

PASQUALINO COZZA

La melanconia di Leonardo [Leonardo's Melancholy]

SINTESI. L'intera esistenza di Leonardo è stata attraversata dal tema della fugacità del tempo, il cui scorrere implacabile ne ha determinato la doppia natura: l'una improntata all'agire per lasciare di sé memoria nelle menti de' mortali, l'altra prigioniera dell'esitazione, vittima dei ripensamenti e condannata all'incompletezza. Dalla seconda natura deriva la melanconia di Leonardo, infine procurata dall'impossibilità, forse, di ricevere un lieto morire, ma in origine, seguendo le riflessioni di Freud e André Green, dalla depressione speculare del Leonardo infante in presenza di un oggetto-madre assorbito in un lutto. La riappropriazione dell'oggetto perduto attraverso la trasformazione in esso è il punto d'unione delle indagini psicoanalitiche sulla creazione artistica del genio Leonardo, che nello sforzo di padroneggiare l'antica situazione traumatica, riecheggiante nella *ricordatione del nibbio*, tenta di riparare la perdita del seno ricostruendo l'immagine interna del volto della madre.

PAROLE CHIAVE: Leonardo da Vinci, melanconia, Sigmund Freud, André Green, psicoanalisi, nibbio.

ABSTRACT. Leonardo's entire existence was crossed by the theme of the transience of time, whose relentless flow determined its dual nature: one based on action in order to leave a memory in the minds of mortals, the other a prisoner of hesitation, victim of second thoughts and doomed to incompleteness. From the second nature Leonardo's melancholy ensues, finally caused perhaps by the impossibility of receiving a happy death, but originally, following the reflections of Freud and André Green, by the infant Leonardo's specular depression in the presence of a mother-object absorbed in mourning. The reappropriation of the lost object through the transformation into it is the meeting point of the psychoanalytic investigations on the artistic creation of the genius Leonardo, who in an effort to master the ancient traumatic situation, echoing in the dream of the kite, tries to repair the loss of the breast by reconstructing the internal image of the mother's face.

KEYWORDS: Leonardo da Vinci, Melancholy, Sigmund Freud, André Green, Psychoanalysis, Kite.

Pasqualino Cozza è psicologo a orientamento psicoanalitico a Messina, e ha scritto diversi saggi su Leonardo, Wittgenstein e Freud, del quale ha anche curato la recente edizione italiana de *L'Io e l'Es*.

— pascoz@yahoo.com

È privilegio del vero genio, soprattutto del genio che apre una nuova via, di commettere impunemente grandi errori.¹

Consultare i manoscritti leonardeschi significa naufragare nell'eternità, sprofondare nella nostalgia dell'infinito. Negli oltre settemila fogli superstiti, contenenti bozze, schizzi, progetti incompiuti d'ogni genere, è possibile ravvisare le ragioni dell'inquietezza di Leonardo fin negli ultimi istanti della sua vita. Sul letto di morte, al re Francesco I giunto al suo capezzale, dichiarava d'aver «offeso Dio e gli uomini del mondo, non avendo operato nell'arte come si conveniva»², arte che con Leonardo, divenendo strumento di rappresentazione delle verità scientifiche, assumeva su di sé un valore conoscitivo, in quanto pura contemplazione delle cose che fissa «in pensieri duraturi ciò che fluttua nell'onda del fenomeno»³.

In tal senso, la non compiutezza proverbiale delle sue opere era al contempo motivo di insoddisfazione artistica quanto scientifica. Poco importa se la veridicità storica dell'aneddoto del Vasari sia stata messa in dubbio dai biografi di Leonardo; esso è anzi tanto più indicativo della percezione che gli uomini del tempo avevano di lui, del cui animo era altrimenti difficile trarre conclusioni che non fossero ipotesi estrapolate, talvolta a viva forza, dal dettaglio di un dipinto, dal lapsus di un'annotazione, dalle righe di una denuncia anonima inserita nel tamburo di Palazzo della Signoria a Firenze, sulla cui vicenda non si è mai giunti a definitiva chiarezza.

