

Dalla tela al linguaggio: la Gioconda come mito. Intersezioni tra arti visive e scrittura nell'Ottocento

Manuela Shocron Vietri

Università degli Studi di Firenze
(manuela.shocronvietri@unifi.it)

Abstract

Qual è l'origine del carattere misterioso della *Gioconda* di Leonardo da Vinci? Più precisamente, quali discorsi culturali si cristallizzano in questo apparente mistero? Per secoli, il quadro leonardesco ha rappresentato il ricettacolo di valori che lo hanno trasformato in un mito moderno. Il presente articolo si propone di identificare una serie di testi del XIX secolo come principali agenti nella costruzione e consolidamento del mito della *Gioconda*, con l'obiettivo di analizzare tali produzioni testuali come operazioni ideologiche, rivelando le dinamiche culturali e sociali che hanno consolidato tale percezione dell'opera.

Parole chiave

mitocritica, comparatistica, sociocritica

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/807>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>. Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

La *Gioconda* di Leonardo da Vinci si presenta come un'opera pittorica fondamentale della cultura europea: simbolo per eccellenza dell'Umanesimo, del suo allontanamento dallo stile dei ritratti medievali, sintesi dell'ideale umanistico di applicare in modo integrato le conoscenze sull'anatomia, la geometria e le arti, nonché uno degli esempi più ricorrenti per riferirsi alla tecnica dello sfumato. Oggi è un dipinto centrale del Louvre e uno dei simboli del museo, essendo iper-riprodotta in *souvenir*, borse, magliette, *puzzle*, stampe e innumerevoli oggetti destinati ai turisti. Il dipinto leonardesco gode di una vastissima fama internazionale, essendo uno dei quadri più conosciuti al mondo.

Quando si fa riferimento a quest'opera in particolare, emerge una nozione ricorrente che potrebbe essere identificata come il filo conduttore della maggior parte delle interpretazioni a suo riguardo: il mistero. Le letture sul suo 'misterioso sguardo', 'enigmatico sorriso' e 'perturbante segreto' sembrano essere intrinseche alla *Gioconda*. Gli spettatori hanno assorbito tali idee al punto da associare i termini mistero, enigma e segreto al dipinto, come se ne facessero inequivocabilmente parte. È innegabile affermare che la grande maggioranza delle produzioni contemporanee che prendono l'opera leonardesca come protagonista possiedono una trama basata sul misticismo, sul suspense o mirano alla risoluzione di un enigma nascosto nella pittura: alcuni degli esempi più rilevanti includono il film *The Da Vinci Code* (2006), basato sul romanzo scritto da Dan Brown; il progetto multimediale intitolato *The Mona Lisa Myth*, che comprende un libro pubblicato nel 2013 e un documentario uscito nel 2014; o ancora il documentario *Secrets of the Mona Lisa* (2015), prodotto dalla BBC. L'abbondante quantità di produzioni attuali che trattano la *Gioconda* come un'opera portatrice di mistero è il risultato di un insieme di letture passate che hanno penetrato l'immaginario sociale, risultando oggi praticamente inseparabili dall'opera.

Tuttavia, se si torna al contesto in cui il dipinto fu realizzato, risulta evidente che il reiterato mistero con cui oggi viene definito è una caratteristica acquisita a posteriori. L'origine del quadro, si suggerisce, si colloca in un incarico che Leonardo ricevette dal mercante fiorentino Francesco del Giocondo per la realizzazione di un ritratto di sua moglie, Lisa Gherardini¹, in un'epoca in cui i ritratti erano un mezzo per mostrare lo *status* economico e sociale. La particolarità del dipinto si manifesta nello sfumato, una tecnica che crea una sottile transizione tra luci e ombre e che, insieme alle proporzioni anatomiche della figura ritratta, produce nello spettatore l'illusione del movimento a seconda del suo angolo di visione. In tal senso, le nozioni di mistero ed enigma che circondano l'opera sono interpretazioni che cercano di spiegare la sua tecnica da una prospettiva più letteraria o simbolica che storica: si tratta di una narrazione, di una costruzione culturale che nasce a partire da una percezione dello spettatore.

