

## **DENTRO LA STORIA E OLTRE: *UN ESILE RICAMO DI CROCINE E I SIMULACRI DELLE COLONNE***



### **VINCI E CROCI**

Sottili tracce, visibili ma segrete, fissano con impalpabili ma ferrei legami la donna del ritratto allo sfondo naturale, ambientale e storico e soprattutto ad un tempo storicamente determinato. E la donna e lo sfondo sono incompiutamente incorniciati nell'anomala cornice, che poggia su una balaustra di pietra, mentre ai lati l'invaso architettonico si delinea appena nei profili di due colonne dalle basi monche, ma che, come due punti fermi, delimitano col loro "peso" quasi metafisico lo spazio e il tempo.

L'esile ricamo di crocine in collana potrebbe sfuggire allo sguardo affascinato che si fissi sul sorriso e lo sguardo enigmatici; il ricamo sulla scollatura appena emerge dal fondo scuro e riflesso del tessuto tra intersperse piegoline e la sua presenza – all'occhio vigile – si esalta in questo ambiguo apparire e svanire ...

Ma, una volta messo a fuoco, quel ricamo sprigiona tutto il suo richiamo simbolico e libera la sua carica di "informazioni" latenti.

La storia degli Sforza nel periodo milanese di Leonardo, il "ritratto" del vero volto della sconosciuta che infine viene in luce, l'ordito ineffabile dei "moti mentali" e la trama della "istoria" della donna che velatura su velatura torna a rivivere con il suo potenziale integro di memoria... Entro la totalità del capolavoro anche il più marginale dettaglio si costituisce elemento rivelatore della enigmatica corrispondenza tra i vari livelli di realtà.

Allora il dettaglio, finora negletto, della collana ricamata di crocine che traluce dal tessuto scuro assume una centralità inedita.

La croce è segno ambivalente che richiama due tipi simbolici di croce: quella di "passione" (che ricorda la sofferenza e la morte di Cristo) e quella di "resurrezione" quale vittoria sulla morte e salvezza. Tale ambivalenza, anche al di là del simbolismo cristiano, ricorre in varie forme presso tutte le culture, a partire dagli egizi. Nel simbolismo celtico la croce si fa "punto di collegamento" del tempo e dello spazio con altre dimensioni e si lega al ciclo della vita e alla suddivisione quaternaria degli elementi naturali nel loro ciclico comporsi e decomporsi

Soprattutto il tema della "croce cosmica" fu centrale per gli autori medioevali, e più ancora in epoca rinascimentale, ove viene rapportata alla similitudine con la figura dell'uomo e le forme presenti in natura, e sottende una sintesi tra cristianesimo e tradizione pagana, culturalmente resistente all'evangelizzazione

L'ambivalenza simbolica della croce (riproposta nei nodi vinciani sulla scollatura, la cui forma ricorda piccole croci) oscilla tra polarità estreme: quelle della morte e della vita, del sacrificio e della rinascita, del profano e del sacro, del tradimento e dell'amore.

Se sfugge il significato del simbolo antichissimo ricamato sulla scollatura della donna, la perfetta similitudine con altri nodi leonardeschi è visibile a occhio nudo. – nota 1 –

L'osservazione svela che la forma delle piccole croci sulla scollatura della *Gioconda* è familiare, poiché è identica (appena percettibilmente più geometrizzata) alla forma dei nodi presenti sul bordo del logo dell'Accademia di Leonardo. Così pure la concatenazione fitta delle spirali sulla scollatura riprende in forma strutturalmente identica altri due motivi delle spirali che circondano il bordo esterno del medaglione al centro con la scritta *Accademia Vici*.

Il ripetersi uguale di quei tre motivi del “nodo vinciano” sulla scollatura è tale da formare il decoro del ricamo alla stregua di un “montaggio”: il ricamo è quindi la risultante di una composizione fatta con i tre corrispondenti elementi in questione costitutivi del “nodo”

Questo conferma l'ipotesi che la formazione del disegno sia intenzionale, volta a instaurare una connessione tra il ricamo e il nodo vinciano stesso. Tali coincidenze formali valgono a comprovare la collocazione del dipinto nel tempo (primo periodo milanese di Leonardo, segnatamente tra il 1493 e il 1499) e nello spazio (la Corte sforzesca di Milano).

E allora quelle croci – sottratte ad una interpretazione astratta o di segno esoterico - si fanno portatrici di precisi e concreti messaggi, memorie sottotraccia esili ma potentemente efficaci, cariche di informazioni.

Quei “vinci” - come già si è osservato - rimandano al clima culturalmente condiviso della Milano sforzesca: sono l'emblema del disegno Accademia Leonardi e ricorrono in svariate pratiche artistiche e decorative dell'epoca; rimandano pure alla moda della “*fantasia dei vinci*” che Beatrice d'Este lanciò al matrimonio di Bianca Sforza nel 1493 e che in breve divenne la moda ufficiale della Corte sforzesca. Ma i piccoli vinci sulla scollatura di Bianca – lungi dal riprodurre le sfarzose fantasie in voga – ne ripetono lo schema, in una foggia dimessa ed essenziale quasi a sovvertirne, nella buia divisa ascetica, la festosa e accesa applicazione ornamentale in uso sugli abiti delle principesse e delle cortigiane.

