

IL LEONARDO 'APOCRIFO' DI GABRIELE D'ANNUNZIO
CECILIA GIBELLINI

Abstract

Il contributo si sofferma su tre momenti dell'opera dannunziana nei quali la figura e l'opera di Leonardo vengono reinventate con una libertà crescente: dall'adesione al mito decadente della bellezza medusea, che domina le opere degli anni ottanta dell'Ottocento, si passa all'evocazione pseudo-storica del maestro rinascimentale nel romanzo *Le vergini delle rocce*, e infine all'ideazione dello scenario cinematografico *L'uomo che rubò la Gioconda*, che rappresenta una singolare incursione dell'autore nelle atmosfere del fantastico.

La lunga e appassionante vicenda della rappresentazione – e insieme della reinvenzione – della figura di Leonardo nell'opera di Gabriele d'Annunzio è stata già parzialmente indagata e approfondita dagli studiosi, specie nelle sue manifestazioni più vistose.¹ All'interno di tale vicenda, merita una particolare attenzione la dimensione 'apocrifa', sul doppio versante figurativo e letterario, che si manifesta specialmente in tre momenti dell'opera

¹ La bibliografia è particolarmente ricca per quanto riguarda la produzione dannunziana degli anni ottanta dell'Ottocento. Per quanto riguarda il mito di Leonardo nella cultura *fin de siècle*, mi limito a ricordare MARIO PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930), Firenze, Sansoni, 1996; RICCIARDA RICORDA, *Angelo Conti e il leonardismo di fine secolo*, introduzione a ANGELO CONTI, *Leonardo pittore* (1910), a cura di Ricciarda Ricorda, Padova, Editoriale Programma, 1990; SANDRA MIGLIORE, *Tra Hermes e Prometeo. Il mito di Leonardo nel Decadentismo europeo*, Firenze, Olschki, 1994; DONATELLA DELL'AQUILANO, *D'Annunzio e il leonardismo fin de siècle*, «Critica letteraria», 100, 1998, pp. 553-577; GIANNI OLIVA, *Leonardo e leonardismo nella cultura decadente italiana*, «Studi rinascimentali», 8, 2010, pp. 75-82. Per un'analisi complessiva di taglio diacronico rimando al mio contributo intitolato *Gabriele d'Annunzio e Leonardo da Vinci*, attualmente in corso di stampa negli Atti del Convegno *D'Annunzio in Italia e nel mondo a ottant'anni dalla morte* (Pescara, 25-27 ottobre 2018).

dannunziana: le variazioni, nei testi degli anni ottanta dell'Ottocento, intorno al 'mito letterario' della bellezza medusea, che tuttavia si rifà a un dipinto erroneamente attribuito a Leonardo; la creazione fanta-storica di un personaggio, Alessandro Cantelmo conte di Volturara, che l'autore delle *Vergini delle rocce* immagina legato al maestro rinascimentale da fatti biografici e artistici; infine, la diffusione del racconto per cui il responsabile del clamoroso furto della *Gioconda*, avvenuto a Parigi nel 1911, avrebbe coinvolto nella sua impresa lo stesso poeta.