¹ Persiste ancora oggi una serie di dibattiti intorno al dipinto e al suo stato originale. Giorgio Vasari descrive: «Prese Leonardo a fare per Francesco del Giocondo il ritratto di mona Lisa sua moglie; e quattro anni penatovi, lo lasciò imperfetto; la quale opera oggi è appresso il re Francesco di Francia in Fontanableo: nella qual testa chi voleva vedere quanto l'arte potesse imitar la natura, agevolmente si poteva comprendere; perchè qui vi erano contraffatte tutte le minuzie che si possono con sottigliezza dipingere. [...] Le ciglia, per avervi fatto il modo del nascerei peli nella carne, dove più folti, e dove più radi, e girare secondo i pori della carne, non potevano essere più naturali». (Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* [1550], Firenze, Sansoni, 1906, pp. 39-40). Nonostante l'identità di Lisa sia stata verificata, la descrizione di Vasari fu generatrice di dubbi tra gli studiosi d'arte, poiché non coincideva pienamente con l'opera esposta al Louvre, e molte ricerche hanno quindi ipotizzato l'esistenza di più di una *Gioconda*. L'ingegnere francese Pascal Cotte ha condotto un'analisi con una tecnica chiamata *Layer Amplification Method* (L.A.M.), che lo portò alla conclusione, nel 2015, che sotto la *Gioconda* oggi esposta a Parigi ci sia un ritratto diverso, un quadro che, si suggerisce, fu modificato da Leonardo fino a trasformarsi nell'opera che oggi conosciamo. Tuttavia, molti storici dell'arte dissentono e respingono l'idea che sotto il quadro del Louvre si trovi un'opera distinta e compiuta. In particolare, Martin Kemp considera le immagini di Cotte come prove di modifiche nel processo creativo, ma nega che si tratti di versioni parallele complete del ritratto, affermando che «...whatever we are seeing, we are not witnessing a series of quasi-finishing versions of the Mona Lisa under the present surface. We are being presented with new evidence of Leonardo's very fluid processes of creation, on the ground-plan of an initial cartoon». (Martin Kemp, *Living with Leonardo. Fifty Years of Sanity and Insanity in the Art World and Beyond*, London, Thames & Hudson, 2018, p. 233).

Esistono diversi studi precedenti che affrontano l'influenza della *Gioconda* nell'ambito letterario. Uno di essi è precisamente *Tombeau de Léonard De Vinci : Le peintre et ses tableaux dans l'écriture symboliste et décadente* (1981) di Jean-Pierre Guillerm, una ricerca storico-letteraria che traccia il processo attraverso cui la critica simbolista e decadente costruisce il prestigio culturale di Leonardo e della sua pittura durante il XIX secolo. La sua precisa analisi e documentazione dei testi descrivono il modo in cui diversi autori contribuirono a erigere Leonardo e la *Gioconda* come pilastri culturali; tuttavia, Guillerm tende a integrare il dipinto all'interno del mito di Leonardo come 'genio universale': il fascino che il ritratto esercita sul pubblico viene letto in maniera subordinata al pittore, funzionando come una sorta di sintesi del suo prestigio e non come un mito moderno dotato di un proprio sistema di significati. Da un analogo approccio storico-letterario, nel suo articolo intitolato *I decadenti e la Gioconda: ambiguità e polivalenza di un simbolo*, pubblicato nel 1977 sulla rivista «*Studi francesi*», Valeria Ramacciotti Donato analizza la ricezione della *Gioconda* all'interno dell'estetica decadente e simbolista, rivelando i procedimenti letterari e poetici attraverso i quali l'opera diventa simbolo. Tuttavia, non viene affrontato un chiaro interrogativo critico riguardo al componente enigmatico che circonda l'opera.

A prima vista risulta notevole l'abbondanza di analisi critiche sulla *Gioconda* che privilegiano un approccio storico-letterario. Per questo motivo si rende necessario rivisitare nuovamente i testi da una prospettiva sociologica che consenta di smontare le costruzioni ideologiche del mito moderno nel suo senso barthesiano², con l'obiettivo di riflettere sui meccanismi culturali che perpetuano il fascino dell'opera pittorica.

Per questo motivo, cercando di rispondere all'interrogativo sull'origine dell'aura misteriosa che circonda la *Gioconda* di Leonardo, il presente articolo si propone di smontare e analizzare criticamente il modo in cui l'opera diventa un mito moderno attraverso un insieme di testi del XIX secolo. In termini di Barthes, si tratterebbe del modo in cui l'opera come segno viene svuotata, spogliata del suo contesto storico originario e reinterpretata in maniera successiva nel tempo. Le produzioni scritte menzionate consistono in letture dirette della figura ritratta, le quali agiscono su di essa, modificandola, attribuendole strati narrativi e simbolici che contribuiscono a prolungare e a trasformare la sua dimensione semantica.

Il punto di partenza della *Gioconda* come mito emerge simultaneamente alla costruzione del termine storiografico di 'Rinascimento'. La promozione di tale etichetta applicata ai secoli XIV, XV e XVI può essere interpretata come una riscrittura, una rielaborazione, una deformazione abbellita e ottimistica di quello che fu il programma culturale umanista. Tale processo aveva un obiettivo specifico: trasformare quel contesto storico in uno strumento funzionale alla legittimazione di un passato glorioso. Storici come Jules Michelet ed Edgar Quinet si occuparono di infondere nel termine 'Rinascimento' un insieme di significati che portarono alla cristallizzazione di un'epoca concepita attraverso accezioni inequivocabilmente positive, promettenti e, soprattutto, esemplari per la società moderna.

