



77/771

PERCHE' AMO' MONNA LISA FINO ALLA MORTE

*In occasione dei 500 anni
dell'arrivo di Leonardo a Milano,
«Epoca» rivela i segreti e le intuizioni
con i quali il genio di Vinci
realizzò i suoi massimi capolavori.*

di Romano Giachetti

**L'«Ultima cena» ferma nel tempo
l'attimo in cui Cristo annuncia il tradimento**

Esattamente cinquecento anni fa, nel 1482, Leonardo da Vinci arrivava a Milano, inviato da Lorenzo il Magnifico in missione quasi diplomatica presso Lodovico Sforza, detto il Moro. Doveva fermarsi poco: presentare al Moro un liuto di rara fattura, magari fargliene apprezzare la rarità acustica (era una sua invenzione, naturalmente), e tornare a Firenze. Ma Leonardo, che tra le pieghe del genio nascondeva una grande furbizia (non per nulla più tardi, a Urbino, sarebbe diventato amico di Machiavelli), al Moro aveva già scritto in anticipo una lettera, pregandolo di metterlo all'opera nella costruzione di cannoni e armamenti vari.

Il Moro non volle sentir parlare di cannoni, ma Leonardo, allora trentenne, gli piacque. Lo invitò a restare alla sua corte, spiegando ai suoi fidi: «Qualcosa da fare glielo troveremo». Il signore di Milano, che si vantava di avere al suo seguito il papa come cappellano, l'imperatore come generale e il re di Francia come suo messaggero, non si accorse di aprire le porte al più grande genio del suo tempo, anzi lo ritenne solo una specie di mago, un maestro di cerimonie, e, dopo qualche anno, «un artista di qualche talento». Leonardo non si adombrò per questo e si mise al lavoro.

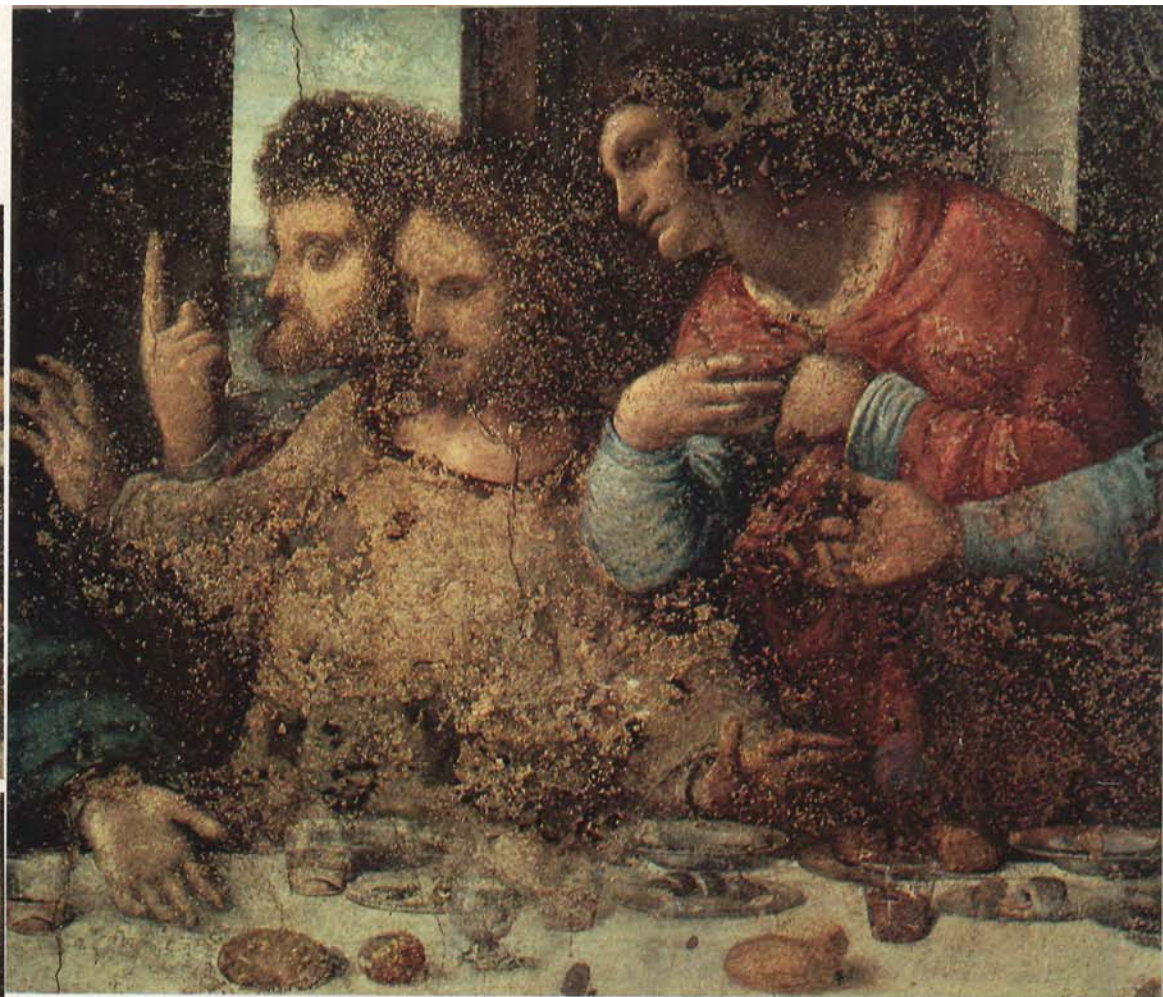
Avebbe lasciato Milano diciassette anni più tardi, quando Lodovico Sforza fu trascinato prigioniero in Francia.