1. UNA MEDUSA APOCRIFA E IL SUO MITO

La prima stagione della fortuna di Leonardo in d'Annunzio coincide con la produzione degli anni ottanta dell'Ottocento, quella dei versi dell'*Isotta Guttadàuro*, dell'*Isottèo* e della *Chimera*, e del loro corrispettivo romanzesco, *Il Piacere*. A questa altezza cronologica, il ventenne d'Annunzio si mostra largamente debitore nei confronti della cultura tardoromantica e decadente europea, ereditando e rielaborando il mito leonardesco così come era stato costruito da autori inglesi, come Pater, e soprattutto francesi, come Baudelaire, Gautier, Dumesnil, Taine, Barrès e Péladan. Contrassegno della bellezza leonardesca è l'ambiguità, declinata in due motivi di grande fortuna. Il primo è quello dell'ambiguità sessuale e dunque dell'Androgino, indicato da Péladan come sesso artistico per eccellenza, incarnato soprattutto dal *San Giovanni* del Louvre. Il secondo è quello della bellezza medusea, misto di dolcezza e crudeltà, affascinante e terribile al tempo stesso; e qui i testi figurativi chiamati in causa sono soprattutto la *Gioconda* del Louvre e una *Medusa*, all'epoca esposta agli Uffizi come opera di Leonardo, che tuttavia è in realtà un apocrifo. La *Medusa* o *Testa di Medusa* oggi attribuita a un anonimo pittore fiammingo del Seicento e conservata nei Depositi del museo fiorentino, era stata indicata come opera del Vinci già nel Settecento, sulla base della descrizione vasariana di un dipinto del maestro, e godette pertanto di grande celebrità fino all'inizio del Novecento.² Già nel 1819 Shelley, in visita agli Uffizi, ne era rimasto impressionato e attratto, come testimoniano i versi *On the Medusa of the Leonardo da Vinci*; e dopo di lui, Stendhal e Pater l'avevano ammirata come capolavoro dal fascino inquietante. Sono questi i fondamenti figurativi ed estetici su cui il giovane

² Cfr. *Medusa. Il mito, l'antico e i Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Uffizi, 16 dicembre 2008-31 gennaio 2009), a cura di Valentina Conticelli, Firenze, Polistampa, 2009.

d'Annunzio costruisce la sua prima immagine di Leonardo, dando da subito un contributo decisivo alla diffusione del *topos* della bellezza medusea.

La *Gioconda* e la *Medusa* vanno certo individuate come referenti iconografici per i versi della *Chimera* dedicati *Al poeta Andrea Sperelli*, dunque all'*alter ego* dell'autore. In essi, la «creatura bella ed omicida» amata dal poeta viene gradualmente ad identificarsi con Monna Lisa, prodigiosa creazione di «Leonardo, / insonne Prometèo, sottile Ermète, / bel semidio».³ Proiettata in un'aura sovrumana, circonfusa di mistero, la donna effigiata si trasforma in una creatura ibrida, come quelle del mito («lo son la Sfinge e sono la Chimera»); diventa così irraggiungibile, oggetto del desiderio «impenetrabile» e dunque perennemente concupito, in linea con la sindrome del dongiovanni Andrea (e Gabriele):

Io guardo in me con le pupille intente.

Sola io contemplo, sola e senza voce,
un mar che non ha fondo e non ha lido.

O tu che soffri, il tuo soffrire è atroce;

ma non saprai giammai perché sorrido. –⁴

Alcuni anni più tardi, nella *Gioconda* (1898), la tragedia che dichiara già nel titolo la derivazione leonardesca del personaggio di Gioconda Dianti, musa

³ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, I, ed. diretta da Luciano Anceschi, a cura di Annamaria Andreoli, Niva Lorenzini, Milano, Mondadori, 1982, p. 589, vv. 51-53. Gli attributi derivano da una pagina di Hyppolite Taine (*Nouveaux Essais de Critique et d'Histoire*, Paris, Hachette, 1865, p. 355): «Leonardo da Vinci avait une beauté de corps et une grâce plus qu'infinie [...] parissait comme un autre Hermès ou un autre Prométhée», che sarà poi rifusa anche nel saggio *Dell'arte di F.P. Michetti* (1896, ma risultato della fusione e del rimaneggiamento di due articoli del 1889 e del 1893).

⁴ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, I, cit., p. 591, vv. 81-85. Guy Tosi ha indicato, tra le fonti di questi versi, l'articolo di Maurice Barrès intitolato *Une visite à Léonard de Vinci*, apparso prima nel supplemento letterario del «Figaro» del 29 giugno 1889 e ripreso poi in *Trois stations de psychothérapie* e in *Huit jours chez M. Renan*. Cfr. GUY TOSI, *Incontri di D'Annunzio con la cultura francese (1879-1894)*, «Quaderni del Vittoriale», 26, marzo-aprile 1981, pp. 5-63, e poi ancora *Il personaggio di Giorgio Aurispa nei suoi rapporti con la cultura francese*, in *Trionfo della morte*, Atti del III Convegno internazionale (Pescara, 22-24 aprile 1981), a cura di Edoardo Tiboni, Luigia Abrugiati, Pescara, Fabiani, 1983, pp. 87-141; entrambi i contributi sono ora leggibili in GUY TOSI, *D'Annunzio e la cultura francese. Saggi e studi (1942-1987)*, a cura di Maddalena Rasera, Lanciano, Carabba, 2012, pp. 855-941 e 981-1062.

conturbante e fatale, il 'capolavoro' realizzato dallo scultore Lucio Settala, e per salvare il quale la nobile Silvia sacrificherà le proprie mani, rappresenterà la bellissima donna proprio in forma di Sfinge.

