

FERNANDA PALMA

*Un'icona universale dentro (e fuori) il Museo: la "Gioconda"*

In

*I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.*  
Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza,  
18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi,  
Roma, Adi editore, 2014  
Isbn: 9788890790546

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=581](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FERNANDA PALMA

*Un'icona universale dentro (e fuori) il Museo: la "Gioconda"*

*Rappresentazione ideale della femme fatale a partire da Gautier, Swburne e Pater, nelle letture decadenti di fine '800 la Monna Lisa assume le sembianze di un'avida e attraente vampira con un che di malsano e perverso (Dumesnil, Michelet e Clément), di una Chimera irraggiungibile o di una Sfinge enigmatica e inquietante (Gautier). La sua espressione per Taine, il suo sorriso ironico per Barrès e la sua 'completezza sessuale' o, meglio, la sua ambiguità sessuale per Péladan divengono simbolo di una conoscenza misterica e segreta. L'intero cliché decadente di fine secolo, non privo di rielaborazioni, giunge in Italia attraverso gli scritti di Angelo Conti, l'opera di Gabriele D'Annunzio, il romanzo di Dimitrij Merežkovskij e i versi di Dino Campana. Nei primi anni del XX secolo il dipinto vinciano godeva già di un'indiscussa notorietà, che diviene morbosa in seguito al furto del dipinto al Louvre nel 1911 e al suo ritrovamento in Italia. L'ultimo tributo alla dame sans merci verrà da Gabriele D'Annunzio con L'uomo che rubò la Gioconda.*

La *Gioconda*, un quadro dalle dimensioni ridotte, appena 77 cm x 53 cm, ha fatto versare nell'ultimo secolo, nota Carlo Pedretti, numerosi fiumi di inchiostro: è stata riprodotta, rivisitata e commentata così tanto da imporsi nell'immaginario collettivo del Novecento come icona universale, priva di connotazioni spazio-temporali. A tal proposito anche André Chastel osservava, ne *L'illustre incomprise*, che «Nel XX secolo, l'immagine di *Monna Lisa* diventa improvvisamente popolare ed è esposta alle manipolazioni insolenti, malsane, strambe del kitsch. – E proseguiva chiedendosi – Cosa è accaduto?».<sup>1</sup>

Le constatazioni di Pedretti e l'interrogativo posto da Chastel assumono un rilievo particolare se si considera che sin dalla fine del XV secolo il nome di Leonardo da Vinci è legato al *Cenacolo*, il noto dipinto parietale (460 cm x 880 cm), eseguito nel Refettorio adiacente a Santa Maria delle Grazie a Milano. Concluso nel febbraio del 1498, l'*Ultima Cena* vinciana divenne immediatamente celebre e precisamente quando fu definita da Luca Pacioli nella sua *De Divina proportione* il 9 febbraio del 1498 «un'opera di tale bellezza di fronte alla quale Apelle, Mirone e Policlete "conv[i]en che cedino"».<sup>2</sup> Da quel momento e per quattro secoli il *Cenacolo* è stato considerato il capolavoro di Leonardo. Al contrario pochi sono stati i riferimenti alla *Gioconda*. Come evidenziato dalla critica artistica e in particolare da Pietro Marani, la *Monna Lisa* pur di poco posteriore al *Cenacolo* (sembirebbe che Leonardo cominciò a lavorare al dipinto nel 1503) non «desta particolari entusiasmi»,

salvo considerare l'apprezzamento del Vasari (che forse la descrive in base a un resoconto d'altri) e di pochi eletti che ebbero il privilegio di vederla (non la vide il Lomazzo, non la vide forse nemmeno lo stesso Félibien, che pur la descrive, nel 1666, parafrasando il Vasari), come Cassiano del Pozzo e padre Dan (che sempre nel Seicento la definisce "una meraviglia della pittura").<sup>3</sup>

Quindi come è possibile che la *Monna Lisa*, poco conosciuta nei tempi antichi e considerata nel XX secolo da Bernhard Berenson<sup>4</sup> una delle opere meno riuscite di Leonardo sia divenuta l'opera più famosa di tutti i tempi? E soprattutto quando ha inizio il mito della *Monna Lisa*?