Fu proprio a Milano che, tra il progetto per il grande monumento equestre dedicato agli Sforza e la peste che falciò cinquantamila milanesi, tra le stravaganze col suo allievo Salai e gli studi in tutti i campi dello scibile umano, Leonardo concepì e realizzò l'«Ultima cena», uno dei suoi massimi capolavori.

Fu il suo addio alla città, e lo dipinse, nonostante le critiche alla sua «lentezza», con una rapidità per lui inconsueta. È come il compendio della sua arte fino a quel punto, la gigantesca rielaborazione di tutti i temi che era andato silenziosamente dibattendo e risolvendo.

Fu nel 1495 che il Moro gli suggerì di affrescare una «Ultima cena»

(segue)



Nella pagina accanto, in alto: gli apostoli Bartolomeo, Giacomo Minore e Andrea. **Sotto:** la ieratica figura del Cristo che campeggia al centro della composizione. **Qui sopra:** gli apostoli Tommaso, Giacomo Maggiore e Filippo. **A sinistra:** l'insieme dell'affresco «L'ultima cena», dipinto da Leonardo tra il 1495 e il 1496 a Milano. Scrive lo storico dell'arte Giulio Carlo Argan: «Le figure sono riunite in gruppi di tre; le espressioni dei volti, gli atti delle mani, sono il risultato di un concitato chiedere, consultarsi. Solo Cristo è isolato in un gesto assoluto».

Volle immergere la sua Gioconda in una magica, irreali luce da acquario



A destra: un particolare del paesaggio sullo sfondo del ritratto di Monna Lisa del Giocondo, la «Gioconda» fiorentina che posò per Leonardo nel 1504. Irreale, immerso in una luce da acquario, fatto di rocce dai colori sfumati e di torbide acque quasi stagnanti, questo paesaggio si differenzia radicalmente da altri dello stesso artista, tutti giocati sulla minuziosa rappresentazione di alberi e di colline. **Sotto:** la bocca della celeberrima Gioconda, il più famoso ritratto di tutti i tempi. In questo particolare è evidente la tecnica usata da Leonardo per creare il suo famoso «sfumato».



(segue da pag. 64)

su una parete del refettorio del monastero domenicano di Santa Maria delle Grazie. Lo spazio non era grande, ma Leonardo si appassionò immediatamente al progetto. C'erano due problemi tradizionali, che nessuno aveva mai risolto: come disporre tredici uomini in maniera non meccanica, lasciando Gesù nel suo rituale isolamento, e inserire nel gruppo la figura di Giuda.