I ricami formano sull'abito il disegno di una collana di esili crocine – raffinata e al contempo dimessa - intrecciando una stretta relazione con “l'istoria” e i “moti mentali” della dama, quali indicatori emblematici di tratti essenziali della sua personalità e presagi del suo destino tragico.

Infine - a fissarne ulteriormente e in modo univoco la datazione e l'appartenenza alla casa sforzesca e a Milano - i ricami riproducono pure, seppure meno precisamente (dato il tema arboreo) i nodi e le concatenazioni a spirale del variegato motivo del filo dorato che corre annodandosi lungo tutta la volta affrescata con gli intrecci del gelsomoro nella Sala delle Asse. – nota 2 -

Mentre sta lavorando al “Cenacolo”, Leonardo riceve l'incarico di decorare una grande sala a pianterreno nella torre a nord-est del castello sforzesco, la Sala delle Asse, e tale opera si ritiene si ispiri alle feste per il matrimonio di Bianca Maria Sforza del 1493.

Tuttavia, come scrive Carlo Pedretti, il fine ultimo parrebbe quello di celebrare la potenza della dinastia sforzesca: – nota 3 –

*L'idea di Leonardo è di trasformare la stanza in un ambiente all'aperto, un pergolato d'alberi le cui fronde s'intrecciano a seguire l'andamento della volta. Gli alberi (forse i gelsomori degli emblemi sforzeschi) affondano le radici in un terreno roccioso, sezionato in profondità, come a suggerire la presenza delle fondazioni stesse del castello sforzesco. Il progetto assume un significato politico. La metafora viene a suggerire come il buon governo possa paragonarsi alla geometrica precisione e complessità delle opere di natura. Nell'intricato sistema degli intrecci dei rami e delle corde si avverte – come nel buon governo – la forza che fa sempre capo a un punto posto in alto nel centro: lo stemma degli Sforza. E' l'ultima opera di Leonardo a Milano”.*

In questo senso allora le esili crocine e le spirali concatenate ricamate sulla scollatura della giovane dama parrebbero radicarsi nel cuore di una discendenza e della sua storia, seppure questo radicamento avvenga attraverso l'esile filo di un ricamo che rammenta la sottesa geometria della croce.

Nella Sala delle Asse sono sedici i tronchi degli alberi che stanno a sorreggere il fitto arabesco del pergolato. Sedici: curiosa coincidenza, poiché sedici erano gli anni che avrebbe avuto nel 1498 Bianca Giovanna, che giaceva nel sepolcro accanto a Beatrice, a pochi passi da Leonardo che stava dipingendo il Cenacolo in Santa Maria delle Grazie.

Legami misteriosi si annodano e intrecciano nel fitto arabesco leonardesco di foglie. Ove pure l'albero si lega simbolicamente alla raffigurazione della croce.

In particolare per Mircea Eliade la Croce è assimilata all'Albero cosmico nella sua qualità di simbolo di Centro del Mondo: - nota 4 -

*La Croce costruita con il legno dell'Albero del bene e del male prende il posto dell'albero cosmico; Cristo stesso viene descritto come un Albero (Origene). Un'omelia dello Pseudo Crisostomo evoca la croce paragonandola a un albero che "sale dalla terra ai cieli. Pianta immortale esso si eleva al centro del cielo e della terra: sostegno solido dell'universo, legame di tutte le cose, supporto di tutta la terra abitata, intreccio cosmico che comprende in sé tutta la varietà della natura umana..."*

E proprio la croce, come nascente dall'albero, è ripetuta sulla volta della Sala delle Asse in quattro figure speculari replicate, ciascuna con scritte che celebrano eventi salienti della storia di Milano sotto la dominazione del Moro.

Nella labirintica complessità dell'intreccio simbolico che si delinea su vari livelli, la Chiesa di Santa Maria delle Grazie è idealmente al centro. E' pure un centro concreto nel quale hanno fatto riferimento in momenti importanti e drammatici della loro vita Ludovico Maria, vedovo penitente, e la moglie Beatrice, che vi andava a pregare sul sepolcro di Bianca e che accanto a lei vi fu sepolta. Ma soprattutto è un centro potentemente simbolico. - nota 5 -

In tal senso la "croce", entro l'intreccio labirintico, si configura come ombelico del mondo o "axis mundi", inteso quale corda ideale che in ciascuna ascensione rende possibile la comunicazione tra la dimensione terrena e infera e quella celeste.

Quel simbolo rivelatore compare nella trama esile del ricamo della scollatura dell'abito della Gioconda, dai nodi e dal colore affini al disegno e all'impasto cromatico della sala delle Asse.