L'altalena in cui entrò la Francia successivamente alla Rivoluzione —il ritorno del potere clericale che comportò la Restaurazione borbonica, la successione di diverse monarchie, la continuità di una serie di valori conservatori— spinse i detrattori dell'*Ancien Régime* a comporre modelli del passato che potessero servire come riferimento e con i quali rendere possibile un'identificazione. Michelet e Quinet vedono nell'Umanesimo una rottura con il medievalismo, uno scenario ideale per l'elaborazione

² «On retrouve dans le mythe le schéma tridimensionnel dont je viens de parler : le signifiant, le signifié et le signe. Mais le mythe est un système particulier en ceci qu'il s'édifie à partir d'une chaîne sémiologique qui existe avant lui : c'est un système sémiologique second. Ce qui est signe (c'est-à-dire total associatif d'un concept et d'une image) dans le premier système, devient simple signifiant dans le second. Il faut ici rappeler que les matières de la parole mythique (langue proprement dite, photographie, peinture, affiche, rite, objet, etc.), pour différentes qu'elles soient au départ, et dès lors qu'elles sont saisies par le mythe, se ramènent à une pure fonction signifiante : le mythe ne voit en elles qu'une même matière première ; leur unité, c'est qu'elles sont réduites toutes au simple statut de langage». (Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 187).

di una narrativa capace di promuovere le nozioni di progresso e l'istanza in cui radicare le origini dello spirito moderno. In tal senso, il 'Rinascimento' —interpretata come l'epoca storica in cui 'rivivono' i valori greco-romani, in cui l'individuo 'scopre se stesso' e in cui vengono messi a nudo i valori obsoleti del mondo medievale— diventa uno specchio attraverso il quale la Francia pretende di vedersi: il bisogno di superare il potere clericale alimenta un discorso orientato alla transizione di un'era, al superamento dei dogmi, all'esaltazione dell'individuo, e trova nei secoli XIV, XV e XVI lo scenario ideale per la costruzione di un modello passato che possa servire da riferimento nel presente. In questo modo, l'etichetta di 'Rinascimento' si consolida e si diffonde, giungendo fino ai nostri giorni.

La massificazione è sempre stata uno dei tratti distintivi della borghesia: fin dalle sue origini si presenta come la classe sociale che domina i mezzi di produzione, orientata secondo una logica di produzione e vendita. Non si tratta solo di un oggetto come prodotto, capace di essere copiato in serie in modo tale di arrivare alla portata di tutti, ma si assiste anche alla massificazione dei valori: la premeditata uniformità delle tendenze che conduce a un'omogeneizzazione della cultura, all'accettazione simultanea di una serie di ideali condivisi. Per questo motivo, la naturalizzazione sarebbe il risultato prevedibile dietro l'apparato borghese, poiché dissocia il soggetto in modo tale che diventi indistinguibile il momento in cui un'idea o un valore si è installato nella società. In tal senso, l'istituzionalizzazione del termine nella storiografia implica l'assimilazione di un insieme di valori imposti che mirano a esaltare un'istanza passata in funzione delle necessità del presente. Risulta evidente: non c'è modo di utilizzare la nozione di 'Rinascimento' in maniera neutrale, poiché essa implica, in tutti i casi, una posizione ideologica.

Il termine introdotto dagli storici francesi è già stato analizzato dalla critica sotto la nozione di mito. In *The Myth of Renaissance in the Nineteenth-Century Writing* (1994) di J. B. Bullen, viene esaminata l'etichetta attribuita alla periodizzazione storica durante il XIX secolo e si evidenzia l'idea secondo cui ciò che oggi conosciamo come 'Rinascimento' è un mito creato da scrittori e intellettuali appartenenti al XIX secolo, una costruzione culturale e ideologica che si è modellata attraverso dibattiti letterari, politici e religiosi dell'epoca³. Bullen affronta, con una metodologia che combina storia culturale e analisi testuale, l'invenzione del concetto di 'Rinascimento' nella scrittura ottocentesca. Si tratta di un'analisi approfondita di un mito culturale sviluppato nell'ambito della storia delle idee, partendo dalla nozione iniziale di 'rinascimento culturale' emersa da intellettuali come Voltaire, e successivamente recepita dagli storici francesi. Successivamente, tale concetto sarebbe stato reinterpretato da scrittori anglofoni dell'era vittoriana, come Pugin, Ruskin, Browning ed Eliot, che plasmarono il concetto francese di 'Rinascimento' per riflettere le condizioni culturali ed estetiche del loro tempo. Infine, Bullen conclude la sua ricerca indicando che verso la fine del XIX secolo figure come Swinburne, Arnold, Pater e Symonds impiegarono il mito del Rinascimento per esplorare le relazioni tra etica, estetica, potere, autorità e individualismo.