C'erano, è vero, gli esempi della scuola di Pietro Lorenzetti, la soluzione di Andrea del Castagno e quella di Domenico Ghirlandajo, ma nel primo caso il primitivismo quasi ancora giottesco toglieva dinamismo al grande momento (a Giuda si era addirittura tolta l'aureola dorata), e negli altri due, sia pure sapientemente composti, Giuda spiccava ancora in posizione talmente solitaria da apparire posticcia, assai lontana dal racconto evangelico. Leonardo senti di dover trovare una soluzione diversa.

Prima di iniziare i lavori, andava nel refettorio, spesso mentre i monaci stavano mangiando, guardava la parete a lungo, poi senza una parola usciva. «Come al solito, perde tempo», dicevano. Ma lui, a poco a poco, era già arrivato ad alcune conclusioni: avrebbe usato modelli reali, non si sarebbe curato della prospettiva in partenza (come avevano fatto tutti) e, soprattutto, avrebbe fermato non il momento in cui Gesù ha già rivelato il nome del traditore, ma quello in cui dice: «Uno di voi mi tradirà».

Solo che, a conti fatti, Giuda restava sempre isolato. Leonardo si arrese: avrebbe dato maggior vigore di tutti alla scena, ma si sarebbe piegato anche lui al verdetto visivo del traditore. La cosa, però, non lo convinceva.

Cominciò a disegnare, preparò cartoni su cartoni. Pietro parlava all'orecchio del vicino. Andrea era stupefatto, Giovanni si torceva le mani, un altro stava bevendo, un altro ancora faceva cadere distrattamente un bicchiere... A questo punto gli balenò la soluzione: non un bicchiere caduto, ma del sale rovesciato (simbolismo funesto anche allora), e chi poteva rovesciarlo, se non Giuda? Allora

(segue a pag. 83)

Il mistero delle splendide mani nude e dell'enigmatico sguardo

(segue da pag. 66)

ebbe la sua visione completa: la figura del Cristo avrebbe campeggiato immobile al centro, gli altri sarebbero stati psicologicamente uniti dallo stupore, dall'imbarazzo, dall'incredulità, e si sarebbero parlati, sfiorati, ascoltati l'un l'altro. Tutti, cioè, meno uno: Giuda.

Con un colpo solo aveva risolto ambedue i problemi. Si mise così alla ricerca dei modelli. Per il volto di Gesù accarezzò l'idea di ritrarre un nobile della casa del cardinale di Mortara, per le sue mani quelle di Alessandro Carissimo di Parma. Ma scartò la scelta: la testa del Redentore, e le sue mani, potevano essere create solo con un'invenzione autonoma (come poi fu). Gli altri, però, dovevano venire dal vero, dalla strada, anzi dai quartieri più poveri. Dopodutto, i discepoli non erano certo nobili raffinati.

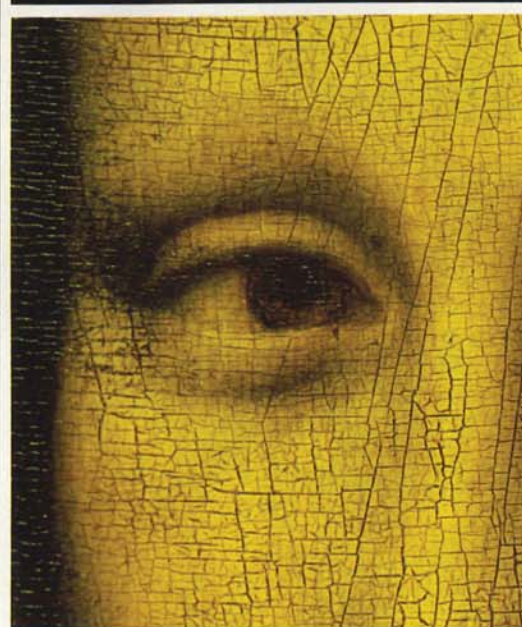
Un giorno il priore di Santa Maria delle Grazie lo sorprese in un vicolo malfamato, abitato da ladri, prostitute, delinquenti di tutte le risme, e mormorò: «Ecco dove perde il suo tempo il grande fiorentino, anziché lavorare». Se ne lamentò con Lodovico Sforza, che mandò a chiamare Leonardo e, in presenza del monaco, lo accusò divertito di prendersela troppo comoda.