<sup>1</sup> A. CHASTEL, *L'illustre incomprise*, Paris, Gallimard, 1988, 36 (trad. it. di B. Arpaia, Milano, Abscondita, 2011, 37).

<sup>2</sup> P. C. MARANI, *Leonardo e la Gioconda*, Firenze, Giunti, 2003, 13.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> «Il Berenson chiede che "l'esperienza artistica – per il contemplatore è difficile chiamarla attività – non si muti in azione, non miri alla conquista alla presa, bensì all'estasi. Essa è data non come cosciente compenso di un'azione verso uno scopo, come sono le rivelazioni per i pensatori e per tutti gli altri uomini dotati di scienza, ma quale atto di grazia, immediato istantaneo immeritato, assolutamente completo, e perciò finché dura, immutato... [sic] Se tale è l'esperienza artistica, qualunque sia il merito figurativo della "Gioconda", d'altronde assai minore della sua fama, essa non è in effetto soddisfacente come espressione psicologica. La sua tendenza all'interrogazione, alla perplessità, persino al dubbio sull'intelligenza di noi contemplatori, non promuove il suo fascino su di noi, anzi effettivamente compromette la mistica unione

Alla morte di Leonardo la *Gioconda* entrò a far parte della collezione privata di Francesco I e fu per molto tempo prerogativa esclusiva della casa reale e della nobiltà francese. Inizialmente conservata nel palazzo di Fontainebleau fu poi trasferita nella residenza di Versailles per volere di Luigi XIV. La fine della monarchia e la nascita della Repubblica restituirono la *Monna Lisa* alla collettività affidandola al Louvre nel 1797 (inaugurato il 10 agosto 1793) insieme a quanto restava della collezione di Versailles. Tuttavia nel 1800 Napoleone, probabilmente affascinato dalla dama vinciana, ordinò che il dipinto fosse condotto nella sua stanza da letto, alle Tuileries, ove rimase pochi anni per ritornare al Louvre nuovamente nel 1804. Nonostante la *Monna Lisa* fosse stata per secoli accessibile a pochi, «era – constata André Chastel – uno dei quadri più copiati [...]. Ne sono state censite almeno cinquanta copie risalenti al XVII e al XVIII secolo».<sup>5</sup> Si trattava però nella maggior parte dei casi di imitazioni approssimative, con un qualcosa di «affettato» e di «forzato».<sup>6</sup>

Il ritorno al Louvre nel 1804 e le numerose incisioni poi siglarono la sua fortuna: l'esposizione ad un pubblico più vasto e le numerose riproduzioni anche fotografiche, attraverso cui la *Monna Lisa* varcava i confini nazionali, contribuirono notevolmente alla nascita del mito. Con il passare del tempo, però, le copie apparivano semplici e fredde imitazioni dell'originale in quanto non erano in grado di carpire e allo stesso tempo di rendere l'espressione e il pensiero della dama che rimanevano impenetrabili allo spettatore. Insomma scrive Chastel:

l'incisione, come successivamente la fotografia, crea nello spettatore una sorta di irritazione: si avvicina all'oggetto, ma non se ne impadronisce. L'essenziale le sfugge. È necessario che l'opera sia elevata, rara e misteriosa! Invece di creare un sentimento di riposante familiarità con il quadro, l'incessante e molteplice diffusione di cui essa beneficia non lascia requie. La qualità della pittura, come la sottigliezza del ritratto, rifiuta d'essere semplicemente tradotta, esposta. Più l'immagine diventa banale, più l'originale sembra inaccessibile e lontano. Poche opere hanno suscitato un'impressione simile: come la modella che non si concede, il quadro mantiene le distanze. Ecco la sua singolarità.<sup>7</sup>

Già Giorgio Vasari nelle *Vite*, nel corso della sezione dedicata a Leonardo, probabilmente pur non avendola mai vista, sosteneva che la *Gioconda* fu «dipinta d'una maniera da far tremare e temere ogni gagliardo artefice» in quanto «Nella qual testa, chi voleva vedere quanto l'arte potesse imitar la natura, agevolmente si poteva comprendere, perché quivi erano contrafatte [*sic*] tutte le minuzie che si possono con sottigliezza dipingere».<sup>8</sup> Si soffermava poi su un'attenta descrizione della *Monna Lisa*, che sembra prendere vita attraverso le parole dell'autore:

Gli occhi avevano que' lustri e quelle acquitrine che di continuo si veggono nel vivo, et intorno a essi erano tutti que' rossigni lividi e i peli, che non senza grandissima sottigliezza si posson fare; le ciglia, per avervi fatto il modo del nascere i peli nella carne, dove più folti e dove più radi, e girare secondo i pori della carne, non potevano essere più naturali; il naso, con tutte quelle belle aperture rossette e tenere, si vedeva essere vivo; la bocca, con quella sua sfenditura, con le sue fini unite dal rosso della bocca con l'incarnazione del viso, che non colori ma carne pareva veramente; nella fontanella della gola, chi intentissimamente la guardava, vedeva battere i polsi.<sup>9</sup>

---

fra l'opera d'arte noi stessi, unione che è l'essenza del fenomeno estetico»». Cfr. L. VENTURI, *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*, Bologna, Nicola Editore Zanichelli, 1988, 154-5.

<sup>5</sup> CHASTEL, *L'illustre...*, 13 (trad. it., [17]).

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ivi*, 18-25.

<sup>8</sup> G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze 1550 e 1568, testo a cura di R. Bettarini e commento secolare a cura di P. Barocchi, vol. IV, Testo, Firenze, 1976, 30-31.

<sup>9</sup> *Ivi*, 31.

La critica artistica è concorde nel rintracciare nell'espressione della *Monna Lisa* un'intensa carica psicologica, a cui però, Bernhard Berenson e Roberto Longhi a differenza del Vasari, attribuivano una valenza negativa. Tuttavia se le riproduzioni non riuscivano a 'tradurre' l'imperscrutabilità della dama vinciana, la litografia e in particolare la letteratura romantica insegnarono, scrive Focillon, «“l'ermetico fascino di quell'enigma che siamo abituati a leggere senza decifrarlo [...]. *La Gioconda*, grazie a loro, acquisì titoli eccezionali e si impose all'ammirazione di tutti”».<sup>10</sup>

Nella letteratura ottocentesca la *Gioconda* attraverso il suo sorriso appena accennato, la sua espressione ambigua acquisisce vita autonoma: comincia a brillare di luce propria 'fuori dal museo' tra le carte di scrittori, divenendo un'icona 'charmante et dangereuse', 'etre étrange', 'Sphinx de beauté' caratterizzata da un fascino corrotto e malato.

Fu Walter Pater, il primo a identificare nella *Monna Lisa* 'il tipo di donna fatale', una «bellezza che procede dall'interno e – che – s'imprime sulla carne».<sup>11</sup> Nella sua immagine enigmatica confluiscono

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 - quindi - più vetusta delle rocce tra le quali siede; come il vampiro, fu più volte morta ed ha appreso i segreti della tomba.<sup>12</sup>

Nel ritratto letterario della dama vinciana, Pater tracciava l'immagine ideale della *femme fatale* con un qualcosa di malsano e perverso, caratteristiche attribuite alla *Gioconda* già da Swiburne come rilevato da Mario Praz.<sup>13</sup> Negli scritti *de fin de siècle*<sup>14</sup> la *Monna Lisa* diviene così un topos ricorrente, in particolare «un modello paradigmatico soggetto a continue rielaborazioni».<sup>15</sup> Assume le sembianze di un'avida e attraente vampira nell'opera di Dumesnil, di Michelet e di Clément, di una Chimera irraggiungibile o di una Sfinge enigmatica e inquietante in Gautier «che intesse attorno alla *Gioconda* l'elogio più significativo che sia stato scritto in quegli anni».<sup>16</sup> Allo stesso tempo viene eletta a simbolo della modernità, la sua espressione per Taine, il suo sorriso ironico per Barrès e la sua 'completezza sessuale' o, meglio, la sua ambiguità sessuale per Josephin Péladan divengono simbolo 'dell'ultima perfezione'.

L'intero cliché ottocentesco giunge in Italia attraverso le pagine di Angelo Conti, che nel corso della sua conferenza dal titolo *Leonardo pittore*, ricorda il suo primo incontro con la dama vinciana.

