

***La Gioconda e un bellissimo fantasma:
un giallo sforzesco nelle terre dell'Oltrepo pavese e piacentino***

Le certezze consolidate sulla Gioconda in questo ultimo decennio hanno lasciato il posto a ricerche e scoperte che hanno aperto la strada a nuove congetture e ipotesi sull'identità della modella e sulla storia del quadro. Esperimenti rivoluzionari con tecnologie "aliene", (come ad esempio la macchina multispettrale di Pascal Cotte, che ha rivelato sotto la modella del Louvre la fisionomia diversa di una adolescente), hanno scosso le tradizionali teorie sulla storia del ritratto; e pure la testimonianza di Antonio de Beatris - che nel 1517 incontrò Leonardo in Amboise - a causa della sua ambigua formulazione, si è rivelata tale da impedire sia il riconoscimento della donna che la tracciatura del quadro fino a Fontainebleau...

Il viaggio, che si addentra negli splendidi palazzi rinascimentali milanesi e nel chiuso delle loro corti, alla luce di questa ricerca porta altrove, lontano dalle monumentali residenze del potere visconteo e sforzesco, su sentieri medievali che toccano la via del Sale, l'antica via degli Abati, scorciatoia della Francigena verso il mare e Lucca, le rocce oceaniche delle ofioliti bobbiesi, e le campagne verdeggianti della corte vermesca di Voghera, fino a Castelnuovo Scrivia. E' un viaggio attraverso terre marginali, ma portatrici delle memorie di un passato leggendario, che fa capo alla città di Bobbio, già sede dell'antico Scriptorium e delle reliquie di san Colombano, con la preziosa biblioteca al servizio degli scienziati e artisti degli Sforza, con le sue chiese dalle figure e iscrizioni templari e il leggendario ponte Gobbo (all'epoca di cinque archi, tra cui l'arco grande rovinato dall'esondazione del Trebbia del 1472)...

Lungo questo itinerario erratico, sospeso tra l'Oltrepo Pavese e Piacentino, si incontrano gli antichi castelli della Val Trebbia e il castello visconteo di Voghera, espropriati dal Moro alla famiglia Dal Verme, dopo l'avvelenamento del conte Pietro del 1485. Nel 1490, in occasione degli sponsali, il trentenne Galeazzo Sanseverino e la piccola Giovanna Sforza detta Bianca di circa otto anni ebbero in dote quelle terre dei Dal Verme;

Bianca divenne così la signora della prestigiosa corte di Voghera e al promesso sposo toccarono tutti i possedimenti vermeschi

La localizzazione del paesaggio della Gioconda in Bobbio ha comportato una nuova ricostruzione della storia del quadro, che giustifica il riconoscimento della fisionomia di Bianca in quella del volto sottostante il ritratto del Louvre, scoperto con tecnologia multispettrale da Cotte e da lui ricostruito "in laboratorio": è il volto di una giovane dallo sguardo puro e dal sorriso appena accennato e vagamente malinconico, che Leonardo ha poi trasformato negli anni nel volto indefinibile della Gioconda. Dopo la scoperta di Cotte, l'ipotesi di una modella preesistente e diversa ha "preso corpo" in un identikit virtuale, ovvero il ritratto nuziale della quindicenne Bianca Sforza ricreato in vitro.

Questa nuova teoria consente di spiegare anche perché Leonardo - oltre a trasformare il volto della modella - abbia trattenuto il quadro, senza consegnarlo al committente: infatti, nel 1499 dovette fuggire da Milano e nella fuga non poteva portare con sé quel quadro, con il volto della figlia di un tiranno decaduto e messo al bando. Né poté prima consegnarlo al committente, per il fatto che il Moro manifestò a lungo segni di squilibrio per i lutti ravvicinati della sua primogenita e della moglie Beatrice d'Este (scomparsa circa un mese dopo), e a tale situazione si aggiunsero le vicende belliche che lo condussero in breve alla rovina. Ma non si esclude che - impossibilitato a completare il progetto del ritratto nuziale - Leonardo stesso abbia poi voluto ritrarre a memoria Bianca dopo la sua morte, per una motivazione personale che non possiamo conoscere.

A questa ricostruzione della storia del quadro consegue l'impossibilità di dare una identità alla Gioconda che noi ammiriamo, identificando invece il suo doppio, ovvero il fantasma della giovane dalla bellezza pura e malinconica che lo scienziato parigino ha ricostruito virtualmente in laboratorio, usando tecnologia multispettrale. E l'opera che il Maestro ha voluto infine consegnarci viene ad essere concepita come il frutto di una complessa rielaborazione artistica, che gli ha conferito un'aura enigmatica pressoché impenetrabile.