L'artista replicò: «Non me la prendo affatto comoda, anzi ho molti problemi a trovare la testa di Giuda, ma se devo affrettarmi, forse il priore qui presente acconsentirà a farmi lui da modello». Dopodiché, girò sui talloni e tornò alla sua ricerca.

Il risultato lo conosce il mondo intero. È difficile immaginare l'impressione che fece nel 1498, ma certamente lanciò Leonardo sulle ali della gloria. Purtroppo l'artista dipinse l'Ultima cena a tempera, e come se non bastasse su una parete mancante della dovuta protezione, cosicché i colori impallidirono subito a causa dell'umidità del luogo. Nel 1556 il Vasari scrisse che «l'opera è quasi irriconoscibile», e un secolo dopo era quasi scomparsa.

Se oggi possiamo ancora godercene, si deve soprattutto a Mauro Pelliccioli, il grande restauratore, che dal 1946 al 1954 riportò alla luce la stupefacente armonia del

(segue)



Sopra: le bellissime mani della «Gioconda». Contrariamente alle usanze rinascimentali, che volevano le nobildonne pesantemente inanellate, Monna Lisa posò per Leonardo a mani nude, il che fece supporre, a chi rifiuta l'identificazione della donna con la moglie del nobile fiorentino Giocondo, che si trattasse di una vedova in lutto. **A sinistra:** l'occhio destro di Monna Lisa nel quale lo sfumato leonardesco mette in risalto la totale assenza di ciglia e sopracciglia imposta dalla moda dell'epoca. «La Gioconda» scrive Argan, «è l'opera più esplicitiva della poetica di Leonardo e della sua visione della realtà».

**Nella Vergine e in Sant'Anna
volle forse rappresentare la madre e la matrigna**

(segue da pag. 83)

lavoro, oggi esaltata dai nuovi restauri di Pinin Brambilla.

Leonardo non era tecnicamente impreparato, ma il più delle volte sembrava pago della sua ispirazione, come se lavorasse non per i posteri, ma per un suo mirabile disegno.

Fece così anche quando Lodovico Sforza cadde e lui tornò a Firenze fermandosi brevemente a Mantova e a Venezia. A Firenze trovò le cose completamente cambiate. Nella primavera del 1500 Lorenzo il Magnifico era già morto, i Medici erano stato cacciati, Savonarola predicava la fine del mondo. Perfino le arti erano in uno stato pietoso.

C'era però un astro nascente, il venticinquenne Michelangelo, e Leonardo si trovò subito a dover competere con il creatore del David. Gli commissionarono la famosa *Battaglia di Anghiari*, dove non evitò il solito pasticcio tecnico, mentre Michelangelo si fece bello con un impeccabile cartone per la *Battaglia di Cascina*. In questo periodo un signorotto della città, certo Francesco Di Bartolomeo del Giocondo, gli ordinò il ritratto della moglie, Lisa Di Antonio Maria Gherardini. La notizia ci viene dal Vasari, e forse non è esatta, ma non importa. Quell'incarico segna la data di nascita del capolavoro dell'arte italiana del Rinascimento, la *Monna Lisa*, più nota come la *Gioconda*.

Leonardo aveva già fatto ritratti di nobildonne dell'epoca. Il Moro gli aveva fatto dipingere il mezzobusto di un'amante, la diciassettenne Cecilia Gallerani. Nel '74 si era cimentato nel genere con Ginevra De' Benci, e, prima che approdasse nuovamente a Firenze, Isabella D'Este lo aveva quasi costretto con la forza a immortalarla. Ma l'artista non aveva ancora dato il meglio di sé nella rappresentazione del volto femminile. Madonna Lisa del Giocondo, per qualche ragione, lo ispirò al di là di ogni previsione. Non era particolarmente bella, nel 1503 aveva ventiquattro anni, un'età già matura nel mondo rinascimentale. A lei, però, Leonardo dedicò tre anni della sua vita, migliaia e migliaia di piccole pennellate (il famoso «sfumato»), e alla fine non conse-

(segue)



Sopra: i volti della Madonna e di Sant'Anna, particolare dal disegno leonardesco «Madonna con Sant'Anna» conservato nella National Gallery di Londra. In un saggio dedicato a Leonardo, il padre della psicoanalisi Sigmund Freud sostiene che nelle due donne, quasi coetanee, il pittore abbia voluto ritrarre sua madre Caterina di Piero, una giovane contadina di Vinci che ebbe il bambino da un signorotto locale senza sposarlo, e la sua matrigna Albiera Amadori, morta quando Leonardo aveva dodici anni. **A destra:** la testa di San Giovannino che appare sulla destra del disegno. **Nella pagina accanto:** una visione completa del cartone di Londra.