Feci – scrive – quasi per lei sola, il mio pellegrinaggio da Firenze a Parigi. Quando entrai nella pinacoteca del Louvre, la giornata era grigia e le sale quasi in penombra. [...] Cercai la *Gioconda*, corsi verso di lei. Entro la fioca luce indovinai il sorriso e sentii il fascino dello sguardo; vidi anche il candore del seno. Ogni altra cosa era indistinta.<sup>17</sup>

Lo scrittore, rapito dal fascino della *Monna Lisa*, indugia sulla sua espressione beffarda, e in particolare sul suo significato più profondo che oltrepassa, offuscandolo, il suo valore artistico.

<sup>10</sup> Cfr. CHASTEL, *L'illustre...*, 23 (trad. it., 25).

<sup>11</sup> Cfr. M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, saggio introduttivo di F. Orlando, Milano, BUR, 2012, 216.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Cfr. S. MIGLIORE, *Tra Hermes e Prometeo. Il mito di Leonardo nel decadentismo europeo*, Firenze, 1994; D. SASSOON, *La Gioconda. L'avventurosa storia del quadro più famoso del mondo*, Roma, Carocci, 2002; V. RAMACCIOTTI, *La chimera e la sfinge: immagini, miti e profili decadenti*, Geneve – Paris, Slatkine, 1987.

<sup>15</sup> RAMACCIOTTI, *La chimera...*, 12.

<sup>16</sup> *Ivi*, 21.

<sup>17</sup> A. CONTI, *Leonardo pittore*, in *Leonardo da Vinci. Conferenze fiorentine*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1910, 92.

La donna sorrideva in una calma regale: i suoi istinti di conquista, di ferocia, tutta l'eredità della specie, la volontà della seduzione e dell'agguato, la grazia dell'inganno, la bontà che cela un proposito crudele, tutto ciò appariva alternativamente e scompariva dietro il velo ridente e si fondeva nel poema del suo sorriso.<sup>18</sup>

Conti inizialmente non riusciva a percepire l'essenza del dipinto, quando all'improvviso,

Per un momento uscì un raggio di sole; ed io che m'ero allontanato dal prodigio, corsi e lo vidi intero. La donna era viva dinanzi a me, in tutta la sua vita reale e ideale. Buona e malvagia, crudele e compassionevole, graziosa e felina, ella rideva e il suo sorriso si prolungava nel paese lontano e nell'anima mia; sino a darle l'oblio che viene dalla presenza delle cose immortali.<sup>19</sup>

Si possono

individuare allo scadere del XIX secolo e all'inizio del XX secolo – scrive Ramacciotti – due filoni principali di giudizi che, apparentemente contrastanti, finiscono per coincidere; da un lato la femminilità misteriosa, con tutte le varianti di crudeltà e di ambiguità diabolica, in cui pure confluiscono miti diversi, ma con lo stesso substrato angoscioso; e dall'altro la superiorità affascinante dovuta all'intelligenza divina, nascosta dietro l'ironia,

che giungono entrambi in Italia principalmente attraverso l'opera di Gabriele D'Annunzio.<sup>20</sup>

Infatti «Fu il d'Annunzio – constata Mario Praz – a presentare ai lettori italiani (nel «Mattino» del 18-19 gennaio, poi nel Poema Paradisiaco, lo stesso anno) la donna fatale adunante in sé tutta l'esperienza sensuale del mondo».<sup>21</sup>

In linea con le letture ottocentesche di Barrés e Séailles e in particolare con il ritratto letterario di Pater, D'Annunzio, sulla figura e sul mito storico di *Monna Lisa*, costruisce attraverso la sua opera l'immagine a più volti del femminile. Le protagoniste dei suoi versi e dei suoi romanzi presentano gli stessi tratti: una natura multanime e medusea, un'ambiguità sessuale, un 'fascino deleterio e rovinoso', caratteristiche che rendono la donna agli occhi del poeta una 'Nemica', come appare evidente nella lirica *Anima con labbra. Parlando della Gioconda ad Andrea Sperelli*, finita di scrivere il 10 agosto 1889 e pubblicata nello stesso anno. Il poeta è vittima di una creatura misteriosa, simile a «[...] l'Essere ambiguo, il prodigioso Mito/ che Leonardo amò nella sua mente».<sup>22</sup> Infatti «lo sguardo» della *Monna Lisa*, «suscitava un affanno indefinito / mordeva il cuore», «senza mai tregua, né tristi né liete/ sorridevan le labbra».<sup>23</sup> D'Annunzio appare completamente affascinato dall'immagine mortifera della *Gioconda*, da cui è fortemente attratto e di cui è vittima consapevole. La *Monna Lisa* presenta per l'appunto i tipici tratti della cosiddetta 'bellezza medusea', 'Erma bifronte', intrisa di corruzione e melanconia, la cui *fascination of corruption* Walter Pater associava alla *Gioconda*, che da allora in poi diventerà l'emblema della *belle dame sans merci*. Allo stesso tempo però il suo sorriso appena accennato in linea con Gautier e Swinburne «sigla la dimensione misterica della conoscenza [...]: "O tu che soffri, il tuo soffrire è atroce; / ma non saprai giammai perché sorrido"».<sup>24</sup>