In questa nuova ottica, che identifica la milanese Bianca Sforza in uno splendido "fantasma virtuale", anche lo sfondo paesaggistico contro il quale

era stata in origine "ritratta a memoria" assume una nuova luce, e si contamina delle vibrazioni oscure del "giallo storico" insoluto.

Luogo emblematico del destino della primogenita del duca, il castello Malaspina Dal Verme era la fortezza vermesca, incamerata dal Moro dopo l'omicidio del conte Pietro e posta sotto la difesa di Galeazzo Sanseverino, capitano dell'armata ducale. L'investigazione sul "giallo" della morte misteriosa di Bianca Sforza, occorsa il 23 novembre 1496, cinque mesi dopo le nozze, riconduce simbolicamente a quel castello, poiché l'illustre storico Ludovico Muratori annota che la sua scomparsa prematura era indirettamente legata a quella della matrigna Beatrice d'Este, avvenuta anziché per parto - come si legge nei libri di storia - da avvelenamento per mano appunto di una discendente Dal Verme rea confessa: Francesca (la figlia illegittima del conte Pietro, avvelenato ed espropriato dal Moro), la quale agì su mandato del vedovo di Bianca, Galeazzo Sanseverino. La morte repentina di Bianca e quella di Beatrice, che il passo del Muratori insinua causate da veleno, fu l'inizio della rovina di Ludovico il Moro e della potente dinastia sforzesca. E il nome dei Dal Verme ricorre quale sigillo di un tenebroso intrico cortigiano.

La donna del Louvre e la giovane del "ritratto virtuale sottostante", così come ricostruito da Pascal Cotte in laboratorio con fedeltà altamente probabilistica, denotano somiglianza, ma anche differenze "misurabili" delle fisionomie. Molto diversi sono i loro "moti mentali", come se Leonardo avesse impresso sui loro volti due anime. L'abito della giovane, anche se differente da quello della modella del Louvre, porta gli identici ricami sulla scollatura, che non solo evocano i vinci in voga presso la corte milanese, ma che pure ricalcano esattamente tre motivi del nodo vinciano 9596 dell'Accademia Vinci, della Biblioteca Ambrosiana. Un dettaglio significativo, poiché alla corte degli Sforza erano in voga i vinci, una moda ideata da Beatrice d'Este. Un tassello, tra molti altri, del puzzle di segni e simboli che alludono alla storia della donna che ha ispirato quel ritratto e aprono all'immaginario nuovi sentieri, che portano dai possedimenti di quelle strategiche terre sforzesche alla corte di Milano, ai suoi fasti e ai suoi oscuri intrighi, durante il primo soggiorno milanese di Leonardo.

Alfine, oltre la storia qui ricostruita "intorno, dietro e dentro il quadro," resta pur sempre aperta la domanda "Ma allora la Gioconda CHI È' ?"

*Seguendo il filo di luna in arabeschi d'ombra,
la sua scia che svia
(C.Glori . Liricamente)*



***Ricostruzione della storia del ritratto di Bianca
detta "La Gioconda":
dalla bottega milanese (1496)
all'ultima trasformazione del volto (1499...)***

Trattasi di ricostruzione probabilistica fondata, oltre che sulla tesi di cui è portatrice la presente ricerca, su studi pregressi pubblicati dal Museo del Louvre e - limitatamente a quanto concerne la scoperta del volto più giovane sotto il ritratto come oggi lo vediamo - sulle risultanze degli esami di laboratorio condotti dallo scienziato parigino Pascal Cotte (2004/2015), convalidate dallo studio della radiografia di Hours (1954).

La ricostruzione prodotta è suscettibile di confutazione in ogni suo punto, ed è formulata con la necessaria apertura al vaglio critico e all'accoglimento di quelle modifiche che si rendessero necessarie alla luce di nuove acquisizioni conoscitive scientificamente fondate, ferma restando la tesi esposta e documentata nel presente sito sulla localizzazione del paesaggio dipinto sullo sfondo e sulla identificazione della modella.

La Gioconda: dal progetto per il ritratto nuziale di Bianca (1496) al ritratto del Louvre (1499...)

Il primo soggiorno milanese di Leonardo (1482-1499) abbraccia l'arco esistenziale che va dalla sua prima maturità (dai trent'anni circa) alla maturità piena (alla soglia dei cinquant'anni). L'ipotesi di fondo della mia ricerca assegna grande importanza a questo primo soggiorno in Milano (una città alla quale fu legato fino alla vecchiaia, in quanto, dopo la caduta degli Sforza, vi ritornò per ulteriori 8 anni circa).