Uno dei punti fondamentali della ricerca di Bullen è il modo in cui il termine 'Rinascimento' si riveste della nozione di mito. Riprendendo le nozioni esposte da Barthes in *Mythologies* (1957), Bullen sostiene l'idea secondo cui la periodizzazione storiografica è un mito moderno in quanto si presenta come una costruzione ideologica che naturalizza ciò che in realtà è un prodotto discorsivo del XIX secolo. In termini semiologici, risulterebbe un sistema di significazione di secondo ordine, poiché parte dallo svuotamento di un segno già esistente per poi riempirlo con dei concetti nuovi, dando luogo a un altro segno, un prodotto culturale carico di un'ideologia che si maschera come inerente ed eterna. Tuttavia, si potrebbe affermare che tale processo di mitificazione si costituisca su una macro-scala: è un discorso che proietta ideali moderni in contesti propri del passato, ma non si limiterebbe a una sola linea narrativa. La

³ «The Renaissance is the product of language, of historical discourse, and it is this which permits the use of the term myth in the context of Renaissance historiography». (J. B. Bullen, *The Myth of Renaissance in the Nineteenth-Century Writing*, Oxford, Clarendon Press, 1994, p. 2).

Gioconda possiede un insieme di caratteristiche che permettono di pensarla come un mito moderno in sé, derivato dal grande mito del Rinascimento: nata come ritratto durante il Cinquecento, nel XIX secolo viene deformata e alterata per reinventarsi come simbolo del mistero, trasformandosi persino nel *topos* ricorrente di diverse opere letterarie dell'epoca. Il sorriso interpretato come rappresentazione di un segreto insondabile, lo sguardo che apparentemente segue lo spettatore e l'insieme dei dibattiti riguardanti i molteplici cambiamenti che Leonardo operò sulla tela sono fattori che eccedono il mito del Rinascimento, costruendo una narrativa indipendente che si sviluppa in parallelo. Se è possibile parlare del 'mito della Gioconda', è perché il dipinto è stato rivestito di un marcato carattere misterioso che risulta inscindibile dall'opera: l'apparente enigma penetrò così profondamente nella società che sembra essere nato insieme al quadro. La *Gioconda* si trasforma, dunque, in un mito dentro un altro.

L'origine del misticismo nel dipinto potrebbe trovarsi in Michelet:

Bacchus, Saint Jean et la Joconde, dirigent leurs regards vers vous; vous êtes fascinés et troublés, un infini agit sur vous par un étrange magnétisme. Art, nature, génie de mystère et de découverte, maître des profondeurs du monde, de l'abîme inconnu des âges, parlez, que voulez-vous de moi? Cet toile m'attire m'appelle, m'envahit, m'absorbe; je vais à elle malgré moi comme l'oiseau va au serpent.⁴

Lo storico affronta tre opere specifiche di Leonardo che fino ad allora avevano ricevuto meno attenzione rispetto ad altre⁵, e individua in esse il dispositivo ideale per accrescere l'interesse per l'Umanesimo. Nei suoi testi, Michelet e Quinet fanno spesso riferimento alla presenza di un'energia strana e enigmatica che 'spinge' e 'assorbe' lo spettatore verso di essa. Non fanno allusioni alla tecnica, alle proporzioni, ai giochi di luci e ombre dei tratti, né sviluppano descrizioni da un punto di vista critico: ciò che qui si instaura è una narrativa che avvolge l'opera in un'atmosfera di inspiegabile, trasformandola quasi in un elemento soprannaturale. La *Gioconda*, insieme a *Bacco* e a *San Giovanni*, si trasforma in una sorta di entità viva dotata di una qualità magica.

Le radici di tale interpretazione potrebbero essere individuate in Vasari, poiché è lui a seminare l'idea secondo cui l'eccezionalità del quadro risiede nella sua capacità di apparire fatta di 'vera carne'⁶. Tuttavia, Vasari fa riferimento prevalentemente alla capacità di Leonardo di imitare la natura: non c'è una definizione precisa di mistero o enigma, né di quel magnetismo che Michelet descrive. Il modo in cui lo storico francese allude al dipinto leonardesco rappresenta, innanzitutto, una strategia perfetta per suscitare curiosità e interesse: è accettata dalla società poiché genera un effetto immediato di fascinazione di fronte all'inspiegabile, e sebbene anche Quinet compia descrizioni simili della *Gioconda*⁷, Bullen sottolinea che Michelet sfruttò principalmente l'apparente carattere ipnotico delle opere di Leonardo proprio per stabilire una distanza rispetto ai dipinti medievali. Il magnetismo che descrive in Leonardo diventa, dunque, uno strumento funzionale alla sua narrativa:

⁴ Jules Michelet, *Histoire de France au XVIe*, vol. 7. *Renaissance*, Chamerot Libraire-Éditeur, Paris 1855, p. XC.

⁵ La minore attenzione relativa riservata ad alcune opere di Leonardo potrebbe derivare dal fatto che, all'inizio del XIX secolo, la sua reputazione era maggiormente consolidata in ambito scientifico che in quello artistico. A questo proposito, Bullen osserva: «Leonardo da Vinci was not an unknown figure in the 1840s, but unlike Michelangelo and Raphael, he had always been somewhat enigmatic. Even in Vasari's *Life* he was a man who dabbled in strange things—as much a scientist as an artist, and something of a magus. Indeed, in the early years of the nineteenth century Leonardo had been adopted by scientists rather than art historians». (Bullen, *op. cit.*, pp. 172-173.).