L'immagine della *Medusa* apocrifa si intreccia a quella di Monna Lisa nelle quartine di *Gorgon*, composte nel 1885 e poi confluite nella *Chimera* («Ne la bocca era il sorriso / fulgidissimo e crudele / che il divino Leonardo / perseguì ne le sue tele. / Quel sorriso tristamente / combattea con la dolcezza / de' lunghi occhi e dava un fascino / sovrumano a la bellezza / de le teste femminili / che il gran Vinci amava»),⁵ ed è evocata direttamente nel *Piacere*, a proposito dell'ambiguità di Elena Muti:

Quelle cose frivole o maligne uscivano dalle stesse labbra che allora allora, pronunciando una frase semplicissima, l'avevan turbato fin nel profondo; uscivano dalle stesse labbra che allora allora, tacendo, eragli parsa la bocca della Medusa di Leonardo, umano fiore dell'anima divinizzato dalla fiamma della passione e dall'angoscia della morte. «Qual era dunque la vera essenza di quella creatura? Aveva ella percezione e coscienza della sua metamorfosi costante o era ella impenetrabile anche a sé stessa, rimanendo fuori dal proprio mistero?».⁶

Ancora a Leonardo, e insieme a lui a Botticelli, d'Annunzio farà riferimento indugiando nella descrizione della bocca di Elena e del suo fascino inquietante:

Ci sono bocche di donne le quali paiono accendere d'amore il respiro che le apre. Le inermigli un sangue ricco più d'una porpora o le geli un pallor d'agonia, le illumini la bontà d'un consenso o le oscuri un'ombra di disdegno, le dischiuda il piacere o le torca la sofferenza, portano sempre in loro un enigma che turba gli uomini intellettuali e li attira e li cattiva. Un'assidua discordia tra l'espression delle labbra e quella degli occhi genera il mistero;

⁵ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, I, cit., p. 467, vv. 5-14, con la segnalazione della memoria delle *Heures de regret* di Paul Bourget, in *Au bord de la mer* (1872): «Lorsque vous souriez, votre tête ressemble / Aux têtes que Vinci peignait dans ses tableaux [...] Long souris qui dévoile et qui cache leur âmes, / Et raille tristement la douceur de leurs yeux».

⁶ Cito da: GABRIELE D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, introduzione di Pietro Gibellini, note di Enrica Gambin, Milano, Rizzoli, 2009, p. 57.

per che un'anima duplice vi si riveli con diversa bellezza, lieta e triste, gelida e passionata, crudele e misericorde, umile e orgogliosa, ridente e irridente; e l'ambiguità suscita l'inquietudine nello spirito che si compiace delle cose oscure. Due quattrocentisti meditativi, persecutori infaticabili d'un Ideale raro e superno, psicologi acutissimi a cui si debbon forse le più sottili analisi della fisionomia umana, immersi di continuo nello studio e nella ricerca delle difficoltà più ardue e de' segreti più occulti, il Botticelli e il Vinci, compresero e resero per vario modo nell'arte loro tutta l'indefinibile seduzione di tali bocche.⁷

2. I LEONARDI APOCRIFI DELLE *VERGINI DELLE ROCCE*

Un maggior tasso di originalità nell'appropriazione e nella rielaborazione della figura e dell'opera del Vinci è ravvisabile nelle *Vergini delle rocce* (1895), il romanzo-poema che già nel titolo allude al celebre dipinto vinciiano,⁸ e che è tutto pervaso da un'atmosfera leonardesca, come già nel 1949 notava Bianca Tamassia Mazzarotto:

Paesaggi incantati e spettrali su cui risaltano meglio a contrasto le tre soavi figure femminili dalla grazia declinante, dalle nuche curvate sotto il peso delle folte capigliature, dalle bocche curvate sul silenzio delle anime gonfie di chiuse essenze inesauite, dalle palpebre chine a velare un troppo intenso

⁷ Ivi, pp. 108-109.