Ci si chiede d'altra parte quanto Leonardo conoscesse di sé, quanto la sua pulsione di ricerca, espressa al massimo grado con riguardo ai fenomeni naturali del mondo esterno, ivi compresi gli animi altrui attraverso lo studio dei loro gesti, espressioni, posture, si indirizzasse anche ai moti del suo mondo interno. Se, ponendo a noi stessi l'onere di un'analisi in questa direzione, ci affidassimo a stilemi, dettagli, pettegolezzi e persino calunnie, poggeremmo la nostra speranza su basi a tal punto incerte, deboli, inconsistenti, da rischiare di arricchire quella letteratura che – in luogo del genio, scientifico non

¹ Voltaire, *Il secolo di Luigi XIV*, Einaudi, Torino 1994, cap. 32.

² G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Le Monnier, Firenze, 1851, p. 36.

³ J.W. Goethe, *Faust*, I, vv. 348-349: «Was in schwankender Erscheinung schwebt / Zu befestigen in dauernden Gedanken».

meno che umanistico, quale egli si è mostrato attraverso la sua opera – osserva l'«omo senza lettere» nelle sue stravaganze, nei suoi fallimenti, nelle sue contraddizioni, credendo con ciò di addurre ragioni valide alla presunta mitizzazione indebita di cui sarebbe stato oggetto a partire dalla fine dell'800. I tentativi infruttuosi di apprendimento del latino, la scorrettezza dei calcoli nell' eseguire moltiplicazione e divisione di due frazioni⁴, l'insistenza ossessiva con cui riformulava uno stesso periodo senza giungere a una versione compiuta, l'incapacità di produrre una sintesi razionale senza possibilità di sottrarre ogni argomentazione al destino di appunto o frammento sparso, lungi dall'oscurarne la genialità palpitante, restituiscono al genio tratti di umanità che ne testimoniano una volta ancora la volontà risoluta, l'attivismo rabbioso, l'intuizione pura, il desiderio di immortalarsi attraverso la propria opera, innalzandolo viepiù tra i massimi geni inventivi e dominatori.

Misurando però egli stesso le proprie creazioni sul metro della divinità, finiva per lasciarsi andare a quella notoria lentezza che consegnò alcune delle sue principali opere a un destino di inarrestabile declino. Così racconta Matteo Bandello, novelliere suo contemporaneo, a proposito del *Cenacolo* (andato perciò incontro a numerosi tentativi di restauro data la corruzione del dipinto, la cui tecnica – quella dell'affresco – avrebbe invero richiesto una rapidità d'esecuzione estranea al Leonardo contemplativo d'ogni particolare):

Soleva [...] andar la mattina a buon'ora a montar sul ponte, perché il Cenacolo è alquanto da terra alto; soleva, dico, dal nascente sole sino a l'imbrunita sera non levarsi mai il pennello di mano, ma scordatosi il mangiare e il bere, di continuo dipingere. Se ne sarebbe poi stato dui, tre e quattro di che non v'avrebbe messa mano e tuttavia dimorava talora una o due ore del giorno e solamente contemplava, considerava ed esaminando tra sé, le sue figure giudicava. L'ho anco veduto secondo che il capriccio o ghiribizzo lo toccava, partirsi da mezzo giorno, quando il sole è in lione,

⁴ Cfr. A. Marinoni, *Leonardo da Vinci*, in AA.VV., *Il pensiero della Rinascenza e della Riforma*, vol. 6, p. 1151, n. 7: «Nel codice Atlantico, f. 245 r.b, Leonardo scrive che la radice quadrata di due è due mezzi, di tre è tre mezzi, di quattro è quattro quarti, ecc. E lo prova moltiplicando due mezzi per due mezzi col risultato di quattro mezzi, ossia due interi. Leonardo moltiplica i soli numeratori, tenendo fermo il denominatore. Né si accorge che in tal modo l'unità sarebbe la radice quadrata di tutti i numeri immaginabili. Analogamente nel f. 200 r. del codice Arundel sostiene che la radice quadrata di tre è tre noni, di quattro è quattro sedicesimi, ecc. Infatti moltiplicando tre noni per tre noni per tre noni ottiene ventisette noni “che son tre interi”». Cfr. sul tema A. Marinoni, *Le operazioni aritmetiche nei manoscritti vinciani*, “Raccolta vinciana”, 19 (1962), pp. 1-60.