## I SIMULACRI DELLE COLONNE

Al tempo storico paiono interamente appartenere invece i simulacri delle colonne che si intravedono ai lati della donna. Testimoni di pietra – nella loro monca parvenza - possono essere intese in chiave simbolica poiché rimandano all'eclisse del potere sforzesco.

La chiave simbolica svela qui l'idea astratta di decadenza, caduta del potere, fine di un mondo...

Per altro verso, pure il termine "simulacro", intriso di ambivalenza concettuale, pare attagliarsi alle colonne quali parvenze, rappresentazione esteriore non rispondente a realtà. Accentuandone il carattere "spettrale", il termine simulacro sta a designarle quali raffigurazione illusoria del potere, quello sforzesco, ormai solo apparente; o magari, in senso più profondo – entro lo scenario desolato del ponte in rovina e i segni della trascorsa piena – esse proiettano ologrammi del potere stesso.

La parola simulacro, ambigua ed evanescente, è stata assunta in modi svariati nella postmodernità per chiarire l'irrealtà e l'indeterminatezza tipica della nostra società (da Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, Fredric Jameson, Philip Queau, Paul Virilio...). Se per Benjamin essa viene a coincidere con l'"*annientamento dell'aura*", per Deleuze è un'"*immagine demoniaca*" mentre Jameson si rifà al concetto greco e latino nell'analizzare il "*più reale del reale*" ...

Tuttavia questa parola che ha racchiuso in sé inconciliabili interpretazioni è antichissima e compare usata in modi e contesti differenti sia da Platone, che da Epicuro e Lucrezio. – nota 6-

Le colonne intese quali simulacri attengono qui, seppure un po' impropriamente, al significato etimologico della parola, la quale è composta dal tema "simula-", che è un simulare, rappresentare, e "-crum" indicante mezzo, strumento. Ma pure conservano la loro radicale ambivalenza, poiché racchiudono il carattere spettrale e intrinsecamente ambiguo (che è il quid unificante del "simulacro", univocamente accolto dalle contraddittorie letture datene): quelle colonne "amputate" emanano il "mana", l'aura, e al tempo stesso l'annientano; così pure esse rappresentano "una storia/la storia" e al contempo la dissolvono.

A tutta prima le colonne – particolare fino ad ora negletto nelle letture date del dipinto - si distinguono a malapena attraverso le linee sottili verticali e la sezione monca delle basi su cui poggiano.

L'anomala rappresentazione delle colonne fu imputata da alcuni esperti al fatto che la tavola (di legno di pioppo tenero di origine italiana, di dimensioni 79,4X53,4) fosse stata rifilata, ma tale diminuzione non è sicura e comunque di scarso rilievo: in ogni caso potrebbe esserlo stata tutt'al più meno di un centimetro per parte quindi pressoché irrilevante e non tale da modificare la struttura delle colonne e della base esistenti. – nota 7-

Il taglio, trasgressivo di ogni regola, rappresenta un'audacissima scelta del Pittore, che i rifacimenti successivi (tra i quali il famoso *Ritratto femminile* del 1504/1505 di Raffaello conservato al Louvre) ripropongono in chiave decisamente più debole... La scelta "eversiva" - nel taglio estremo che amputa fino al limite del visibile la struttura – paradossalmente finisce col preservare netta l'idea delle colonne, esaltandone per così dire la quintessenza. In virtù di quel "taglio" le colonne acquistano una loro problematica centralità, entrano a pieno titolo nel complesso disegno dell'enigma.

Perché amputarne il corpo fino al punto da farne due simulacri spettrali?

Una risposta logica e plausibile in realtà esiste e consegue all'ipotesi – del tutto legittima – che quel dipinto fosse nato inizialmente come ritratto nuziale di Bianca. La storia del dipinto e dei personaggi ad esso connessi spiega la successiva conversione del primitivo progetto e della destinazione del quadro (poiché Bianca morì da lì a poco, il Moro si avviò rapidamente verso la decadenza e in breve cadde...) - nota 8-

*And with her death, the whole Milanese state, that fabric which Lodovico Sforza had built up at such infinite cost and pains, crumbles into ruin. Fortune, which till that hour had smiled so kindly on the Moro and had raised him to giddy heights of prosperity, now turned her back upon him. In three short years he had lost*

*everything - crown, home, and liberty - and was left to drag out a miserable existence in the dungeons of Berry and Touraine.*

“E con la sua morte l'intero stato di Milano, la possente struttura che Ludovico Sforza aveva costruito con tali infiniti costi e fatiche, crolla in rovina. La fortuna, che fino ad allora aveva sorriso così generosamente sul Moro e lo aveva sollevato a vertiginosa altezza e prosperità ora gli si rivoltava contro. In tre brevi anni egli aveva perso tutto – la corona, la signoria e la libertà – ed era ridotto a condurre una miserabile esistenza nelle prigioni del castello di Lys Saint-George nel Berry presso Bourges prima e nel castello di Loches in Turenna poi”. (Trad. C. Glori)