⁸ Scrive d'Annunzio a Georges Hérèlle, il 12 novembre 1894: «Perché voi comprendiate il sentimento che m'ispira, vi dirò che questo romanzo è tutto penetrato di poesia, è anzi un vero e proprio poema, rispondendo appunto alle origini poetiche del "roman". [...] Le tre figure delle Vergini si muovono su uno sfondo di paesaggio che è in accordo con l'ardore e con la desolazione delle loro anime. Una catena di rocce acute si svolge sul loro orizzonte disegnandosi nel cielo, ora azzurre, ora bianche e raggianti, ora purpuree come fiamma, tra delicate e rosee come il più fine dei coralli. Pensate un poco alla Vierge aux rochers di Leonardo. Ed ecco suggerito un titolo poetico e breve: Le Vergini delle Rocce, Les Vierges aux Rochers» (*Carteggio D'Annunzio-Hérèlle (1891-1931)*, a cura di Mario Cimini, Lanciano, Carabba, 2004, p. 253). Durante la stesura del romanzo, d'Annunzio cerca una fotografia del dipinto di Leonardo, come testimonia una lettera ad Angelo Conti del 2 dicembre 1894 (GABRIELE D'ANNUNZIO, *Lettere ad Angelo Conti*, a cura di Ermindo Campana, «Nuova Antologia», gennaio-febbraio 1939, p. 19).

sguardo interiore. Figure che sembrano tutte trattate dal pennello di Leonardo, dal suo più suggestivo chiaroscuro fumoso.⁹

La promozione in primo piano della cifra leonardesca, corroborata dall'attenta lettura del *Léonard de Vinci* di Gabriel Séailles (1892),¹⁰ trova conferma nei taccuini coevi, in cui d'Annunzio comincia a registrare le sue impressioni di spettatore dinanzi ai capolavori vinciani, e insieme quelle del lettore che inizia a conoscere ed apprezzare gli scritti di Leonardo.¹¹

Nel romanzo, la dialettica leonardesca carne-spirito è ciò che regge il velleitario disegno di Claudio Cantelmo, quello di rinnovare i valori perduti della civiltà italiana procreando un futuro re di Roma attraverso il connubio con una delle tre sorelle di una stirpe nobile e decaduta. Il sogno di Claudio vuole rispondere ai richiami di un *démone* socratico (laddove Socrate serve ad affermare la superiorità dell'estetica sull'etica e sulla logica) e dell'insegnamento di Leonardo, che Cantelmo indica come «il Maestro».

Alle suggestioni figurative si aggiungono ora quelle letterarie. Frasi tratte dagli scritti leonardeschi (il *Trattato della pittura*, i pensieri sulla morale e sulla scienza) sono disseminate lungo tutto il romanzo, e ne innervano la struttura segnando le epigrafi delle sue parti: la prima figura sul frontespizio («lo farò una finzione, che significherà grandi cose»); seguono quelle in testa al Prologo («una cosa naturale vista in un grande specchio»; ma all'interno del Prologo cade anche una seconda citazione, «E il ricettacolo delle virtù sarà pieno di sogni e vane speranze») e ai libri: il primo («Non si può avere maggior signoria che quella di sé medesimo»; «E se tu sarai solo, tu sarai tutto tuo»); il secondo («Grandissima grazia d'ombre e di lumi s'aggiunge ai visi di quelli che seggono sulle porte di quelle abitazioni che

⁹ BIANCA TAMASSIA MAZZAROTTO, *Le arti figurative nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Fratelli Bocca, 1949, p. 411.

¹⁰ Cfr. GUY TOSI, *Incontri di D'Annunzio con la cultura francese (1879-1894)*, cit.