⁶ «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». (Vasari, *op. cit.*, pp. 39-40).

⁷ «Le sourire de la Joconde, n'est pas encore une fois le sourire demi-ironique de l'âme humaine qui promène en paix ses regards sur le monde affranchi des anciennes terreurs?» (Edgar Quinet, *Révolutions d'Italie*, tome deuxième, première partie, Paris, Chamerot, Libraire-Éditeur, 1851, pp. 212-213).

It was, however, Michelet who exploited most fully the appearance of hypnotic reverie in the work of Leonardo, and in the Renaissance he contrasts the necromantic power of Leonardo with the simple piety of Fra Angelico. [...] The gap of 'a thousand years' which separates Fra Angelico from Leonardo is also the gap which separates Rio and Montalembert from Michelet and Quinet, the Church from the University, and the Middle Ages from the Renaissance.⁸

L'origine del mito della *Gioconda* si trova precisamente in questo discorso: si tratta di una narrativa che maschera una potente costruzione ideologica, operando depoliticizzata e filtrandosi nella società fino a naturalizzarsi. Michelet pone le basi per far passare un ritratto a un archetipo di mistero che 'cattura' chi lo osserva. La dimensione storica concreta del dipinto viene così relegata in un irrevocabile secondo piano: il nome di Lisa Gherardini scompare, il segno si svuota, e il sorriso e lo sguardo cessano di essere un prodotto della tecnica del pittore per diventare elementi dotati di un carattere ambiguo e strano che si finge eterno, inherente alla stessa opera.

L'apparente enigma e il mistero nella *Gioconda* sono nozioni che senza dubbio assolvono pienamente al loro scopo: non solo sono accettate socialmente, ma suscitano interesse e circolano in maniera prolifica tra gli scrittori dell'epoca. È così che il quadro di Leonardo non solo continua a essere letto attraverso una lente che lo giudica enigmatico, ma continua a essere dotato di ulteriori attributi. Negli anni successivi, l'opera leonardesca comincia ad acquisire sfumature che la collegano a un'ambiguità che suggerisce attrazione e pericolo: è il caso della descrizione effettuata dallo storico dell'arte Charles Clément. Nel suo studio sull'arte italiana, Clément concentra l'attenzione sugli spettatori che osservano la *Gioconda* al Louvre e fa riferimento, in maniera molto simile a Michelet, a un magnetismo che assorbe e cattura. Ciò che qui viene descritto è l'impatto sociale generato dall'opera: il ritratto si trasforma in un generatore di desiderio, smarrimento e inquietudine, contribuendo alla sua consolidazione come mito moderno.

Cette images voluptueuse et charmante de Mona Lisa existe depuis plus de trois siècles. Des milliers d'hommes de tout âge et de toutes langues se sont pressés autour de ce cadre étroit. Ils se sont embrassés aux rayons de ces yeux limpides et ardents. Ils ont écouté les paroles menteuses de ces perfides lèvres. Ils ont emporté aux quatre coins du monde le trait empoisonné dans leur cœur. Aussi longtemps qu'il restera quelques vestiges de cette merveilleuse et funeste beauté, tous ceux qui cherchent à lire les mystères de l'âme sur les traits du visage viendront avec angoisse demander à ce sphinx nouveau le mot de l'éénigme éternelle. Amoureux, poëtes, rêveurs, allez mourir à ses pieds ! Votre désespoir ni votre mort n'effaceront de cette bouche railleuse le sourire enchanteur, le sourire implacable qui promet la félicité, qui ne donnera jamais le bonheur.⁹

Nella sua descrizione del quadro leonardesco, Clément introduce esplicitamente la creatura mitologica della sfinge come punto di confronto, iscrivendosi in un quadro simbolico. Tale creatura acquisisce dei tratti specifici durante il XIX secolo: incarna l'archetipo dell'enigmatico essendo capace di suscitare ammirazione e desiderio. Il ricorso alla sfinge implica rivestire la figura del quadro di una sorta di ambiguità, poiché si suggerisce che essa possieda il potere di attrarre e respingere simultaneamente. Si trasforma dunque in una fascinazione inquietante, e tali nozioni risultano solo

⁸ Bullen, *op. cit.*, p. 179.

⁹ Charles Clément, *Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël: avec une étude sur l'art en Italie avant le XVI^e et des catalogues raisonnés historiques et bibliographiques*, Paris, Hetzel, 1866, pp. 223-224.

preparatorie all'arrivo di una molteplicità di universi mitici e archetipici che accrescono ulteriormente il mito della *Gioconda*.