La convinzione di chi scrive è che Leonardo sia sempre rimasto profondamente legato nel bene e nel male alla famiglia e all'ambiente della corte sforzesca (in quanto memoria personale e in quanto contesto della sua maturazione intellettuale e artistica), e che, perfino negli ultimi anni e pur nella discontinuità evolutiva di ogni percorso artistico, sia rimasto profondamente segnato dall'esperienza milanese.

Tale assunto può risultare scontato per i capolavori del Maestro datati con certezza al suo primo soggiorno milanese, ma è destinato a incontrare scetticismo e incredulità per quanto riguarda il suo più celebrato capolavoro, ovvero la Gioconda (ritratto nuziale di Bianca Sforza), la cui realizzazione e datazione la mia tesi perviene a ricostruire e datare come segue.

Il volto e la figura della modella alla luce della mia tesi, sono databili tra il 1496 e il 1499. La riflettografia ufficiale del Louvre su cui ho condotto gli studi attesta di continuità esecutiva a vari livelli, rivelando che fin dall'inizio fu opera di un'unica mano sia per la figura che per il paesaggio.

Per un raffronto della figura femminile, ho sottoposto ad analisi anche la riflettografia del National Research Council of Canada, realizzata per il Louvre nel 2007 da un'equipe di specialisti canadesi, la quale svela un volto dai tratti più morbidi, e dall'aspetto più giovane, e la riflettografia pubblicata dal Museo del Prado (in occasione della comparazione della Gioconda con la copia del Salai', esposta nel 2012 dopo il restauro fatto da Almudena Sánchez e Ana Gonzàles Mozo).

Per quanto riguarda il volto e la figura della donna, il mio studio fa fede alla riflettografia ufficiale del Louvre, che è anche la meglio definita in assoluto per lo sfondo del paesaggio, alla quale faccio riferimento per l'analisi di tutti i

particolari, segnatamente in relazione alla mia scoperta dell' "arco del ponte" nell'underdrawing, (unico pentimento paesaggistico), che si è rivelato fondamentale per la ricerca, in quanto coincide con il " posizionamento esatto del ponte Gobbo" visto dalla finestra del castello. L' "arco all'infrarosso" - ovvero il suddetto abbozzo dell' arco del ponte Gobbo - è stato poi sovradipinto simulando un muretto di finitura. Tale scoperta mi ha consentito di concludere che: 1) il ponte Gobbo nel dipinto era stato raffigurato spostandolo più indietro, in quanto dalla sua posizione angolata non sarebbe stato riproducibile per intero; 2) inoltre era stato raddrizzato per consentirne una rappresentazione esteticamente corretta e valorizzarne la valenza simbolica.

Dal punto di vista cronologico, le evidenze conseguite su base riflettografica mi hanno indotto a concludere che il parapetto sia stato eseguito all'inizio della lavorazione del dipinto e che la modella sia stata ritratta dopo la sua esecuzione. Il parapetto della Gioconda (1496) è uguale a quello della Belle feronnière (1497) ed entrambi i parapetti hanno lavorazioni tipiche della corte milanese, come da esaustivo documento relativo ai parapetti incluso nella sezione "La storia", dove si verifica la loro similitudine con le lavorazioni di dettagli architettonici presenti in due monumenti viscontei-sforzeschi della Certosa di Pavia (degnò di nota che i medesimi motivi ornamentali compaiono anche su due camini del castello di Bobbio). Il paesaggio era esistente già nella prima versione del ritratto scoperta da Pascal Cotte con tecnologia LAM.

La ricostruzione storico-biografica connessa all'identificazione della modella in Bianca Sforza supporta la tesi che il paesaggio sia stato raffigurato in stretta correlazione con la figura della modella. In realtà è arduo stabilire - se non in ipotesi - l'ordine temporale in cui Leonardo ha disegnato e dipinto sia il paesaggio che la modella. Infatti, poiché il ritratto della giovane si colloca con ogni probabilità "dopo" la sua morte, Leonardo in tal caso l'avrebbe dipinta "a memoria" contro il paesaggio reale visto dal castello Malaspina Dal Verme.