<sup>18</sup> Ivi, 93-94.

<sup>19</sup> Ivi, 94.

<sup>20</sup> RAMACCIOTTI, *La chimera...*, 37.

<sup>21</sup> PRAZ, *La carne, la morte...*, 226.

<sup>22</sup> G. D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, I, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1989, 589.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> S. COSTA, *D'Annunzio*, Roma, Salerno Editrice, 2012, 86-7.

L'immagine mitica della *Monna Lisa* ritorna anche ne *La resurrezione degli dei. Il romanzo di Leonardo da Vinci*<sup>25</sup> di Dimitrij Merežkovskij<sup>26</sup>. L'opera fu pubblicata da Treves in traduzione italiana, autorizzata dall'autore, nel 1901. Il romanzo è una sorta di ricostruzione fantastica della biografia di Leonardo. L'autore, dopo aver tentato di ricostruire la vita del maestro attraverso fonti documentarie, dedicava alla dama vinciana il XIV capitolo per intero, considerato da Vecce «un vero e proprio “romanzo di Monna Lisa”», in quanto il letterato russo ricostruisce la «legenda fantastica di Monna Lisa discendente da “un'antica famiglia napoletana”, amante platonica di Leonardo, partita col marito Francesco del Giocondo per la Calabria, e morta di febbri a Lagonegro in Lucania».<sup>27</sup> E come nel dipinto, la dama si caratterizza per il suo «sorriso pieno di misteri, simile all'acque sommessamente chete, limpidi e trasparenti, ma tuttavia sì profonde, che neppure lo sguardo più acuto [ha] potere di rompere l'arcano che sotto l'arcano si cela; quel sorriso ch'era proprio a lui stesso».<sup>28</sup>

Anche Dino Campana subisce il fascino della *Monna Lisa*, probabilmente in seguito alla lettura delle opere di D'Annunzio e Merežkovskij e in particolare nelle due redazioni di *La Chimera*. Nella prima stesura apparsa su «Il Papiro» l'8 dicembre 1912, la Chimera, essere ambiguo, «sora della Gioconda» mostra connotazioni «scopertamente dannunziane» e decadenti, accentuate dalla ripetizione quasi ossessiva del vocativo, e diviene erede della «Giocondolatria» del XX secolo. Nella seconda redazione, non priva di varianti, inserita nei *Canti*, la Chimera, pur presentando ancora connotazioni tipicamente decadenti (il «pallido viso», il «sorriso di lontananze ignote» e la «china eburnea») come *Monna Lisa* nel romanzo russo, emerge dalle rocce: «Non so se tra roccie il tuo pallido / Viso m'apparve, o sorriso / Di lontananze ignote / Fosti, la china eburnea / Fronte fulgente o givine / Suora de la Gioconda».<sup>29</sup> Ma probabile fonte è anche Joséphin Péladan, a cui rinvia l'espressione «suora de la Gioconda», ripresa testuale tratta da *Vice suprême*: «Chimère, ta vue m'altère de cette soif du Beau Mal, [...] / Ô soeur de la Joconde, ô sphynx pervers, je t'aime».<sup>30</sup> Péladan ritornerebbe anche per l'elaborazione del mito dell'androgino. Infatti lo scrittore francese nell'epilogo delle *Conferenze fiorentine* aveva presentato la *Gioconda* come attuazione del mito dell'ermafrodito<sup>31</sup>, tema per l'appunto riproposto da Campana. L'Ermafrodito è per il poeta di Marradi abitante «del paese della chimera» e «baciò le sue labbra allo specchio/ in un quadro profondo/nerastro».<sup>32</sup> Insomma l'Androgino si configura come *alter ego* della *Gioconda*.

