ideali, il ritorno del mondo pagano, i peccati dei Borgia. Ella è più antica delle rocce tra le quali siede; come il vampiro, fu più volte morta e ha conosciuti i segreti della tomba; ed è discesa in profondi mari, e n'è serba intorno a sé la luce crepuscolare; trafficò strani tessuti coi mercanti orientali; e, come Leda, fu la madre di Elena di Troia; e, come sant'Anna, fu la madre di Maria; e tutto questo non è stato per lei che un suono di lire e di flauti, e vive soltanto nella delicatezza con la quale ha modellato i mutevoli lineamenti, e ha tinto le palpebre e le mani. L'immaginazione d'una vita perpetua, che abbracci d'un tratto diecimila esperienze, è antica; e la filosofia moderna ha concepito l'idea dell'umanità come soggetta all'influsso di tutti i modi di pensiero e di vita, che essa riassume in sé. Certamente Monna Lisa potrebbe figurare come l'incarnazione di quella antica fantasia, il simbolo della idea moderna.¹

L'irresistibile prosa di Sir Walter Pater, partorita poco prima del 1872, sottrae Monna Lisa alle gallerie dei ritratti rina-

scimentali italiani e la spinge nella galleria più universale dei miti occidentali, offrendo il suo sorriso ambiguo a ogni fantasia delle generazioni successive. Sir Walter, critico e scrittore di enorme influenza, fu uno degli esponenti della corrente estetizzante dell'«arte per l'arte», come banalizzò la pubblicistica contemporanea la nuova estetica tardo ottocentesca, e maestro di Oscar Wilde. La descrizione di Pater del ritratto di Gioconda ebbe certamente un peso nella gestazione del capolavoro del suo allievo, *Il ritratto di Dorian Gray*, ma soprattutto ebbe un ruolo importantissimo nella costruzione del mito di Leonardo alla fine dell'Ottocento, e nello spostamento graduale e inesorabile dell'artista toscano dal suo contesto storico nel cielo inafferrabile e indefinibile del «genio», al quale nessuno è riuscito più a sottrarlo. La lettura di Pater fu subito ripresa e divulgata nella bella biografia di Mary Margaret Heaton, *Leonardo da Vinci and his works* (1874), che compie un nuovo passo nell'invenzione del mito chiamando in causa una possibile relazione tra Leonardo e la sua modella. «Molte storie d'amore sono state costruite su questa misteriosa Monna Lisa, questo "vampiro" dal sorriso ineffabile. Il pittore era innamorato della bellezza che dipingeva? [...] Il sorriso di Monna Lisa, comunque, non è affatto il prodotto di uno scherzo. È il sorriso del pittore, non della modella.»² Se si confrontano due biografie uscite quasi nello stesso momento, la *Vita di Michelangelo Buonarroti narrata con l'aiuto di nuovi documenti* a cura di Aurelio Gotti, edita nel 1875, con quella di Mary Heaton del 1874, appare enorme la differenza tra il livello di conoscenza che sui due artisti si ha in Europa in quegli anni. I documenti analizzati e sistemati da Gotti delineano un profilo biografico di Michelangelo molto realistico e veritiero, dal quale poco ci si discosta nei decenni successivi. Al contrario, nella vita di Leonardo della Heaton c'è un

minimo avanzamento rispetto a quanto dell'artista aveva scritto Vasari. Verso la fine del XIX secolo intorno a Michelangelo e Raffaello fioriscono importanti studi scientifici, mentre intorno a Leonardo fioriscono con molto maggiore rigoglio le leggende e i romanzi. Nelle prime biografie di Leonardo il suo nome viene associato più a quello di Galileo e Keplero che a quello di Raffaello e Michelangelo, con i quali invece aveva diviso uno spazio reale e un altrettanto concreto spazio intellettuale. Per tutto il corso del Seicento e Settecento Leonardo era incluso, nella divulgazione, in un ambito esclusivamente artistico: lo si confrontava con gli altri giganti della pittura rendendolo comprensibile come pittore in relazione alle comuni ricerche stilistiche. È solo nel corso dell'Ottocento, con la divulgazione a stampa degli scritti scientifici di Leonardo, che nasce un suo status d'eccezione che lo isola e lo mette al centro di una vicenda storicamente non confrontabile. Questa abbagliante barriera che separa Leonardo da tutti gli altri artisti favorisce una mitologia alimentata dalla incomprensibilità dei suoi studi e da alcuni tratti biografici tramandati da Vasari. Il biografo aretino aveva scritto nella prima edizione delle sue *Vite*: «Per il che fece ne l'animo un concetto sì eretico, che e' non si accostava a qualsivoglia religione stimando per sventura più lo esser filosofo che cristiano».³ Questo brano fu soppresso nella seconda edizione delle *Vite*, ma proprio questa autocensura di Vasari stimolava la fantasia di un artista ribellatosi alle convenzioni sociali e religiose del suo tempo, precursore di quelle verità che avrebbero imposto laceranti conflitti ad altri scienziati come Galileo. Si comincia così a delineare la figura ambigua e misteriosa che avrebbe in breve divorato la realtà dell'uomo, dell'artista e dello scienziato. La stessa complessità dell'opera di Leonardo rende difficile l'approccio critico e intimidisce lo

studioso. Raffaello e Michelangelo sono solidamente inclusi nel recinto disciplinare della storia dell'arte, con qualche digressione per la passione poetica di Michelangelo, che non interferisce però con l'approccio all'artista e all'uomo. Leonardo declina con la sua opera quasi l'intero catalogo del sapere: geologia, biologia, botanica, anatomia, fluidodinamica e molte altre branche del sapere furono esplorate e intrecciate nella sua produzione intellettuale, rendendo problematico l'approccio al suo corpus artistico.