CIRCA IL RITRATTO: LA PRIMA FASE NELLA BOTTEGA

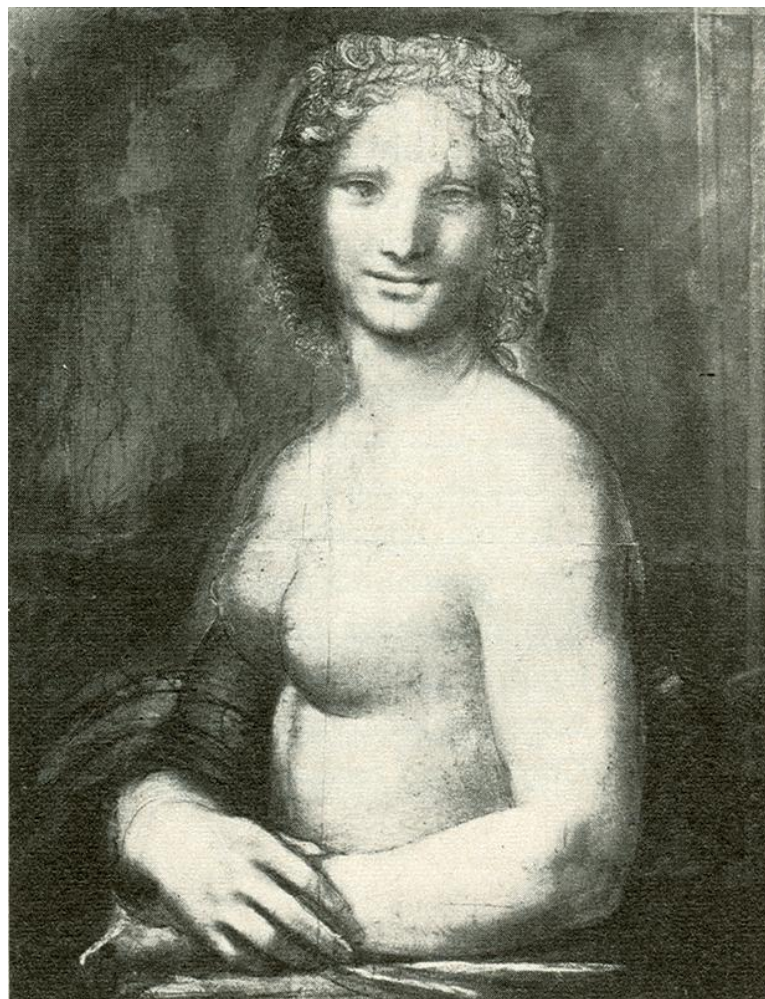


Conformemente all'uso dell'epoca, si ritiene che la fase preparatoria del ritratto si sia svolta nella bottega. A tal fine ho assunto quali dati scientifici di riferimento le analisi svolte nel 2004 da Pascal Cotte tramite tecnologia LAM (che ha portato alla luce gli strati sottostanti il ritratto che vediamo), da lui rese pubbliche nel 2015. Gli esami effettuati hanno rivelato due fasi antecedenti alla realizzazione del ritratto: un disegno preparatorio fatto nella bottega e una fase ulteriore successiva consistente in un primo ritratto con un volto più giovane.

Stando a Cotte, due fasi precedono il ritratto che noi vediamo al Louvre. L'interpretazione che ne ho tratto in base alla mia ricerca è la seguente.

La 1° FASE del ritratto consiste nella **sessione di posa effettuata - come da tradizione delle botteghe - usando un modello maschile nudo** al fine di meglio riprodurre le parti anatomiche del corpo seduto della donna vestita, che sarà poi raffigurata. E' da ritenersi - contrariamente al generale convincimento - che la *Gioconda nuda* (in ogni sua versione) in realtà sia un giovane uomo, probabilmente lo stesso Salai, che aveva prestato il proprio "modello anatomico" per questa fase iniziale del ritratto e la cui fisionomia androgina dall'espressione ambivalente, fino a farsi in certi casi perfino sfrontata, possiamo riconoscere in vari disegni. Così pure - a mio avviso - è lo stesso Salai che, in tempi successivi, si auto-ritrae nella cosiddetta "*Monna Vanna*" (di cui dovevano esistere vari esemplari da lui commerciati). Ritengo