Leonardo trattenne presso di sé fino alla morte quel ritratto, facendone opera interamente e profondamente sua, e nel corso di quella rielaborazione è intervenuto su lungo arco di tempo sul progetto iniziale, modificando pure lo sfondo inizialmente concepito (infatti, ad esempio, è stato chiaramente dimostrato che Leonardo prima dipinse il parapetto e poi aggiunge le due colonne). –  
*nota 9 –*

Le colonne allora acquistano una doppia valenza: sia di tipo concretamente funzionale, in quanto valgono a incorniciare lo sfondo alle spalle della dama e al tempo stesso a inserirne la figura entro un vaso architettonico; sia di natura simbolica, in quanto portatrici di una storia vera e documentabile, legata alla donna, ma pure di un più vasto universo di significati, che ricomprende la fine della parabola del potere di una dinastia e il compimento di un ciclo storico, con il senso ultimo dell'eclisse di un mondo destinato all'estinzione.

Ma, più ambigualmente, le colonne si rivelano sfuggenti e portatrici di ambivalenza. Infatti se nell'evocare la storia, la realtà di un mondo storicamente determinato in un periodo precisato, esse si costituiscono “cornice” visibile che viene investita dell'aura del vissuto che emana dalla donna, per altro verso, nella loro spettrale dissoluzione, al limite della cancellazione fisica, “scorniciano”, in una sorta di decostruzione spettrale, il volto e il corpo di quella donna scomparsa e il suo mondo. Quel taglio “radicale” allora ne estremizza l'ambivalenza in quanto portatrici dell'aura e di una sorta di benjaminiano “annientamento dell'aura”, conferendo loro inedito fascino e profondità.

***“LA GIOCONDA SI LEVA COME UN SEGNALE, UNA PIETRA DI CONFINE,  
POSTA ALLA FRONTIERA TRA DUE MONDI”***

***-René Huyghe -***

La giovane al centro dell'ambivalente cornice, con la collana di crocine ricamata sulla scollatura dell'abito austero, che sorride e ci guarda da un tempo e mondo altro e dall'orlo della fine di un'epoca, è la donna reale che ri-vive da una distanza “stellare”.

Il concetto è esemplarmente espresso in alcune pagine di Derrida, che, in una sorta di paradosso temporale, apre all'interpretazione del ritratto dimensioni inedite connesse al postmoderno: - *nota 10 -*

*Da un corpo reale, che era là, sono partiti dei raggi che raggiungono me, che sono qui...*

*(Il ritratto) dell'essere scomparso viene a toccarmi come i raggi differiti di una stella...*

*La cosa di un tempo, per mezzo delle sue irradiazioni immediate (le sue brillanze), ha realmente toccato la superficie che a sua volta il mio sguardo viene a toccare...*

Un approccio al ritratto leonardesco con categorie postmoderne parrebbe forzato, ma, nella debita distanza e con le mediazioni del caso, si fa rivelatore di aspetti inesplorati e sollecita punti di vista stimolanti ed efficaci.

Con il filtro della distanza temporale e focalizzando particolari significativi, si può applicare senza imputazione d'eresia anche la chiave postmoderna per un approccio al ritratto di Bianca Sforza, l'enigmatica signora di Lombardia dall'esile ricamo di crocine in collana, “scorniciata” nell'invaso mutilo di colonne spettrali.

A conferma di questo, interrogandomi su quel ritratto di mezzo millennio fa, imprevedibilmente ho ritrovato alcune risposte in un libro di fine secolo scorso, il cui autore confessa di amare ciò che unisce in sé l'iperattuale e l'anacronistico.

Infatti, a ben vedere, tutto di quel dipinto partecipa e della dimensione di realtà e di quella che Derrida chiama *différance*. – nota 11 –

In chiave postmoderna vi partecipa impropriamente, ma ne condivide pur sempre l'intrinseca scissione temporale per cui il presente, per così dire, porta la morte in sé.

La riflessione eraclitea di Leonardo sul flusso delle acque e sul tempo, in un senso certamente diverso e più profondo, non rivela forse già (ancor prima che la specificità della modernità tecnologica e la riflessione su di essa introducesse l'equivalenza "tempo reale/différance"), la percezione che non vi è mai un tempo assolutamente reale, ma che: "...la condizione di possibilità del presente vivente, assolutamente reale, è già memoria, anticipazione, cioè gioco di tracce..."?- nota 12 –

Leonardo iniziò a dipingere Bianca da viva, ma terminò il dipinto molto tempo dopo che era scomparsa. Così egli, uomo del Rinascimento, sperimentò una condizione che paradossalmente ho ritrovato testimoniata in un libro che tratta di problematiche tecnologiche e della comunicazione, della natura *spettrale* del sistema dei media e di memorie artificiali... - nota 13–

In *Ecografie della televisione* Jacques Derrida scrive del suo rapporto con Pascale Ogier, con la quale nel 1982 partecipò al film *Ghostdance*, che rivide due o tre anni dopo sullo schermo, quando già lei era morta. - nota 14 -