La Joconde ! Sphinx de beauté qui souris si mystérieusement dans le cadre de Léonard de Vinci et semblés proposer à l'admiration des siècles une énigme qu'ils n'ont pas encore résolue, un attrait invincible ramène toujours vers toi ! [...] Léonard de Vinci imprime à ses figures un tel cachet de supériorité, qu'on se sent troublé en leur présence. Les pénombres de leurs yeux profonds cachent des secrets interdits aux profanes, et les inflexions de leurs lèvres moqueuses conviennent à des dieux qui savent tout et méprisent doucement les vulgarités humaines. [...] Ne dirait-on pas que la Joconde est l'Isis d'une religion cryptique qui, se croyant seule, entr'ouvre les plis de son voile, dût l'imprudent qui la surprendrait devenir fou et mourir ? Jamais l'idéal féminin n'a revêtu de formes plus inéluctablement séduisantes. Croyez que si don Juan avait rencontré la Monna Lisa, il se serait épargné la peine d'écrire sur sa liste trois mille noms de femmes ; il n'en aurait tracé qu'un, et les ailes de son désir eussent refusé de le porter plus loin. Elles se seraient fondues et déplumées au soleil noir de ces prunelles.¹⁰

Nelle parole di Gautier si suggerisce già un mito consolidato: la *Gioconda* non solo nasconde un segreto, ma tale segreto abbraccerebbe secoli. La citazione dell'autore francese rivela il punto di conversione dell'opera leonardesca in un mito moderno, trovandosi carica, come afferma Barthes, di un nuovo contenuto dotato di un'ideologia già impercettibile e apparentemente eterna.

Uno dei punti più interessanti del testo di Gautier è proprio l'accrescimento delle possibili significazioni, poiché non solo si conferma la continuità del discorso sull'enigma, ma si inserisce il quadro in una costellazione di narrazioni completamente diverse, come la già menzionata sfinge, presente anche nel testo di Clément, a cui si aggiungono Iside e Don Giovanni. Qui è utile fare alcune precisazioni: la sfinge e Iside risultano, in quanto tali, mitologie nel loro senso più classico; Iside è un personaggio che fa parte di un racconto cosmogonico e religioso, e la sfinge condivide la stessa origine essendo concepita come guardiana dei templi e delle tombe nella religione egizia. In Occidente, la creatura riappare nella letteratura greca come figura mostruosa che pone enigmi agli uomini, fino a essere sconfitta da Edipo. In entrambi i casi si tratta di un mito con una funzione simbolica e narrativa precisa. La differenza tra le due risiede, tuttavia, nella conversione della sfinge in un archetipo culturale che designa 'l'enigmatico' in termini generali, relegando in secondo piano il riferimento alla sua narrativa originale. Presentando la *Gioconda* associata a queste due figure, Gautier articola un ideale femminile inaccessibile e carico di segreto, in cui lo sguardo e il sorriso della figura si trasformano in simboli di conoscenza proibita. Da una prospettiva sociologica, tale costruzione rispecchia un insieme di dinamiche sociali proprie dell'Ottocento: la fascinazione per il proibito e l'esoterico, e soprattutto, la gerarchizzazione dell'accesso alla conoscenza artistica. L'ultima nozione menzionata risulta fondamentale: in uno scenario storico caratterizzato dalla marginalizzazione dell'artista e in cui il campo letterario si definisce per l'opposizione rispetto ai valori del mercato¹¹, è chiaro che l'artista cercherà di legittimare il proprio ruolo sociale attraverso la composizione di un discorso che lo esalta e lo rivendichi. È per questo che l'arte diventa, per gli stessi artisti, una sorta di regno sacro riservato a loro stessi. Parte della lettura che Gautier fa della *Gioconda* riflette tale ideologia: il quadro qui risulta una metafora della chiusura

¹⁰ Théophile Gautier, *Guide de l'amateur au Musée de Louvre, suivi de La vie et les œuvres de quelques peintres*, Paris, Charpentier, 1882, pp. 26-27.

¹¹ « Les progrès du champ littéraire vers l'autonomie se marquent au fait que, à la fin du XIXe siècle, la hiérarchie entre les genres (et les auteurs) selon les critères spécifiques du jugement des pairs est à peu près exactement l'inverse de la hiérarchie selon le succès commercial ». (Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, pp. 165-166).

dell'ambito artistico, un'espressione dell'esclusività che gli stessi artisti cercavano di instaurare.

Con il riferimento a Don Giovanni emerge un'altra particolarità che è necessario distinguere, ed è la sua natura come personaggio letterario. Don Giovanni nasce con l'opera *El Burlador de Sevilla* (circa 1630) di Tirso de Molina; tuttavia, la sua diffusione fu così ampia —grazie a opere come *Dom Juan ou le Festin de Pierre* (1665) di Molière, *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni* (1787) tratto dal libretto di Lorenzo da Ponte e dalla musica di Mozart, *Don Juan* (1819-1824) di Byron, *Don Juan Tenorio* (1844) di José Zorrilla, tra gli altri— che finì per distaccarsi dall'opera letteraria concreta per diventare un archetipo culturale universale del seduttore irriverente. In tal senso, il fatto che la *Gioconda* 'neutralizzi' Don Giovanni implica un assorbimento e una sorta di supremazia della potenza dell'enigma femminile che il dipinto rappresenta. Da un punto di vista sociale, tali nozioni indicherebbero la trasformazione del dipinto in un veicolo capace di articolare fantasie culturali di controllo, seduzione e sublimazione del desiderio maschile, contemporaneamente al rafforzamento di norme sociali riguardanti il genere e la bellezza. A sua volta, l'associazione a un 'sole nero' introduce un ossimoro che suggerisce nuovamente un'ambiguità: la figura del ritratto si legge in maniera simile a quella di Clément, risultando tanto bella quanto pericolosa.