¹¹ Cfr. LAURA GRANATELLA, *L'arte rinascimentale nei Taccuini*, in *D'Annunzio, la musica e le arti figurative*, «Quaderni del Vittoriale», 34-35, luglio-ottobre 1982, pp. 158-159. D'ora in poi, i taccuini dannunziani registreranno gli incontri con l'opera leonardesca (o anche solo con i suoi echi) con attenzione costante, e con una crescente sensibilità storico-critica.

sono oscure...»); il terzo («... a sedere, con le dita delle mani insieme tessute, tenendovi dentro il ginocchio stanco»;
«Dov'è più sentimento, lì è più martirio»). Citazioni che poi sono riprese e variate all'interno del romanzo-poema, come nella domanda retorica a proposito di Anatolia: «Non era ella forse la vera custode dell'abitazione oscura?», o nel ritratto di Massimilla: «Ella stava a sedere, con le dita delle mani insieme tessute, tenendovi dentro il ginocchio stanco».¹²

D'Annunzio si prende notevoli libertà, con la vera e propria invenzione di un dipinto leonardesco, il ritratto dell'immaginario antenato del protagonista, il condottiero rinascimentale Alessandro Cantelmo conte di Volturara, custodito gelosamente da Claudio, che il Vinci avrebbe dipinto nel 1493-1494. Il ritratto apocrifo dà modo a d'Annunzio di realizzare una distesa e dettagliata *ekphrasis*:

Eccolo ancóra dinnanzi a me, eguale sempre e pur sempre nuovo! Un tal corpo non è la carcere dell'anima ma ne è il simulacro fedele. Tutte le linee del volto quasi imberbe sono precise e ferme come in un bronzo cesellato con insistenza; la pelle ricopre d'un pallor fosco i muscoli asciutti, usi per certo a palesarsi con un tremito ferino nel desiderio e nella collera; il naso diritto e rigido, il mento ossuto e stretto, le labbra sinuose ma energicamente serrate esprimono la volontà temeraria; e lo sguardo è come una bella spada, all'ombra d'una capellatura densa e greve e quasi violetta [...]. Egli sta in piedi, visibile dal ginocchio in su, immoto [...]. Vestito d'un'arme leggerissima, damaschinata certo da un artiere sommo, egli ha le mani ignude: mani pallide e sensitive ma pur con un non so che di tirannico e quasi di micidiale nel lor disegno netto: la sinistra appoggiata su la górgone dell'elsa, la destra contro lo spigolo d'un tavolo coperto di velluto cupo, del quale appare un lembo. Accanto alle manopole e al morioncello, posano sul velluto una statuetta di Pallade e una melagrana che porta sul gambo anche la sua foglia aguzza e il suo fiore ardente. Dietro il capo allontanasi per entro al vano d'una finestra una campagna spoglia terminata da una chiostra di colline su cui si eleva un còno, solo come un pensiero superbo. E in basso, su un cartiglio, leggesi questo distico: FRONS VIRIDIS RAMO ANTIQVO ET FLOS IGNEVS VNO TEMPORE [PRODIGIVM] FRVCTVS ET VBER INEST.¹³

¹² Cito da GABRIELE D'ANNUNZIO, *Le Vergini delle rocce*, introduzione di Pietro Gibellini, note di Nicola Di Nino, Milano, Rizzoli, 2010, pp. 5, 7, 9, 17, 53, 127, 72, 134.

¹³ Ivi, pp. 40-41.

In realtà, risulta iconograficamente poco plausibile, per un ritratto leonardesco, sia il taglio dell'effigiato, dal ginocchio in su, sia l'apparato di emblemi e oggetti simbolici – la testa di gòrgone sull'elsa, la statuetta di Pallade, il melograno –, che portano più in direzione della ritrattistica di un Lotto, un Tiziano o un Tintoretto.