Lo sguardo di lei lo sentiva *dissimmetrico, scambiato al di là di ogni scambio possibile...eyeline di uno sguardo che fissa e cerca l'altro, il suo altro, il suo vis a vis. L'altro sguardo incrociato in una notte infinita* .- nota 15 –

Egli percepiva questa spettrale dissimmetria come una "emanazione": – nota 16 –

*Questo flusso di luce che mi coglie, m'investe, m'invade, mi avvolge, non è un raggio di luce, ma la fonte di una vista possibile: dal punto di vista dell'altro. Se l'effetto reale" è l'ineluttabile, non è semplicemente perché c'è del reale, indecomponibile, o non sintetizzabile, una cosa che è stata là, ma è perché c'è l'altro che mi guarda...*

Lei era viva. Leonardo inizia a dipingerla allora e continua a dipingerla viva quando è ormai morta. E, ormai morta da un ventennio per lui e da mezzo millennio per noi, parrebbe vivere ancora, nel movimento continuo dei suoi stati d'animo riflessi negli occhi e nel sorriso, nel volto cangiante, che la superficie piana del dipinto, come per l'incantesimo di luce da un'ignota galassia, continua a "riproiettare" indefinitamente mutante.

La giovane con il ricamo di crocine – non morta e non vivente – partecipa di una dimensione spettrale che eccede : “- nota 17-

*tutte le opposizioni tra visibile e invisibile, sensibile e insensibile. Uno spettro è allo stesso tempo visibile e invisibile, allo stesso tempo fenomenico e non fenomenico: una traccia che segna anticipatamente il presente della sua assenza”*

Forse in Derrida, in questo contesto, si può trovare una definizione accettabile de *La Gioconda* – se definizione sarà mai possibile: - nota18 -

*L'altro che è morto, è stato qualcuno per il quale un mondo, cioè una infinità possibile o una indefinità possibile di esperienze, era aperto. E' un'apertura. Finita-infinita. Infinitamente finita...-*

E il suo sguardo è una singolarità a partire dalla quale si apre un mondo. - nota 19 -

*Per lei c'era un mondo. Sono guardato da quest'altra origine, quella di cui non posso appropriarmi, da questo luogo infinitamente altro, cioè ancora oggi mi guarda e mi chiede di rispondere o di essere*

*responsabile. La parola “reale”, in tale contesto, significa l’irriducibile singolarità dell’altro in quanto essa apre un mondo, e in quanto per essa ci sarà sempre un mondo...*

Infine, imprevedibilmente, è ancora quel libro, così lontano dal tempo e dal mondo di Leonardo, a soccorrermi con le parole giuste per rispondere a una domanda cruciale che da molti mi è stata rivolta e che io stessa mi sono posta più volte nei molti anni spesi per il mio libro:

*Perché questa appassionata e ostinata ricerca sulla Gioconda?*

In passato ho risposto in vario modo, ma, temo, ogni volta con una verità parziale, forse inconsciamente contaminata da una visione soggettiva, magari anche da sotterranei influssi di una cultura non certo estranea ad apporti del pensiero critico femminile.

La prima risposta che infine mi sento di dare è che mi ha mosso e sostenuto la tensione a cercare la verità con la determinazione ostinata dello storico, che nel ricostruire una testimonianza può partire solo da archivi offuscati dalla polvere del tempo, da tracce frammentarie.

La mia ricerca mirava ad essere un contributo al conseguimento della verità storica a tutt’oggi mancante su quel ritratto, poiché, come emerge da vari capitoli, molte sono le insufficienze di teorie incentrate sull’identificazione della modella di cui Leonardo tacque il nome.

Più complessa è la risposta che ruota intorno a due concetti chiave che avevo a cuore e che hanno costituito la motivazione profonda di una decennale sfida : le idee guida di “eredità” e “identità”

Leonardo – testimone e artefice dell’enigma chiamato *Gioconda* – ci pone dinnanzi a un passato che “è stato presente” al punto che esso ha la forza di una testimonianza irrecusabile. Discepolo dell’esperienza, pittore di realtà e artefice sapiente d’illusione, egli ci consegna il ritratto della donna che noi chiamiamo *Gioconda* contro lo sfondo di un luogo preciso, legato alla sua storia (ne ritrae “l’istoria” e gli ineffabili moti mentali, carpando quel presente insostituibile in cui l’ebbe viva davanti).

Il volto, la figura di quella donna, corrisponde a un nome che è unicamente il suo, a un’identità che non può essere tradita, che il pittore ci affida quale enigmatica eredità.