Ma non mancarono i detrattori. Più controverso è il rapporto tra la *Monna Lisa* e Filippo Tommaso Marinetti. La *Gioconda* compare nel primo *Manifesto*, pubblicato nel 1909 a Parigi e il passo desta non poche perplessità.<sup>33</sup> Afferma l'intellettuale

Che ci si vada in pellegrinaggio, una volta all'anno, come si va al Camposanto nel giorno dei morti...ve lo concedo. Che una volta all'anno sia deposto un omaggio di fiori davanti alla Gioconda, ve lo concedo... Ma non ammetto che si conducano quotidianamente a passeggio per i musei le nostre tristezze, il nostro fragile coraggio, la nostra morbosa inquietudine. Perché volersi avvelenare? Perché volere imputridire?

E che mai si può vedere, in un vecchio quadro, se non la faticosa contorsione dell'artista, che si sforzò di infrangere le insuperabili barriere opposte al desiderio di esprimere il suo

<sup>25</sup> D. S. MEREŽKOVSKIJ, *La resurrezione degli dei: il romanzo di Leonardo da Vinci*, 3 voll., traduzione dal russo di N. Romanowsky, Milano, Fl. Treves 1908.

<sup>26</sup> Nota Praz: «Anche Merežkovskij (circa 1890) scriveva di Leonardo: “penetrato nelle profondissime seduzioni di tutto ciò che ambiguo”; le sue madonne hanno nella penombra “sorrisi di sfingi, e la loro tristezza non è senza peccato”. PRAZ, *La carne, la morte...*, 216 n. 81.

<sup>27</sup> C. VECCE, *Merežkovskij e le fonti della vita di Leonardo*, in R. Nanni e N. Podzemskaia (a cura di) *Leonardo in Russia. Temi e Figure tra XIX e XX secolo*, Milano, Mondadori, 2012, [49] - 101.

<sup>28</sup> MEREŽKOVSKIJ, *La resurrezione...*, 74.

<sup>29</sup> D. CAMPANA, *Canti Orfici e altre poesie*, a cura di R. Martinoni, Torino, Einaudi, 2003, 25.

<sup>30</sup> J. PELADAN, *Vice suprême*, Flammarion, Paris, s.d., 189-90.

<sup>31</sup> Cfr. J. PÉLADAN, *Épilogue*, in AA. VV., *Leonardo da Vinci...*, 293-312.

<sup>32</sup> D. CAMPANA, *Ermafrodito*, in *Opere e contributi*, a cura di E. Falqui, Vallecchi, Firenze 1973, 324.

<sup>33</sup> Cfr. F. PALMA, *Leonardo futurista, tra De Robertis e Marinetti*, «Critica letteraria», XLI (2013), 1, 192-206.

sogno?... Ammirare un quadro antico equivale a versare la nostra sensibilità in un'urna funeraria, invece di proiettarla lontano, in violenti getti di creazione e di azione.<sup>34</sup>

Nel primo Novecento, dopo all'incirca un secolo di permanenza al Louvre, il dipinto vinciano godeva già di un'indiscussa notorietà, che diviene 'morbosa' nel 1911. Vincenzo Peruggia, un imbianchino italiano, eludendo la sorveglianza il 21 agosto sottrasse al Louvre il dipinto e lo condusse nella sua soffitta parigina. La *Gioconda* uscì ancora una volta 'fuori' le stanze del museo. Il furto suscitò un grande scalpore nell'opinione pubblica: Apollinaire fu arrestato, Picasso convocato perché entrambi furono sospettati di essere i mandanti, mentre D'Annunzio subì un lungo interrogatorio. Per Berenson la scomparsa della *Gioconda* rappresentò una vera e propria liberazione o, meglio, la fine di un incubo. Scrive,

Una sera di estate sulle Alpi, mi raggiunse la voce che *Monna Lisa* era scomparsa dal Louvre. Era tanto incredibile che credetti a uno scherzo [...]. Con mio stesso stupore, mi sorpresi a dire dolcemente: "Se solo fosse vero!"... Non potevo farci niente. La sparizione di un simile capolavoro non mi dispiaceva affatto, provavo solo un senso di emancipazione a lungo attesa.<sup>35</sup>

Ritrovata a Firenze nel 1913, la tela venne esibita in tutta Italia prima di rientrare nuovamente al Louvre e le reazioni non si fecero attendere.