L'apocrifo figurativo viene poi corroborato da quelli letterari: per dare consistenza storica alla figura dell'antenato, e per metterla direttamente in relazione con il «Maestro» Leonardo, d'Annunzio inserisce nel romanzo delle citazioni costruite manipolando i commentari leonardeschi e inserendovi la figura del Volturara, per il quale si ispira probabilmente al personaggio storico di Galeazzo Sanseverino.¹⁴ Claudio immagina il primo incontro avvenuto tra Leonardo e Alessandro a Milano, nel palazzo della favorita di Ludovico il Moro Cecilia Gallerani, «dove gli uomini militari ragionavano di scienza bellica, i musicisti cantavano, gli architetti e i pittori disegnavano, i filosofi disputavano delle cose naturali, i poeti recitavano i loro e gli altrui componimenti»;¹⁵ anzi, un amore segreto avrebbe legato ad Alessandro Cantelmo la Gallerani – che altri non è se non la leonardesca *Dama con l'ermellino* oggi custodita a Cracovia.

3. LO SCRITTORE CHE AMÒ LA GIOCONDA

Il 21 agosto 1911, quando d'Annunzio da più di un anno vive in Francia in «volontario esilio», l'imbianchino italiano Vincenzo Peruggia trafuga dal Museo del Louvre la *Gioconda*: l'opera più famosa di Leonardo, quella intorno alla quale si era formato il mito leonardesco tra romanticismo e decadentismo, sicuramente la più presente nell'immaginario dannunziano, a partire, si è visto, dagli anni ottanta dell'Ottocento. A pochi giorni dal fatto,

¹⁴ È stata Bianca Tamassia Mazzarotto (*op. cit.*, p. 413) a proporre per prima l'identificazione di Alessandro Cantelmo, nome d'invenzione dannunziana, con Galeazzo Sanseverino, personaggio vicino a Leonardo negli anni milanesi. A Sanseverino allude, nelle note di Leonardo, il cenno al cavallo (il «ginnetto grosso») che d'Annunzio attribuisce nel romanzo ad Alessandro Cantelmo. Sempre nell'invenzione romanzesca, Cantelmo muore il 9 luglio 1495, tre giorni dopo la battaglia di Fornovo, scontro a cui partecipò il Sanseverino, che poi morì nella battaglia di Pavia.

¹⁵ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Le Vergini delle rocce*, cit., pp. 41-42.

d'Annunzio inizia a elaborare un racconto che riprenderà, in forma privata e pubblica, fino agli anni venti: quello secondo cui, all'indomani del furto, il ladro si sarebbe presentato proprio da lui, ad Arcachon, mettendo il capolavoro nelle sue mani. La clamorosa notizia è comunicata in anteprima a Luigi Albertini: «Aspetto stasera l'uomo che ha rapito la *Gioconda*. Le manderò poi il colloquio. Da Bordeaux è venuto a nascondersi nelle Lande.

Sono ansiosissimo» (lettera del 27 agosto 1911).¹⁶ Sulle prime l'idea è di dedicare al furto del capolavoro e all'incontro con il suo artefice una 'favilla', da passare anche all'«*Excelsior*» di Pierre Lafitte; ma presto d'Annunzio delinea un disegno più ampio, comunicandolo sempre ad Albertini (9 settembre 1911):

Studiando il caso della *Gioconda* per farne una *favilla* (di data recentissima), m'è accaduto di adunare intorno al soggetto alcune immaginazioni. E queste immaginazioni mi tentano così che le ordinerò in un racconto, in una specie di storia meravigliosa, mista di realtà e di fantasia. Se io le dicessi che il rapitore (l'uomo della Gare d'Orsay) è venuto qui a portarmi il quadro, Ella non mi crederebbe. Forse mi crederà quando leggerà la mia narrazione. Questa *histoire extraordinaire* intitolata *L'homme qui a volé la Joconde* sarà pubblicata nell'*Excelsior*, in novembre.¹⁷

Diverse sono state le ipotesi circa il rapporto tra realtà e finzione in queste dichiarazioni dannunziane, a partire da un perplesso Albertini («Non posso immaginare dove cominci il fantastico e finisca il reale nelle Sue parole. Mi spieghi meglio il mistero. La prego», lettera del 12 settembre 1911), che più tardi, dopo un incontro a Parigi con d'Annunzio, annoterà sul suo diario (il 9 gennaio 1914):

Mi racconta la tela [...] de *L'homme qui a volé la Joconde*. La *Gioconda* è stata ad Arcachon da lui per 20 giorni subito dopo il furto, portatavi da un fiammingo [...] che l'ha fatta rapire per tentare di estrarre dalla *Gioconda* la vita, le sensazioni che Leonardo, la *Gioconda* stessa hanno emanato attorno

¹⁶ Per la ricostruzione e le citazioni dalle lettere e dal diario di Albertini, così come per il testo dell'*Uomo che rubò la Gioconda*, rimando a GABRIELE D'ANNUNZIO, *Tragedie, sogni e misteri*, II, a cura di Annamaria Andreoli con la collaborazione di Giorgio Zanetti, Milano, Mondadori, 2013, pp. 1435-1462 (testo) e 1734-1741 (commento).