Due passi di Derrida in quel libro valgono a sintetizzare ciò che rappresenta per me la parola “eredità”: - nota 20 -

*L’eredità istituisce la nostra singolarità a partire da un altro che ci precede e il cui passato resta irriducibile. Questo altro, lo spettro di questo altro ci guarda, ci concerne: non in modo accessorio, ma nel dentro stesso della nostra identità..”*

E ancora: ... - nota 21 -

*L’eredità...è anche un ordine di fedeltà, un’ingiunzione di responsabilità...*

Queste due frasi, estrapolate da un contesto intriso di tematiche postmoderne, sono comunque cruciali per definire l’”eredità”leonardiana della *Gioconda* così come intesa nella mia ricerca (un concetto derridiano da cui è del tutto assente l’idea di proprietà ). - nota 22 –

*L’eredità è ciò di cui non posso appropriarmi, ciò che mi spetta (me revient) e di cui ho la responsabilità, ciò che mi è toccato in retaggio...*

Il compito di ereditare è lasciato alla nostra responsabilità non solo personale: questa parola porta con sé il peso in-finito della responsabilità insieme al vincolo dell’identità, poiché per definizione l’eredità passa sempre da singolarità a singolarità, attraverso una filiazione, (una “genealogia”, per usare un termine proprio dell’elaborazione culturale femminile contemporanea), che implica una memoria singolare e il nome.

## NOTE

- nota 1 – La connessione dell'intreccio attorno all'iscrizione sul medaglione del logo per l'Accademia con la *fantasia dei vinci* di moda alla corte di Milano a partire dal 1493 circa è sottolineata, con allusione alla consonanza con il nome Vinci, da Martin Kemp nel suo *The Story of the New Masterpiece by Leonardo da Vinci*, op. cit., p. 71. Kemp pone in evidenza la finalità sociale, rivolta al contesto dei suoi pari presso la corte milanese del disegno in questione, rapportando strettamente il logo all'ambiente culturale della corte sforzesca di quel periodo: *"The knots served to signify formally, symbolically and socially his ambitions for himself and his revered "science" of disegno. It functioned as a suitable emblem for an informal assembly of intellectual exchange with valued colleagues"*- *"I nodi servivano a significare formalmente, simbolicamente e socialmente le sue aspirazioni per se stesso e la sua venerata "scienza" del disegno. Esso fungeva da appropriato emblema per un informale contesto di scambio intellettuale con colleghi"*.

- nota 2 – AAVV., *Au coeur de la Joconde...*, op. cit., Musée du Louvre Editions, p.72 " La thème des entrelacs a beaucoup intéressé Léonard de Vinci qui en a fait de nombreux dessins, qui a conçu les entrelacs végétaux de voûtes de la Sala delle Asse du Castello Sforzesco de Milan et qui a méticuleusement représenté des broderies des fil d'or sur les vêtements de Cecilia Gallerani et de La Belle Ferronnière.

- nota 3 – Pedretti C., *Leonardo. La pittura*, Art Dossier ottobre 2005, Firenze, Giunti, 2005, p. 27

- nota 4 - Eliade M., *Immagini e simboli: saggi sul simbolismo magico religioso*, Milano, 1991, p.144  
Per la simbologia della croce vedasi anche: Arcella L., Pisi P., Scagno R.(a cura di), *Confronto con Mircea Eliade: archetipi mitici e identità storica*, Milano, Jaca Book, 1998 .

- nota 5 - Ananda K. Coomaraswamy nel suo saggio *"The Iconography of Dürer's "Knots - Dürer's "Knots" and Leonardo's "Concatenation"* (consultabile in internet <http://www.latrobe.edu.au/eyeoftheheart/assets/issue4/knots.pdf>), assegna importanza fondamentale all'iscrizione del medaglione al centro sia nella serie dei nodi vinciani leonardeschi che in quella successiva del Durer ai fini della connessione di tali strutture con quella del labirinto.

*We have discussed the "dedali and labyrinths" at some length in order to show that it is their tradition that really survives in Leonardo's and Dürer's Knots. The best evidence for this is to be found in the fact that... the names of Leonardo and Dürer are inscribed in the centers of their designs... Ipotizzando in Dedalo - costruttore originario e mitico architetto - il riferimento primario dei costruttori medioevali di labirinti, Coomaraswamy conclude che." In any case the affiliation and analogy of the knots to labyrinths is clearly established by the placing of their authors' names or images at the center.*

*Abbiamo discusso egualmente dei dedali e dei labirinti per dimostrare che è la loro tradizione che realmente sopravvive nei nodi di Durer e Leonardo. La miglior prova di questo può essere individuata nel fatto che...i nomi di Leonardo e Durer sono iscritti nel centro dei loro disegni...Ipotizzando in Dedalo - costruttore originario e mitico architetto - il riferimento primario dei costruttori medioevali di labirinti, Coomaraswamy conclude che; In ogni caso l'affiliazione e l'analogoia dei nodi ai labirinti è chiaramente stabilita dal collocare i nomi o le immagini dei loro autori al centro. (trad. C. Glori)*

Analogamente alla centralità del medaglione dell'Accademia vinciana, al centro del soffitto della sala delle asse campeggia lo stemma degli Sforza, a significare rappresentare la centralità del "buon governo" e la potenza degli Sforza.

- nota 6 – Ad esempio, mentre in Platone il concetto di simulacro è presente, inteso in quanto eidolon nel *Sofista*, in quanto opposto all'eidos o idea, nella dottrina epicurea esposta da Lucrezio (nel IV libro *De rerum natura* del primo secolo a.C.) la parola "simulacro" designa lo staccarsi dei sottili veli atomici, del tutto identici alle cose, i quali, venendo in contatto con i sensi determinerebbero sia le percezioni sia i sogni.