Marinetti, si scagliò contro la «folla imbecille [che] ha fatto processione per vedere la "Gioconda"»<sup>36</sup> e Ardengo Soffici qualche anno più tardi non nascose la sua insofferenza verso l'eccessiva ed estenuante popolarità della *Gioconda*, espressa nel suo «Giornale di bordo»

Vedo scritto sur un muro a grandi lettere bianche su sfondo blu: Gioconda Acqua purgativa italiana. E poi giù la faccia melensa di Monna Lisa. Finalmente! Ecco che si comincia anche da noi a far della buona critica artistica». <sup>37</sup>

E a un anno dal ritrovamento, nel 1914 sulle pagine de «La Voce», Roberto Longhi pubblicava *Le due Lise*<sup>38</sup>, «un attacco iconoclasta»<sup>39</sup> alla *Gioconda* leonardiana, sin dal titolo. Ancora una volta la vicenda del furto e del ritrovamento del dipinto in Italia suscitava una reazione 'dura' in un intellettuale. Il critico, appena ventiquattrenne, avvalendosi di toni volutamente provocatori, che sembrano ricordare quelli dei futuristi, si rivolge alle istituzioni, ai critici, ai professori che si davano un gran da fare per l'allestimento e la presentazione della mostra, esclamando:

Io dico a:  
 questi ministri che tra le frasi acciarpate di un'artista-letterato pescano la più sciocca,  
 a questi direttori generali, lacrimosi – e speciali, raggianti  
 questi uomini politici, che, per un'ora vacano,  
 questi professori, vecchi e giovini, esalando l'ammirazione in muggiti,  
 questi critici che vogliono riconquistare – estremo snobismo – l'ultima verginità classica,  
 questa impenitente coppia regale,  
 questo principe abituato per tempo a capir l'arte a rovescio, queste signore e signorine,  
 questi militi,

<sup>34</sup> Marinetti e i futuristi, a cura di L. De Maria con la collaborazione di L. Dondi, Milano, Garzanti 1994, 7.

<sup>35</sup> Cfr. CHASTEL, *L'illustre...*, 82 (trad. it., [75]).

<sup>36</sup> Marinetti e il futurismo a Milano, Roma, De Luca, 1995, 28.

<sup>37</sup> A. SOFFICI, *Giornale di bordo*, Firenze, Vallecchi, 1915, 147-8.

<sup>38</sup> R. LONGHI, *Le due Lise*, «La Voce», VI (2013), 1, 21-5.

<sup>39</sup> E. CASTELNUOVO, *Troppa anima nella Gioconda*, in *Leonardo genio a Venezia*, Torino, La Stampa, 1992, (Supplemento speciale de «La Stampa» per la mostra Leonardo & Venezia, svoltasi a Palazzo Grassi, Venezia, dal 23 marzo al 5 luglio), 24-6.

vi sono due Lise.<sup>40</sup>

Nel corso dell'articolo, Longhi esamina il sorriso della *Monna Lisa* definito «senza seguito», in quanto si caratterizza esclusivamente per la sua ambiguità. Successivamente, subentra il critico d'arte:

E allora procedendo con pacato tradizionalismo quali avrebbero ad essere le qualità pittoriche di Monna Lisa, pittura di Leonardo, fiorentino del quattro-cinquecento che nel prologo del suo trattato ci dimostra la lodevole intenzione di non escir di carreggiata?<sup>41</sup>