Luigi XII ordinò ai suoi tecnici di portare a Parigi anche «L'ultima cena»

(segue da pag. 84)

gnò il quadro al marito: lo portò con sé in Francia, con pochissimi altri.

Per secoli la gente ha ammirato la *Gioconda* con gioia, sospetto, paura e perfino (in più di un caso reso celebre dall'aneddotica) con amore. Non è l'ideale di bellezza leonardiano (quello è dipinto altrove), ma non è nemmeno una donna: è la Donna. Il suo creatore le attribuiva un'inquietante assenza di sensualità normale, per cui appare allo stesso tempo fredda e voluttuosa, bella e leggermente scostante. Luigi XII ordinò ai tecnici dell'epoca di portargli a Parigi l'*Ultima cena*, a costo di demolire il monastero. Non se ne fece nulla. Ma la Monna Lisa, alla Francia, fu Leonardo stesso a regalarla.

Purtroppo i francesi la tengono nella galleria maggiore del Louvre, dove piove una luce olivastrea che altera i toni finissimi del dipinto. Come se non bastasse, anche qui il tempo ha fatto rovina. Al quadro mancano le colonnette laterali dipinte da Leonardo, che rappresentavano la donna seduta su un balcone. I toni rosati del volto sono scomparsi, il fondo si è scurito. Il risultato è più misterioso della creazione iniziale, ma nasce anch'esso dalla «divina» composizione dell'artista.

La *Gioconda* è diventata a tal punto un simbolo di perfezione pittorica che quasi non passa giorno senza che da qualche parte ne scappi fuori un'altra, anch'essa «autentica».

Recentemente, negli Stati Uniti, hanno aperto le porte del piccolo museo locale di Montclair (New Jersey) su una nuova versione della Monna Lisa, opera di Leonardo da Vinci, si capisce. La proprietaria, Suzanne Vernon Swick, ha dichiarato che un suo avo, William Henry Vernon, ricevette il quadro nel 1797 da Maria Antonietta di Francia. Il curioso è che perfino Thomas Judson, esperto in materia ed ex curatore della collezione Cigognara del Vaticano, asserisce che è opera leonardesca, «forse una versione precedente del quadro del Louvre».

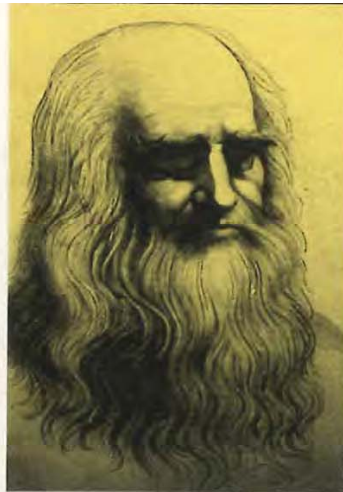
Se fossero tutte vere le Gioconde che si conoscono, Leonardo avrebbe lavorato molto rapidamente, durante quei tre anni. Ce

n'è una (autentica) nella collezione Vernon: valore, due milioni e mezzo di dollari. Una è a Baltimora, un'altra alla Camera dei deputati di Roma attribuita a Bernardino Luini. Ancora di Luini (o forse di Philippe de Champaigne) è quella di Oslo. Non ne manca una, senza il classico sfondo, al Prado di Madrid, un'altra a Thalwil in Svizzera (si dice opera di Salai, allievo di Leonardo). E, senza contare le dozzine di contraffazioni caricaturali, hanno onori da museo due Gioconde nude: una a Bergamo (Accademia Carrara), una a Northampton, in Inghilterra, che risalgono rispettivamente al Seicento e al Cinquecento.