- nota 7 – Nel considerare l'eventualità del taglio e la possibile entità dello stesso, mi sono riferita all'ipotesi di Pietro Marani in *La Gioconda...*, op. cit., p. 10, che non esclude del tutto la possibilità che la tavola sia stata rifilata sui due bordi laterali di circa 0,7 cm. per parte

- nota 8– Le parole di Julia Cartwright sintetizzano l'arco triennale della caduta di Ludovico il Moro, ponendo il punto di inizio della sua rovina nella morte di Beatrice, che la stessa Cartwright (con accento romanticamente diverso dal Muratori, autore del citato e ben noto passo contenente la famigerata "insinuazione" circa un duplice avvelenamento "cortigiano"), lega alla morte di Bianca.

- nota 9 – AAVV., *More than a poplar plank...*, doc. Internet.cit., National Research Council, Canada, 2007, fig. 6 e 7: *"The observations clearly demonstrate that Leonardo first painted the railing then added the two columns"*. Inoltre in

un secondo tempo egli modificò anche il dettaglio in basso a sinistra (scoperto nella ricerca pubblicata nel 2012 e che è identificato nell'arco all'infrarosso del ponte – coincidente con la posizione esatta del ponte Gobbo - poi coperto col colore simulando la finitura di un muretto). Il dettaglio e le colonne sono quindi elementi architettonici aggiunti dopo la balaustrata e lo sfondo del paesaggio (“*architectural elements added after the balustrade and the foreground of the landscape*”).

- nota 10 – Barthes Roland, Trad. Guidieri R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980, p.78

- nota 11 – Sul concetto di *différance*, cito da: Derrida J-Stiegler B., trad. Chiesa L., *Ecografie della televisione*, Milano, Raffaello Cortina Ed., 1997, p. 11: “*Mentre*” *contrassegna* (“*En me^me temps*” *qu’elle marque*) un “*rapporto*” (una “*férance*) – un rapporto con ciò che è altro, con ciò che differisce nel senso dell’alterità, dunque con l’alterità, con la singolarità dell’altro – la *différance* riconduce (*rapporte*) anche, e per ciò stesso, a quel che viene, a quel che accade in modo non appropriabile, inatteso, e dunque anche (à la fois) in modo urgente, non anticipabile: la precipitazione stessa. Il pensiero della *différance* è quindi pure un pensiero dell’urgenza, di ciò che non posso eludere né di cui posso appropriarmi, poiché è altro. L’evento, la singolarità dell’evento, ecco la cosa della *différance*...Anche se essa comporta pure in se stessa, inevitabilmente, “*allo stesso tempo*” (“*en m^eme temps*”) ...un movimento contrario per riappropriare, sviare, allentare, per ammortizzare la crudeltà dell’evento e semplicemente la morte a cui si arrende (*se rend*). Sul significato di questo termine, si rinvia pure a Derrida J., Trad. di Iofrida M., *La différance*, in *Margini – della filosofia*. Torino, Einaudi, 1997. Per quanto concerne Leonardo, si può notare che la quasi ossessiva pratica della “registrazione dell’evento”, oltre che a primaria motivazione scientifica, potrebbe trovare anche una motivazione nella consapevolezza della “singolarità dell’evento”, la cui appropriazione integrale non è possibile (per Derrida il pensiero della *différance* è anche un pensiero dell’urgenza, come da p. 11 del libro citato).

- nota 12 - Derrida J-Stiegler B., trad.Chiesa L., *Ecografie della televisione, op. cit.*, p. 145

- nota 13 – Per quanto riguarda la mutazione nel rapporto colla realtà che si introduce con la fotografia digitale, rimando al saggio di Bernard Stiegler, *L’immagine discreta*, in postfazione al citato *Ecografie della televisione*, pp. 165-184. Per quanto concerne la fotografia come *epochè* rispetto al tempo, alla memoria e alla morte, il riferimento è allo studio sulla fotografia di Roland Barthes in *La camera chiara. Nota sulla fotografia...*, *op. cit.*

– nota 14 – *Ghostdance* fu girato dal regista inglese Ken McMullen nel 1982, con la partecipazione di Pascale Ogier e Jacques Derrida. Le osservazioni fatte a questo proposito e in vari punti che seguono sono circoscritte a ipotesi circa il punto di vista di Leonardo uomo e pittore e non sono arbitrariamente applicabili a *La Gioconda*, per la quale tuttavia si sono rivelati possibile alcuni mirati paralleli e analogie.