Longhi non lascia spazio ad equivoci: la tradizione pittorica fiorentina a suo avviso nel dipinto vinciano non è un elemento intrinseco, ma addizionale. È la sua carica psicologica ad avere il sopravvento e non l'arte. *Monna Lisa* già definita «simulacro di donna», comunica un senso «non di pienezza, ma di gonfiezza e di conseguente vacuità interiore» e con tono ironico e provocatorio prosegue, «Nessuno ci toglierebbe di mente che non ci sia un principio d'infezione sotto questa giallognola, molliccia, soffice come un portaspilli – che non ci sia una frode nel peso di questa pallida pagnottella». <sup>42</sup> Ed infine dopo un'attenta disamina della posizione assunta dalla dama nel dipinto, Longhi sposta l'attenzione sull'altra 'Lisa', la Lise Tréhat ritratta da Pierre Auguste Renoir, presentata al Salon del 1868. Una «signora semplice e alla mano, che nell'anno 1867 si soffermava in un recesso della foresta di Fontainebleau» e quindi «molto meno ambiziosa dell'altra». <sup>43</sup> L'intervento si chiudeva così con la descrizione della 'seconda Lisa'. L'accostamento al dipinto di Renoir è volutamente polemico, ma del tutto in linea con il pensiero artistico di Longhi e al clima di quegli anni.

La *Monna Lisa* diveniva un facile bersaglio: il mito decadente e le molteplici letture a cui era stata sottoposta avevano 'infettato' l'opera, rendendola un emblema del passatismo. Del resto anche Prezzolini nel suo articolo *I miei amici futuristi*, comparso sul primo numero de «La Voce», definisce la *Gioconda* un tipico dipinto di gusto borghese, «I Miei amici futuristi [...] adorano i pensieri chiari, come i borghesi la Gioconda». <sup>44</sup> È ormai chiara l'accezione negativa con cui veniva apostrofata la *Monna Lisa* all'inizio del Novecento e del resto anche Marinetti e Soffici non erano stati clementi con il celebre dipinto.

Ma in occasione del furto del ritratto, Gabriele D'Annunzio ripropose alle stampe *Anima con labbra. Parlando della Gioconda ad Andrea Sperelli* il 25 agosto del 1911 sulla prima pagina del «Giornale d'Italia», e offrì il suo ultimo contributo alla *dame sans merci* con la stesura della scrittura cinematografica de *L'uomo che rubò la Gioconda*. L'opera è un tentativo di comprendere il mistero racchiuso nell'espressione enigmatica e nella figura della *Gioconda*, riportandola in vita. L'«oscura dame» ritratta nella tela vinciana attraverso il sacrificio di Sonia prende vita nell'opera dannunziana, ma la *Monna Lisa* appare al poeta «un'anima mediocre e ignara» qual era prima che Leonardo la «immortalasse» con la sua arte e non è in grado perciò di appagare e soddisfare la morbosa curiosità del poeta. La donna scomparirà dinanzi agli occhi di D'Annunzio, per ritornare dopo qualche giorno al suo dipinto e riacquisire così il suo «fascino perpetuo». <sup>45</sup>

<sup>40</sup> LONGHI, *Le due...*, 21.

<sup>41</sup> Ivi, 22.

<sup>42</sup> Ivi, 23.

<sup>43</sup> Ivi, 24.

<sup>44</sup> M. C. Bandera-E. Fadda (a cura di), *Roberto Longhi, Giuseppe Prezzolini. Lettere 1909-1927*, Parma, Monte Università Parma, 2011, 102.

<sup>45</sup> «Dall'autografo – conservato al Vittoriale – furono tratte le edizioni: *L'uomo che rubò la Gioconda*, Roma, La Fondazione del Vittoriale degli italiani, 1938, *L'uomo che rubò la "Gioconda"*, Milano, Mondadori, s.d. [1950]» in C. VECCE, «O divino primitivo». *Leonardo in Campania*, in M. Verdenelli (a cura di), *O poesia tu più non tornerai: Campania moderno*, Atti del Convegno tenuto a Macerata nel 2002, Macerata, Quodlibet, 2003, 248-9, nn. 34-35. Cfr. anche G. D'ANNUNZIO, *L'uomo che rubò la Gioconda*, in *Tragedie, sogni e misteri*, II, in *Tutte le opere di Gabriele D'Annunzio*, a cura di E. Bianchetti, Milano, Mondadori, 1966, 1199.



Si chiude così nel primo ventennio del Novecento la rocambolesca avventura storica e letteraria dell'opera leonardiana: la *Gioconda* e il suo «sorriso inesplicabile» (sia nella realtà sia nella scrittura dannunziana) ritornano al museo, nel luogo di sempre, ove i tanti amanti «si precipitano a ritrovare il sorriso perduto».<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Cfr., D'ANNUNZIO, *L'uomo che rubò...*, 1198-9.