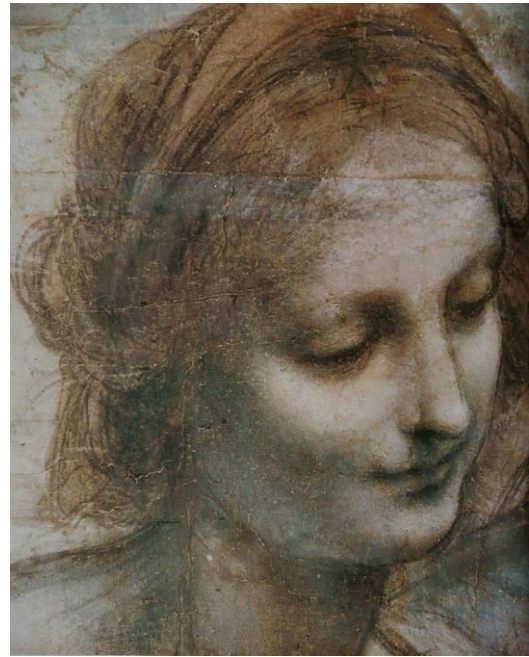
che sopravviva “memoria visibile” di tale fase di bottega, preparatoria del ritratto nuziale, nella *Gioconda nuda del Museo Condè di Chantilly*, di cui non si è riusciti a individuare la datazione nè a portare alla luce lo sfondo nella investigazione del Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (2017-2019), dove è stata sottoposta ad una serie di analisi: riflettografia, raggi infrarossi, luce rasente, radiografia, fluorescenza ai raggi X... Tramite il metodo del carbonio-14 si è fissata la datazione tra il 1485 e il 1638, il che rende cronologicamente sostenibile l’ipotesi che si tratti proprio della fase preparatoria del ritratto nuziale di Bianca Giovanna del 1496 con interventi autografi di Leonardo.



E' singolare che nessuno si sia mai soffermato sull'interrogativo "perché la Gioconda nuda tradizionalmente compare soprannominata "Monna Vanna?". A questa domanda la mia tesi offre una risposta precisa e argomentata: "perché il nome della donna, della quale il modello anatomico maschile (ovvero il Salai) simulava la posa nella fase preparatoria del suo ritratto nuziale, era giustappunto GIOVANNA!"



Ornamenti sui capelli della sposa



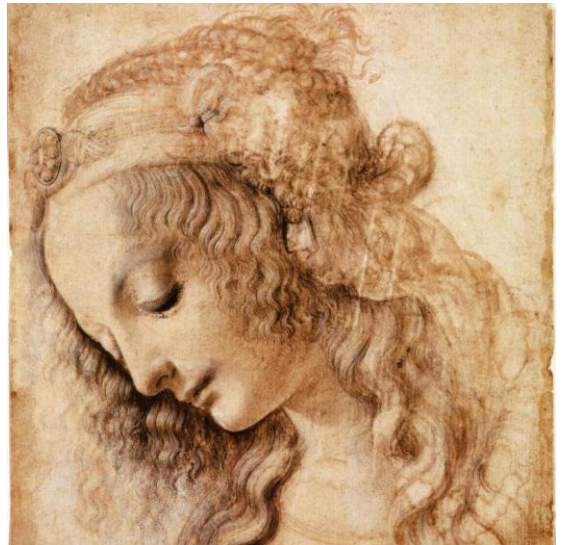
Testa della Vergine, Cartone della Sant'Anna, part.1501/1505



Leonardo Da Vinci – Studi Di Testa Femminile – 1507



**Studio, Acconciatura di donna,
1504/1506 Windsor, Royal Library**



Testa di donna, Gall. Uffizi, Firenze

LA GIOCONDA NUDA DI CHANTILLY IN QUESTA RICERCA
SI COLLOCA SU UNA LINEA DI CONTINUITA'
CON LA LAVORAZIONE DELLA GIOCONDA

La ricerca interpreta ciascuna delle tre fasi di lavorazione della *Gioconda* individuate da Cotte secondo una linea di continuità, ponendosi tuttavia in contrasto con l'interpretazione dei dati scientifici fornita dallo scienziato francese, il quale ipotizza il cambio di identità della modella, e una diversa datazione del ritratto.

Le tracce di spilloni e gemme sulla capigliatura, che lo scienziato parigino ha scoperto al primo livello di lavorazione dell'opera, risultano elementi indiziari coerenti con l'ipotesi del progetto di ritratto nuziale qui sostenuta, in quanto tali reperti vengono identificati quali ornamenti preziosi sui capelli della sposa, del tutto compatibili con la capigliatura elaborata e ornata della *Gioconda nuda* del Museo Condè. Analoga lavorazione della pettinatura possiamo ritrovare nelle teste di donna di mano di Leonardo riprodotte nella pagina precedente, a cui si rinvia.

Esisteva quindi ab origine il lavoro preparatorio della bottega per il ritratto nuziale della primogenita del Moro - del quale si sono reperite tracce di fermagli e spilloni dell'acconciatura, volto a esaltarne la bellezza pura e raffinata, affine a quella dei disegni delle giovani donne sopra riprodotti (si veda la pagina precedente, che illustra varie acconciature vinciane). Al posto della sagoma più robusta del primo modello maschio con il volto androgino e ambiguamente sorridente del Salaì si sarebbero poi modellate la figura di Bianca e il suo volto, non difforme dalle fisionomie delle fanciulle con analoghe capigliature, ispiratrici dei disegni di Leonardo.