¹⁷ Ivi, p. 1735.

al quadro, per far rivivere anzi la donna fiorentina valendosi dello spirito che è raccolto nel quadro. [...] Sarebbe un matto che avrebbe anche ucciso un uomo per arrivare ad estrarre la sostanza del cervello. Ma d'Annunzio dice che tutto questo è assolutamente vero, che il suo romanzo partirà da questa verità, che egli ha predetto il giorno prima la restituzione della Gioconda a Firenze [...]. È una *plaisanterie*? Impossibile arrivare ad acquistarne la certezza; la persuasione però sì.¹⁸

La stessa versione dei fatti viene ribadita da d'Annunzio nel *Libro ascetico*, così come nel *Ritratto di Luisa Baccara* (1920) poi confluito nelle *Faville* (II, con il titolo *Di una pausa musicale nel tumulto di Fiume*):

Mi ricordo che, quando il ladro sublime della *Gioconda* portò al mio rifugio nella Landa la tavola avvolta in una vecchia coperta di scuderia, mi posi ad abominare le mani molli di Monna Lisa costretto ad averla sotto gli occhi per giorni interi, durante la speculazione metafisica che mi aveva proposta il rubatore.¹⁹

Fatto sta che l'idea si concretizza nello scenario cinematografico intitolato appunto *L'uomo che rubò la Gioconda*, che nel 1920 giunse addirittura nelle mani del regista e produttore statunitense David Wark Griffith.

Lo scenario, oltre a rappresentare una singolare incursione di d'Annunzio nelle atmosfere del fantastico, lo vede tornare a distanza di anni sul grande mito dell'immaginario *fin de siècle* da cui egli stesso aveva preso le mosse, e che anzi aveva alimentato in maniera determinante.

Il «pittore mistico» fiammingo Pieter van Blömen, soprannominato «Orizzonte», è riuscito a trovare il metodo per trasformare «alchimisticamente» in apparizioni di vita l'«atmosfera spirituale» depositata

¹⁸ Ivi, pp. 1735, 1736.

¹⁹ In curiosa consonanza con l'«attacco iconoclasta» che da alcuni anni l'ambiente futurista aveva sferrato alla *Gioconda*, definita una «pallida pagnottella» dal ventiquattrenne Roberto Longhi (nell'articolo *Le due Lise*, apparso sulla «Voce» nel 1914); mentre Ardengo Soffici, in *Giornale di bordo* (1915), aveva giudicato «la faccia melensa di Monna Lisa» buona tutt'al più per un'«Acqua purgativa». In proposito, si veda 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, a cura di Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri, Franco Tomasi, Roma, Adi editore, 2014.

nei dipinti; e dopo aver sottratto la tavola leonardiana dal Museo, si rivolge, per compiere insieme a lui l'opera, al poeta Gabriele d'Annunzio, «rifugiato nelle Lande, fra le dune dell'Atlantico», noto per essere «uno dei più acuti amanti della *Gioconda*». La metamorfosi impone però un sacrificio cruento, quello del giovane assistente del maestro fiammingo, a cui d'Annunzio stesso strapperà il cuore, seguito da quello di Sonia, l'amante del poeta, che, resa folle dalla gelosia, muore nella stessa notte «come una regina barbara», lanciandosi con il suo cavallo nella pineta in fiamme. Segue la sequenza in cui la figura della Gioconda prende vita e si stacca dalla tavola davanti agli occhi del poeta:

Il prodigio.

L'animazione dell'immagine.

La figura viva si stacca dalla tavola.

Esce intera.

Posa i piedi sul pavimento.