Gautier non vede la *Gioconda* solo come insondabile, enigmatica e misteriosa, ma le conferisce una grande densità simbolica che la collega ad altri universi mitici e letterari, realizzando un assemblaggio intertestuale che fa sì che il dipinto trascenda il suo origine storico. In tal senso, l'opera di Leonardo non è più il ritratto di Lisa Gherardini, ma una figura che cattura immaginari: collegandola alla sfinge, il suo sorriso non è solo un tratto pittorico, ma un enigma. L'identificazione esplicita con Iside e con una 'religione critica' inscrive il presunto segreto della *Gioconda* nel registro di una conoscenza proibita, diventando una metafora di un insieme di valori sociali ottocenteschi.

La fascinazione che il quadro suscita in questo secolo in particolare potrebbe essere ipotizzata nel modo seguente: Michelet parte da una necessità di stabilire una rottura rispetto al mondo medievale. In tal senso, le opere di Leonardo risultano assolutamente escluse dai parametri legati alla spiritualità, a una contemplazione trasparente e piatosa che caratterizza così tanto le opere medievali. Elaborata a partire da un insieme di tecniche che hanno rivoluzionato la pittura e che rivelano una transizione tra diverse istanze storiche, la *Gioconda* viene letta attraverso un paradigma di ambiguità e di enigmi, e il suo carattere ibrido è proprio ciò che cattura lo spettatore moderno¹². L'opera di Leonardo rappresenta, agli occhi del XIX secolo, l'attrazione per l'inspiegabile, il desiderio per l'ignoto, e il fatto di definirla come 'magnetica'¹³ genera la convinzione che possieda una forza soprannaturale che trattiene lo spettatore. Né il sorriso né lo sguardo rivelano qualcosa di concreto: non c'è un messaggio esplicito di pietà né di fede, non c'è funzione edificante, né istruzione suggerita, non è rivestita di un'allegoria moralizzante, e probabilmente sono queste caratteristiche a renderla un'opera aperta, libera, capace di

¹² «The gap of 'a thousand years' which separates Fra Angelico from Leonardo is also the gap which separates Rio and Montalembert from Michelet and Quinet, the Church from the University, and the Middle Ages from the Renaissance. Fra Angelico was the darling of the Christian historians, and here he is brought face to face with the bête noir of the Renaissance. On one side Angelico's Coronation of the Virgin represents that supine, medieval dependency of Christian on a Church which deprives them of life and vigour; on the other side, the pictures of Leonardo represent the free play of the inquiring imagination. As Michelet describes them, the works of Leonardo are neither spiritual nor beautiful in any sense that Rio would have understood; they are instead magnetically attractive to the observer in tune with the modern world». (Bullen, *op. cit.*, pp. 179-180).

¹³ Non è casuale l'uso del termine 'magnetico' per descrivere il ritratto: in effetti, nozioni come questa o persino la credenza in una 'forza ipnotica' erano profondamente sentite all'epoca. Ciò è dovuto, in parte, al fatto che Franz Anton Mesmer sviluppò la sua teoria del magnetismo animale nel XVIII secolo, puntando a una forza invisibile che fluisce tra gli esseri viventi. Nel XIX secolo, tale teoria si diffuse per spiegare fenomeni di attrazione, aumentando l'interesse per ambiti legati allo spiritismo, all'occultismo e all'ipnosi. Nelle opere letterarie in particolare, queste nozioni diventano il *topos* di storie come *Louis Lambert* (1832) di Balzac, *Mesmeric Revelation* (1844) di Poe, *Aurélia ou le Rêve et la Vie* (1855) di Nerval, tra le altre.

catturare un'infinità di riletture. Per la società moderna, la *Gioconda* diventa lo spazio ideale per depositare un insieme di nuovi contenuti.

Il fatto di non essere una vergine, né possedere un attributo chiaro che la identifichi o un contesto narrativo concreto rappresenta un punto di distinzione notevole rispetto ad altre opere di Leonardo, come ad esempio *L'Ultima Cena*. Questa potente ambiguità radicale che la circonda è il fattore che consente di trasformarla in un mito moderno indipendente, con un repertorio di simboli proprio. In tal senso, si potrebbe dire che, pur partendo dal mito del Rinascimento, la ricodificazione della *Gioconda* raggiunge tale portata da conferirle una natura autonoma.