La morte di Bianca a cinque mesi dal matrimonio sta a riprova dell'interruzione di quel primo progetto.

Ma non solo.

Occorre mettere in conto che una questione a tutt'oggi ignota e strettamente privata ha interrotto questa prima fase di lavorazione del ritratto per un lungo periodo di tempo, che non è possibile quantificare in assenza di documenti.

Leonardo, "il quale pingeva li camerini " il 23 giugno 1496 " ha *facto certo scandalo per il quale si è absentato*". Da quel giorno non compare più in alcun

documento e si pensa di sostituirlo. Ovviamente anche la lavorazione del ritratto nuziale in corso nella sua bottega si interrompe...

L'ABBANDONO REPENTINO DI LEONARDO DEI LAVORI DEI CAMERINI
TRE GIORNI DOPO IL MATRIMONIO DI BIANCA

All'abbandono dei lavori dei Camerini da parte di Leonardo - rimasto a tutt'oggi senza spiegazioni - accenna Marani nel Dizionario biografico degli Italiani Treccani (consultabile online) e Pedretti, alla nota in calce alle pagine 59-60 del libro *"Leonardo da Vinci inedito - Tre saggi"*, Bemporad Marzocco, Firenze, 1968, parlando di "oscuro episodio". Entrambi lo assumono da Beltrami, Documenti, nn.68-72 .

Dal documento n. 70 del 23 giugno 1496 (tre giorni dopo il matrimonio di Bianca Sforza con Galeazzo Sanseverino) risulta che *"El pictore quale pingeva li camerini nostri hogi ha facto certo scandalo per il quale si è absentato"*. Pedretti a ragione parla di *"temporanea rottura dei rapporti fra Leonardo e lo Sforza"* e aggiunge che gli studiosi (citando il Muller-Valde) non sono mai venuti a capo di dove si allontanasse. Altrettanto interessante sarebbe comprendere perché quel 23 giugno evidentemente al Maestro saltarono i nervi.

Dal documento n.74 del 28 marzo 1497 risulta che si pensava ancora di chiamare il Perugino per sostituire Leonardo, ma il 29 giugno 1497 Leonardo appare di nuovo nei documenti (tralascio qui interessanti connessioni emergenti dai documenti tra *Cenacolo* e *sala delle Asse*, al centro del suo lavoro fino al 1498). Importa sottolineare che non risulta che fino all'estate del 1497 lavorasse per il Moro né tantomeno che operasse per la commissione del ritratto della sposa Bianca/la *Gioconda*. (essendo ormai morta)

Perché Leonardo a ridosso delle nozze di Bianca, facendo *"scandalo"*, smise di lavorare per il Moro (evidentemente interrompendo oltre che i Camerini anche il ritratto nuziale)? Dove andò tra il 23 giugno 1496 e il 29 giugno 1497 (forse proprio in quell'occasione visitò Bobbio)? Se così fosse, la notizia della scomparsa di Bianca potrebbe averla appresa proprio in quel luogo emblematico, iniziando in loco la *"seconda fase"* del ritratto incompiuto. Come risulta al link de LA STORIA *"Evidenze concernenti la presenza di Leonardo in Bobbio"*, molte erano le ragioni che giustificavano le sue visite e i suoi soggiorni in quella città.

Pur ritenendo improbabile che l'allontanamento di Leonardo da Milano qui documentato si sia protratto dal giugno '96 al giugno '97, (dato che non ritengo interrompesse così a lungo la sua collaborazione con Luca Pacioli, sfociata nel Compendium nel giro di un anno circa), anche nel caso di assenza più breve, non sarebbe comunque stato più possibile ultimare il ritratto nuziale, stante la morte di Bianca nel novembre del 1496.

In ogni caso, dalla fine del 1496 la consegna del ritratto della sposa morta si fece sempre più problematica per un susseguirsi di fatti storicamente comprovati che coinvolsero (e poi travolsero) il duca, la sua dinastia e la corte sforzesca...

IL PRIMO CAMBIAMENTO DEL PROGETTO (post 1496)



Il modello di riferimento è l' esemplare ricostruzione virtuale di Cotte del "ritratto sottostante", qui trasposto in una variante con "effetto dagherrotipo"

La 2° FASE del ritratto di Bianca è successiva al 23 novembre 1496 (anno della sua morte) e comporta il cambio radicale di programma riguardo

all'esecuzione da parte di Leonardo, trovandosi nell'impossibilità di portare a termine il ritratto nuziale progettato. Riguardo alla prima fase è probabile che al riguardo esistano disegni preparatori ormai irreparabilmente perduti, che avrebbero potuto rivelarci molto sia sulla fisionomia della modella che su altri particolari del ritratto.