È Monna Lisa del Giocondo.

Respira. Si muove... Scompono il suo gesto leonardesco. Vive. Non sorride più. Si smarrisce, si stupisce.

Nella tavola senza figura rimane il divino paesaggio di rocce, dove l'acqua tortuosa sembra perpetuare divinamente il sorriso umano.

«Siete voi, messer Leonardo?»

La voce della *Gioconda*! Monna Lisa ha parlato!

Ha ricominciato a vivere dal punto in cui il suo pittore venne a dare l'ultima velatura al suo dipinto.²⁰

Il poeta vede realizzarsi il sogno estetizzante del *Piacere*, quello di far combaciare vita e arte, con il possesso di una donna che è, essa stessa, un'opera d'arte. Ma una volta uscita dal quadro, Monna Lisa appare paradossalmente più lontana:

Nessuna comunione. I secoli stanno tra lui e lei.

La *Gioconda* non sorride più. Non ha più il sorriso misterioso che Leonardo trasse con la musica da quell'anima mediocre e ignara.

È smarrita, è trasognata.

Sembra talvolta ascoltare il delirio del poeta, che porta nell'anima sconvolta tutto il peso di quella notte incredibile.

²⁰ Ivi, pp. 1457-1458.

Ma non comprende.

[...]

L'interrogazione ansiosa e ostinata di tanti anni, davanti all'immagine inesplicabile, egli la ripete alla figura incarnata.

Invano.

«Ho ucciso il mio amore per te: il mio ultimo amore, per te che sei il mio amore unico e vero.

Ho cercata te in tutte le amanti.

Ho cercato su tutte le labbra voluttuose il tuo sorriso.

Sei viva e respiri. Sei viva e parli.

O eri più viva quando non respiravi, quando non parlavi?

O eri più vicina a me quando avevi dietro le spalle le rocce inaccessibili e le acque tortuose?

Rispondi! Rispondi!

Làsciatvi conoscere! Làsciatvi possedere!»²¹

Gli interrogativi del poeta-amante sono destinati a rimanere senza risposta, e il suo desiderio a essere frustrato: di lì a poco, l'apparizione dileguerà.

L'ultima sequenza ci riconduce al Louvre: il dipinto è stato restituito al museo, dove irrompe, folle, il poeta, che agita davanti al quadro il pugno chiuso, scagliando infine contro l'enigmatico sorriso la cenere della donna reale da lui sacrificata:

La tavola rimessa nel suo luogo, richiusa nella sua cornice.

L'emozione, all'annunzio.

La ressa alle porte.

Gli amanti della *Gioconda* che si precipitano a ritrovare il sorriso perduto.

Il poeta maniaco giunge, anelante. Fende la calca.

Ha il pugno chiuso. Leva il pugno chiuso, e grida, fra l'agitazione dei presenti.

Ha nel pugno la cenere dell'incendio lontano.

È folle.

Grida: «Ho dato tutto al fuoco. Ecco il mio amore! Ecco il mio amore! Ecco il mio amore!».

E getta sul sorriso inesplicabile il suo pugno di cenere fredda.

Agitazione. Indignazione. Tumulto. È afferrato da cento mani. È trascinato a forza.

²¹ Ivi, p. 1459.

La calca si riforma davanti al fascino perpetuo.²²

Il cerchio si chiude, come sembra suggerirci lo stesso autore, autocitando l'ode *Al poeta Andrea Sperelli*, scritta una quarantina d'anni prima e fatta qui pronunciare da un «giovine poeta capelluto» che sfoglia una rosa: «Un giovane poeta capelluto sfoglia una rosa e getta le foglie verso il sorriso inesplicabile: *“Tu non saprai giammai perché sorrido”*». ²³ Nel giovane dalla folta chioma non è difficile indovinare un 'autoritratto dell'artista da giovane'; a lui, al suo sogno estetizzante, alla stessa *Gioconda* – che da qualche anno era diventata bersaglio degli attacchi iconoclasti di futuristi e *dadaïstes* –, il quasi sessantenne d'Annunzio sembra guardare ormai con un misto di rimpianto e di autoironia.

²² Ivi, p. 1462.

²³ *Ibidem*.