Tuttavia, quell'interpretazione del dipinto come sfinge, il suo legame con un mondo criptico e la sua associazione a narrazioni come quella di Don Giovanni rappresentano solo una fase dell'insieme di letture sviluppatesi sul quadro. Si potrebbe affermare che l'opera continuerà a essere recepita e ad accumulare sempre più contenuti, e pertanto il suo mito non farà altro che accrescetersi. Una delle referenze testuali più conosciute è proprio quella prodotta da Walter Pater:

She is older than the rocks among which she sits; like the vampire, she has been dead many times, and learned the secrets of the grave; and has been a diver in deep seas, and keeps their fallen day about her; and trafficked for strange webs with Eastern merchants; and, as Leda, was the mother of Helen of Troy, and, as Saint Anne, the mother of Mary; and all this has been to her but as the sound of lyres and flutes, and lives only in the delicacy with which it has moulded the changing lineaments, and tinged the eyelids and the hands. The fancy of a perpetual life, sweeping together ten thousand experiences, is an old one; and modern philosophy has conceived the idea of humanity as wrought upon by, and summing up in itself, all modes of thought and life. Certainly Lady Lisa might stand as the embodiment of the old fancy, the symbol of the modern idea.¹⁴

Pater, come Michelet, Clément e Gautier, trascura il ritratto di Lisa Gherardini: il contesto storico dell'opera risulta praticamente disarticolato. Tuttavia, Pater compie un passo ulteriore e fa sì che il quadro si ingigantisca ancora di più: l'opera leonardesca diventa qui il ricettacolo di tutte e ciascuna delle esperienze umane, abbracciando tutti i tempi e le culture. Nel ritratto della *Gioconda* si fondono una molteplicità di vite, culture e simboli, tutti concentrati in un unico volto. Le referenze risultano praticamente inabarcabili: vampiro, subacquea di mari profondi, conoscitrice di mercanti orientali, paragonabile a Leda e anche a Sant'Anna, venendo infine definita come 'simbolo dell'idea moderna'. La descrizione esercitata da Pater non implica, come in Gautier, la proiezione di altri narrazioni nel dipinto, bensì la sua trasformazione in una rappresentazione totale di un'umanità concepita come un accumulo infinito di esperienze, suggerendo che l'arte possieda il potere di condensarle in un'unica forma, in un unico volto. Michelet, Quinet e Clément vedevano la *Gioconda* come portatrice di un enigma magnetico, Gautier proiettava in essa altre narrazioni, come quella della sfinge, Iside e Don Giovanni, e Pater propone una fusione di tutti questi immaginari per elevare il quadro a un livello esperienziale di tipo filosofico-estetico. In tal senso, il dipinto finisce per consolidarsi come un'icona universale, un riassunto della fantasia della vita perpetua: la totalità della storia e della memoria culturale, dove si concentrano l'antico, il moderno, il cristiano, il pagano, l'orientale e l'occidentale.

In una società come quella vittoriana, in cui si cercava che la critica d'arte possedesse una matrice edificante, l'analisi che Pater compì del quadro di Leonardo era considerata priva di interesse per i valori morali, e il suo testo fu interpretato come suggestivo e provocatorio da studiosi come Matthew Arnold, rappresentante di una critica più normativa e moralizzante. Si sottolineava il fatto che Pater utilizzasse la

¹⁴ Walter Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, edited, with textual and explanatory notes, by Donald L. Hill. Berkeley, University of California Press, 1980, p. 99.

Gioconda come pretesto per proiettare sensazioni, allusioni letterarie, privando il quadro del suo valore come documento storico e trasformandolo in un simbolo poetico aperto in cui si condensano tempi, miti e memorie collettive. Tali fattori sono precisamente quelli che garantirono la perdurabilità dell'influenza di Pater: per i suoi successori, come Oscar Wilde, Algernon Charles Swinburne, Arthur Symons, tra gli altri, tale descrizione implicava una liberazione, un invito a leggere l'arte non a fini morali, ma come esperienza estetica pura, come detonatore di un'infinità di significati.

In conclusione, si potrebbe indicare che il punto culminante della trasformazione della *Gioconda* in mito moderno si raggiunge proprio con Pater, poiché implica un'apertura totale: un'icona aperta per essere successivamente letta e reinterpretata. Il quadro in sé non educa, non moralizza, ma la sua funzione diventa quella di provocare un impatto estetico diretto, un'esperienza nello spettatore, anticipando la lettura moderna dell'arte come esperienza soggettiva e aperta, in cui la percezione individuale e la proiezione culturale assumono tanto valore quanto l'opera stessa.

Persistono, tuttavia, un insieme di narrazioni che risultano indissolubili dalla *Gioconda*: il mistero, il magnetismo, l'enigma e la sfinge sono nozioni che restano impresse in modo permanente nel quadro come risultato della loro ripetuta apparizione nelle letture che il XIX secolo produsse su di essa. In tal senso, si potrebbe sostenere che le nozioni menzionate facciano parte di una natura specifica di un mito indipendente, autonomo da altri come il grande mito del Rinascimento o come il mito del genio universale che Leonardo incarna. Le molteplici letture sviluppate sulla *Gioconda* nel corso del XIX secolo —da Michelet fino a Pater— si iscrivono in essa come tratti aggiunti, prolungando il suo significato in maniera indefinita.