Ma per quanto ci risulta, la vera versione è una sola. Lo stesso non si può dire per un altro capolavoro di Leonardo, *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino*, che si può ammirare tanto alla Galleria Nazionale di Londra quanto al Louvre. Ma lo «sdoppiamento» ha le sue buone ragioni. L'idea di comporre un gruppo di strana potenza, «al di là delle età dell'uomo», venne a Leonardo verso il 1501, un anno dopo essere tornato a Firenze. Il tema lo aveva già trattato: quello di una specie di continuità generazionale: nonna, madre, figlio. Ma anche qui, Leonardo cercava di andare oltre.

Nel cartone londinese, ai tre personaggi principali se ne unisce un quarto, un altro bambino, San Giovannino. La composizione è verticale, classica, quasi greca nel suo splendore scultoreo. Però si avverte uno sforzo insolito. Leonardo, si racconta, ogni tanto dava un'occhiata a quel disegno, lo arricchiva di sfumature, vi sottraeva certe ombre. Ma non ne era soddisfatto. «È un grande problema», diceva. E lo lasciava lì.

Intervennero i suoi studenti a spingerlo verso la soluzione del dipinto a olio, ma solo nove anni più tardi, nel 1510. Come aveva dato una misura umana a Giuda nell'*Ultima cena*, in un momento di alta ispirazione, così gli accadde per questo nuovo problema: sostituì il quarto personaggio con un piccolo agnello, e pose delicatamente la madre sulle ginocchia di Sant'Anna, ottenendo una struttura a piramide della quale il cartone originario non lascia intravedere traccia.



Sopra: presunto autoritratto di Leonardo conservato nella Biblioteca Reale di Torino. Molti critici sono concordi nel riconoscere in questo disegno le fattezze del pittore, ormai in età avanzata. Esempio perfetto di uomo del Rinascimento, interessato a tutto e di tutto partecipe, Leonardo non fu soltanto pittore ma anche musicista, letterato, scienziato, ingegnere, progettista. Conteso dai regnanti del suo tempo (Luigi XII voleva portare a Parigi anche «L'ultima cena») morì nel 1519 in Francia alla corte di Francesco I.

Il dipinto, come molte altre opere di Leonardo, non è finito, e anzi si suppone che certi dettagli (la testa della Vergine, per esempio) siano opera di un discepolo. Ma il suo significato è sufficientemente concluso, tanto da aver creato non poche controversie. È un quadro religioso? Senza dubbio. La struttura a piramide come ritorno alla concezione rinascimentale della divinità di solito attribuita al Cinquecento, si era già manifestata prima di Leonardo. Ma perché Sant'Anna e la Vergine dimostrano la stessa età?

C'è un famoso saggio di Freud sull'argomento, che analizza con la consueta incisività il «mondo psicologico» di Leonardo, rilevando che l'età quasi simile delle due madri ha un parallelo nella vita di Leonardo: sua madre e la nuova moglie del padre avevano appunto la stessa età. Freud centra il bersaglio quando vede nelle due donne, secondo Leonardo, la continuità di un'età ideale. Dopotutto, il Rinascimento era colmo di visioni ideali.

Anche qui, tuttavia, si ripete l'enigma della Monna Lisa. Basta guardare alle montagne dello sfondo, che sembrano (ma non sono) vette alpine: guglie naturali di un mondo non identificabile, come misteriose sono le acque e la stradicciola dietro la Gioconda. Si direbbe che Leonardo cercasse di dar vita a paesaggi sognati, pur senza mai cadere nell'onirico. Del resto, appena gli se ne offrì l'occasione, non si curò più di Firenze, né della sua Toscana, e nemmeno di Milano dove pure si era affermato. Andò in Francia - straniero tra stranieri - quasi per astrarsi dal mondo.

A Cloux, vicino ad Amboise, dove visse gli anni ricchi di onori e di esperienze della vecchiaia, dopo la sua morte trovarono tra i suoi possessi valanghe di annotazioni, disegni, abbozzi di quadri, ma pochissimi libri, tra cui uno di Leon Battista Alberti, uno di Plutarco, uno di Plinio, uno di Seneca, uno di Euclide, e la Bibbia. Dei suoi lavori, soltanto tre: la *Monna Lisa*, *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino*, e un *San Giovannino*. Se avesse potuto avrebbe voluto, come Luigi XII, anche l'*Ultima cena*.

Romano Giachetti