- nota 15 - Derrida J-Stiegler B., trad. Chiesa L., *Ecografie della televisione, op. cit.*, p. 136

- nota 16 - Derrida J-Stiegler B., trad. Chiesa L., *Ecografie della televisione, op. cit.*, p. 138

- nota 17 – Derrida J-Stiegler B., trad.Chiesa L., *Ecografie della televisione*, Milano, Raffaello Cortina Ed., 1997, pp.131-132

- nota 18 - Derrida J-Stiegler B., trad. Chiesa L., *Ecografie della televisione,op. cit.*, p.138

- nota 19 - Derrida J-Stiegler B., trad. Chiesa L., *Ecografie della televisione,op. cit.*, p.138

– nota 20 - Derrida J-Stiegler B., trad. Chiesa L., *Ecografie della televisione,op. cit.*, p. 96

– nota 21 - Derrida J.-Stiegler B., trad. Chiesa L., *Ecografie della televisione,op. cit.*, p. 97

- nota 22 – Derrida J-Stiegler B., trad. Chiesa L., *Ecografie della televisione,op. cit.*, p. 124 *L’eredità è ciò di cui non posso appropriarmi, ciò che mi spetta (me revient) e di cui ho la responsabilità, ciò che mi è toccato in retaggio,ma su cui non ho un diritto assoluto. Eredito qualcosa che devo anche trasmettere: che stupisca o no, non c’è diritto di proprietà sull’eredità p.124.*

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

**Il presente saggio è una rivisitazione con parziali modifiche di *Dentro la storia e oltre: un esile ricamo di crocine e i simulacri delle colonne*, in *Enigma Leonardo: decifrazioni e scoperte*, versione “La ricerca” 2011, pp. 291-298.**

**Oltre a una ristretta selezione di opere incluse nella bibliografia del libro sopra citato (alla quale si fa richiamo implicito), i RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI del saggio comprendono opere sul postmoderno, relative alla tematica del virtuale e testi letterari connessi alle tematiche della memoria e del tempo.**

Leonardo, *Trattato della Pittura*, (a cura di Comesasca E.), Milano, TEA, 1995

AAVV., *Au coeur de la Joconde*, Léonard de Vinci décodé, Paris, Editeurs Gallimard, Musée du Louvre, 2006

AAVV., *More than a Poplar Plank: the Shape and Subtle Colors of the Masterpiece Mona Lisa by Leonardo*, published at the IS&SPIE's Annual Symposium on Electronic Imaging Videomatics IX9E1103 January 29.30 2007., San Jose, California, USA, NRC48799 – Internet January 2007, by National Research Council Canada – information Technology

Arcella L., Pisi P., Scagno R. (a cura di), *Confronto con Mircea Eliade: archetipi mitici e identità storica*, Milano, Jaca Book, 1998

Barthes Roland, Trad. Guidieri R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980

Baudrillard J., *Il delitto perfetto*, trad.ne Piana G., Milano, Raffaello Cortina, 1996

Baudrillard J., *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981

Benjamin W., *Angelus Novus*. Saggi e frammenti, a cura di Solmi R., Torino. Einaudi 1962

Cartwright J., *Beatrice d'Este Duchess of Milan, 1475-1497*, J.M. Dent&Sons, LTD 1910 – New York, E.P.Dutton Co. 1910

Coomaraswamy Ananda K., “*The Iconography of Dürer's “Knots - Dürer's “Knots” and Leonardo's “Concatenation”* (consultabile in internet <http://www.latrobe.edu.au/eyeoftheheart/assets/issue4/knots.pdf>)

Deleuze G., *Marcel Proust e i segni*, trad.ne Lusignoli C., De Agostini D., Torino, Einaudi 2001

Derrida J-Stiegler B., trad. Chiesa L., *Ecografie della televisione*, Milano, Raffaello Cortina Ed., 1997

Derrida J., Trad. di Iofrida M., *La différance*, in *Margini della filosofia*. Torino, Einaudi, 1997

Eliade M., *Immagini e simboli: saggi sul simbolismo magico religioso*, Milano, 1991, p.144

Huyghe R., *La Gioconda* in AA.VV., Introduzione di Pietro Marani, in *Leonardo, la pittura*, Firenze, Giunti Martello, 1985

Levy P., *Il virtuale*, trad.ne Colò M., Di Sopra M., Milano Raffaello Cortina Editore, 1997

Lucrezio, *De rerum natura*, trad.ne Milanese G., introduzione Narducci E., Milano, Mondadori, 2007

Morreale E., *L'invenzione della nostalgia: il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Roma, Donzelli, 2009

Muratori L., *Delle Antichità estensi ed Italiane*, Modena, nella Stamperia Ducale, 1717

Kemp M., *The Story of the New Masterpiece by Leonardo da Vinci*, London, Hodder&Stoughton, 2010

Ken McMullen, *Ghostdance*, 1982

Pedretti C., *Leonardo. La pittura*, Art Dossier ottobre 2005, Firenze, Giunti, 2005

Platone, *Sofista*, a cura di Bianchini B., Roma, Armando Editore, 1997

Proust M., *Alla ricerca del tempo perduto*, trad.ne Raboni G., annotata da Beretta Anguissola A. e Galateria D., Milano, Mondadori, 1983-1993

Jameson F., *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti, 1989