Del ritratto di Bianca, sottostante quello della Gioconda, eseguito da Leonardo "in memoria", siamo tuttavia in grado di avere traccia nella ricostruzione virtuale probabilistica fatta da Pascal Cotte e divulgata al pubblico nel 2015. Gli esami condotti dallo scienziato francese con tecnologia LAM di sua invenzione svelano un ritratto di donna più giovane, dall'espressione malinconica, che veste un abito, alquanto sobrio, il quale tuttavia presenta alcuni particolari che corrispondono alla moda della corte di Milano. Oltre al nodo alle maniche (che richiama i nastri annodati della moda dei vinci, lanciata da Beatrice e in voga negli anni novanta), è soprattutto il motivo dei ricami sulla scollatura identico a quello del ritratto del Louvre a costituire una sorta di sigillo identificativo della corte milanese (al riguardo si rinvia al documento del sito dedicato ai "ricami sforzeschi" nella parte "La storia"). Tale ritratto di donna più giovane, sottostante il ritratto a noi oggi reso visibile, era stato predittivamente ipotizzato nella mia ricerca a far data dal gennaio 2011 (al riguardo si rinvia all'articolo del Guardian "Mona Lisa backdrop depicts Italian town of Bobbio, claims art historian" a firma di Tom Kington).

Circa l'abito di uso "quotidiano" indossato dalla giovane: è rivelatore del fatto che quel primo ritratto sottostante quello del Louvre fu portato a termine - se non interamente eseguito - dopo la morte di Bianca Sforza, interrompendo il lavoro preparatorio del ritratto nuziale identificato con la seduta del modello maschile nudo di cui alla prima fase, e nel quale la chioma della fanciulla doveva apparire impreziosita degli ornamenti che possiamo vedere sulla testa del modello di Chantilly.

Il ritratto successivo di cui alla fase 2, delineato da Cotte in base a esami di laboratorio, è portatore di valenze simboliche, in quanto, pur nella sua quotidiana naturalezza, riesce a restituire la personalità della giovane, "come fosse presentemente viva".

Circa la committenza: Non è possibile sapere se tale ritratto “in memoria” di Bianca sia stato realizzato su commissione del Moro (o, come più probabile, su duplice commissione del Moro e del Sanseverino, prevedendo in tal caso due esemplari) oppure per iniziativa propria di Leonardo stesso, che ben conosceva la giovane e che aveva così inteso fissarne la fisionomia in memoria trattenendo l’opera per sé.

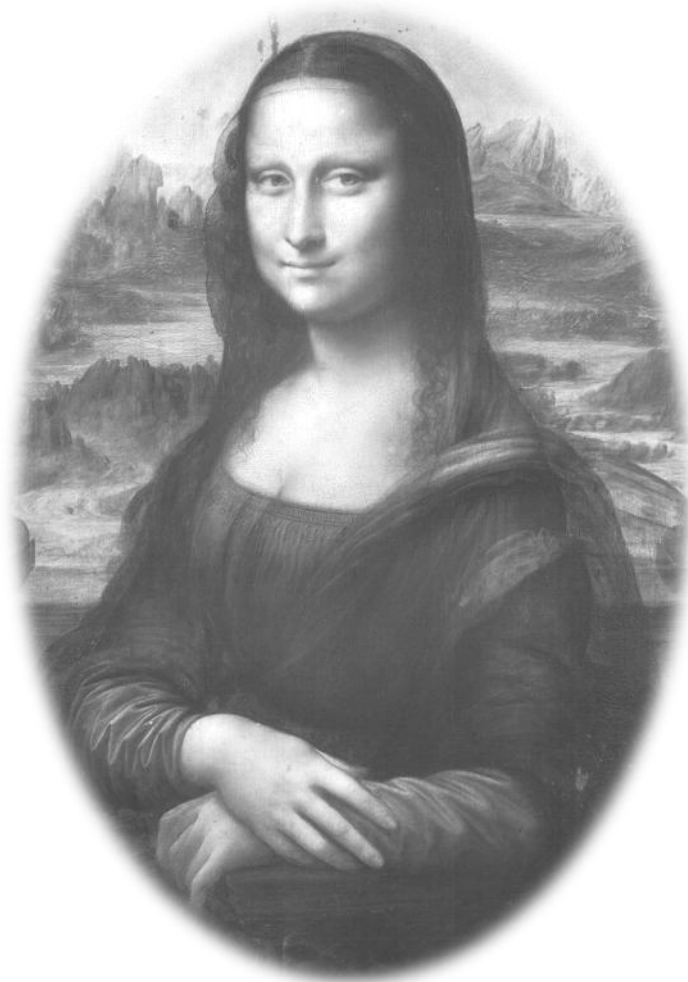
In ogni caso, stanti le traversie del Moro tra la fine del 1496 e il 1499 e i contestuali impegni militari del vedovo Sanseverino, il Maestro fu impossibilitato a consegnare l’opera e di fatto costretto a tenere per sé quel quadro, portatore della memoria della fanciulla scomparsa.