La voracità intellettuale di Leonardo aveva spinto uno dei più rispettati intellettuali europei dell'Ottocento, Jules Michelet, a sottrarre il pittore alle biografie degli artisti per spingerlo accanto al mito letterario più potente della modernità, il *Faust* di Goethe, definendo Leonardo «il fratello italiano di Faust». È un'affermazione davvero singolare per un pittore, perché non è in relazione alla sua opera ma in relazione alla sua personalità, alla sua vicenda esistenziale, letta come una manifestazione di quella smania sovrumana che alcuni mortali hanno per la conoscenza, ogni forma di conoscenza, lecita e illecita. Leonardo dunque nel giro di pochi decenni supera il ruolo di pittore, seppure eccellentissimo, che aveva avuto sino ad allora per trasformarsi in un catalizzatore di fantasie, ambizioni, desideri e speranze di un secolo che diventava ogni ora più ridondante di merci e di miseria umana; il secolo della scienza che si rivelava allo stesso momento prodiga di benessere per alcuni (pochi) e causa di grandi miserie e oppressione per altri (molti).

La passione per la conoscenza che testimoniavano gli scritti di Leonardo, pubblicati e studiati sistematicamente proprio a partire dalla prima metà dell'Ottocento, lo candidavano idealmente a quel ruolo di simbolico precursore della scienza e del progresso inventivo, ma erano altri gli elementi che stimolavano la fantasia romantica. Per primo

quella scrittura rovescia che ammantava il suo pensiero di un irrivelabile mistero (e questo in un tempo avido di segreti da svelare), anche se per i contemporanei era stata poco più che una eccentricità senza troppo colore dal momento che già Giovan Ambrogio Mazenta, uno storico lombardo, a fine Cinquecento aveva avuto per le mani quegli scritti e aveva avvertito che era la scrittura a rovescio praticata dagli ebrei e che era facilmente comprensibile con l'aiuto di uno specchio. Ma la fondazione del mito era pronta a superare ogni ostacolo posto dalla ragione. La scrittura di Leonardo divenne un codice per celare misteri e il resto della sua vita era abbastanza originale per far lievitare quei misteri. Il suo nomadismo, la sua omosessualità e soprattutto la sua inconcludenza, accostata alla produzione immensa di appunti scientifici incomprensibili per la sua incapacità di autodisciplina, ne facevano un soggetto perfetto per la sensibilità romantica, insieme alla bellezza inarrivabile della sua pittura, inafferrabile come una proiezione sfacciata della sua mente. Dopo l'associazione di Leonardo a *Faust*, il terreno diventa fertile per ogni altra avventura romantica. Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento si moltiplicano i romanzi su Leonardo. Alle dottrine esoteriche fa riferimento un fortunato libro scritto nel 1896 da Dimitri Mereskovski e tradotto in francese da Jacques Sorrèze *Le Roman de Léonard de Vinci*, nel quale Leonardo entra ufficialmente nella schiera degli «illuminati». Infine, nel 1905, compare a Parigi anche un dramma teatrale di un importatore autore, Édouard Schuré, *Léonard de Vinci: Drame en cinq actes*, nel quale Leonardo fa il suo ingresso in scena coperto da una inquietante casacca nera sulla quale spicca la sua testa di mago. Lui che adorava i gonnellini rosa, le calze colorate all'ultima moda e gli orpelli di damasco per i quali non badò mai a spese. In questo dramma recitava anche

la Gioconda, fragile creatura perseguitata dalla prepotenza del marito, legata all'artista da un amore impossibile non perché lui fosse omosessuale ma perché era votato alla causa della conoscenza sovrumana. Altri romanzi seguono, ma ciò che inquieta di più è che tale produzione, che altera e spinge Leonardo nella sfera di un irrazionale esoterismo (di nuovo viene descritto come un illuminato in un libro di Schuré del 1920), influenza anche la produzione scientifica sull'artista al punto che da quel momento in poi non è più possibile leggere Leonardo senza pagare un dazio pesantissimo alla mitologia letteraria. La monografia scientifica più autorevole della fine del XIX secolo, quella di Eugène Müntz, *Léonard de Vinci: l'artist, le penseur, le savant* (pubblicata a Parigi nel 1899), partendo dalla premessa di una esegesi obiettiva dell'uomo e della sua opera, si svolge però in un gioco ambiguo con tutti i pregiudizi che lo avviluppavano, finendo per accreditarli almeno in parte. Müntz parla della passione per l'alchimia, per la profezia (pur riconducendola nel gioco arguto dell'enigma letterario), per la chiromanzia e discute con una certa gravità della possibile conversione di Leonardo all'islam e di un suo possibile viaggio in Egitto. L'unico fondamento a questa lettura «iniziatica» di Leonardo è il già citato passo delle *Vite* del Vasari, un passo che è poco più che una spia della sua eccentricità e della sua insofferenza alle regole.

Ma i documenti dimostrano che i contemporanei considerarono Leonardo per quel che era, un artista dotato di talento straordinario e che aveva spinto molto in avanti quegli interessi scientifici interdisciplinari che erano patrimonio comune a molti altri artisti rinascimentali, Leon Battista Alberti e Brunelleschi per primi. Nel dibattito critico svolto dalla metà del Cinquecento in poi – tra personalità che erano molto vicine a Leonardo per cultura e per geografia