Al riguardo va tenuto presente che il Moro dal gennaio 1497 in cui morì Beatrice, (poco più di un mese dopo Bianca), dava manifesti segni di squilibrio, come si evince da congrua documentazione storica e d’archivio. Più complesso il discorso per il vedovo Galeazzo, impegnato in azioni militari e nell’ultimo periodo in forte contrasto col suocero. Soprattutto va posto in conto che quel ritratto, concepito ab origine per celebrare un evento felice quali le nozze, e poi trasformato dopo la morte della sposa in un ritratto differente fatto “a memoria”, in ogni caso era destinato a suscitare reazioni dolorose, e il clima della corte milanese già nel corso del 1497, dopo la morte di Beatrice corrispondeva a quello di “un tenebroso inferno”, come, con efficace espressione, lo aveva descritto il Calmeta.

Quindi, intorno al 1499, dovendo lasciare Milano, Leonardo si vide costretto a modificare la fisionomia della primogenita figlia del duca ormai caduto in disgrazia e incarcerato, in quanto non poteva portare con sé in viaggio quel ritratto, testimone di un passato ormai rimosso e associato ad un potente “posto al bando” presso le altre corti della penisola.

LA TERZA E DEFINITIVA TRASFORMAZIONE DEL RITRATTO (1499...)

La 3° fase di lavorazione del dipinto coincide con la trasformazione del volto e le modifiche dell’abito di Bianca, sfociando nella “creazione” del ritratto ora al Louvre, che conosciamo col titolo “la Gioconda”: Leonardo quindi forma una nuova opera d’arte trasfigurando il ritratto di Bianca in quello di una creatura misteriosa e perturbante, portatrice dell’originaria identità e al tempo stesso di una impenetrabile alterità.



L'aura malinconica e pura della prima modella infine muta in quella arcana della donna-sfinge, custode del segreto racchiuso nel quadro .

La storia di Bianca rivive ancora in atmosfere e vibrazioni del suo vissuto, che riemergono dallo scenario naturale sullo sfondo. L'antica malinconia si specchia sulle acque immobili e opache delle acque. E la zona desolata, in cui lacerti acquei serpentini scorrono sotto quel ponte in rovina, testimonia di trascorse piene travolgenti. Quel posto desertificato e ostile alla vita simbolizza un luogo dell'anima.

Sul versante opposto, le sagome brune delle ofioliti emerse da un primordiale oceano emanano vibrazioni oscure come presagi dall'inconscio.

Lo "spettro virtuale di Bianca", riesumato in laboratorio da una macchina (che è in questo senso anche "macchina del tempo") era portatore di una storia: lei sedeva al centro della cornice delimitata da simulacri di colonne, con una collana di crocine ricamata sulla scollatura dell'abito austero. E il paesaggio alle sue spalle era la fotografia della fine del suo mondo e di un'epoca.

La donna misteriosa che Leonardo “dopo di lei” non smetterà di plasmare con impalpabili velature nel gioco sfumato di ombra e luce sfugge alla legge del tempo. La dimensione in cui vive è l'enigma.

La mia ricerca aspira a che questo enigma non venga oscurato dietro cortine di senso comune e ancor peggio dietro triviali speculazioni mediatiche e mercantili, in questa nuova barbarie dell'Occidente. come sempre più spesso accade, a conferma delle parole profetiche di Renè Huyghe:

“ Ormai, per una conseguenza incalcolabile, l'arte cessava di essere il riflesso diretto di una civiltà occidentale che sarebbe stata trascinata dalla vertigine della scienza verso una gestione e una concezione esclusive, positivistiche e materialiste del mondo; reciterà per contro la parte del contrappeso, nei confronti di questo inquietante inaridimento, e manterrà il libero gioco dell'espressione delle profondità sensibili e della creatività dell'immaginazione. Gli storici e i sociologi ne prenderanno, un giorno, coscienza; allora misureranno quanto l'arte abbia mantenuto il respiro dell'anima umana in una società che precipita verso il suo soffocamento e la sua sclerotizzazione. E forse dateranno da Leonardo e dalla Gioconda questo potere di compensazione che l'arte ha esercitato, e che ha permesso la difesa della spiritualità in questi secoli della tecnologia, in cui essa si annienta.”