da Corte vecchia ove quel stupendo cavallo di terra componeva, e venirsene dritto a le Grazie ed asceso sul ponte pigliar il pennello ed una o due pennellate dar ad una di quelle figure, e di solito partirsi e andar altrove⁵.

Ci sembra di scorgere in Leonardo una doppia natura, l'una improntata all'agire, per raccogliere fama e scongiurare il rischio di trascorrere «questi nostri miseri giorni [...] senza alcuna loda e senza lasciare di sé alcuna memoria nelle menti de' mortali»⁶; l'altra dedita alla speculazione e al calcolo, prigioniera dell'esitazione e dunque maldisposta a pagare il prezzo del pericolo per compiere l'impresa, inibita dalla possibilità di scelta davanti alla fuga del tempo: il quale tutto avviluppa e niente restituisce, implacabile nel suo scorrere indifferente al meno nobile come al più solenne dei progetti – come il colossale Monumento equestre a Francesco I Sforza, delle cui cento tonnellate di bronzo richieste per la realizzazione non rimangono che sedici anni di studi, ripensamenti, disegni, forse calchi in metallo e versioni postume inadeguate a restituirne l'ideale magnificenza originaria.

Difficile dire se in questa lotta interiore abbia prevalso il genio di Leonardo o il tempo «consumatore delle cose»⁷, poiché difficile è rinvenire il criterio – l'unico che veramente conta – attraverso il quale egli giudicava se stesso, stabilendo se «il misero corso» fosse trapassato «indarno»⁸ o, al contrario, ci fosse cagione di ritenere la propria «vita bene usata» sì da riceverne un «lieto morire»⁹. E se anche giungessimo alla fonte diretta di un siffatto criterio, non fosse altro che per eludere una volta per sempre il nostro compito e lasciare a Leonardo stesso l'incombenza di trarre un bilancio, rimarrebbe impossibile, oggi per noi, rideterminarne la validità in assenza di una misura effettiva, non mutevole, eterna come si addice all'oggetto cui associarla¹⁰.

Sarà possibile comunque farci un'idea se ci mireremo il costruito psicologico greeniano della *madre morta* – dunque, senza ricorrere all'epigrafico ma apocrifo aneddoto del Vasari, che pure ha il merito di sintetizzare in poche righe l'essenza della vita di un uomo mai satollo, probabilmente in ultimo

⁵ M. Bandello, *Novella LVIII*, in *Raccolta di novellieri italiani*, Pomba, Torino 1853, vol. II, p. 177.

⁶ Leonardo da Vinci, *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, Mondadori, Milano 2008, p. 47.

⁷ *Ibidem*, p. 48.

⁸ *Ibidem*, p. 47.

⁹ *Ibidem*, p. 80.

¹⁰ Ci manca al riguardo la misura che poté stabilire quel matematico inglese di nome John Greaves quando suppose di utilizzare le piramidi di Egitto, proprio in quanto imperiture, come parametro di riferimento per la conservazione delle misure con riguardo ai posteri.

deluso, il cui animo «dovunque [...] volse nelle cose difficili, con facilità le rendeva assolute»¹¹, sconfinite, universali, senza limiti; ma tali cose si impongono al tempo a disposizione, mai davvero sufficiente, circostanza che Leonardo tentava stoicamente di razionalizzare appuntando che «a torto si lamentan li omini della fuga del tempo, incolpando quello di troppa velocità, non s'accorgendo quello esser di bastevole transito»¹².

Che bastevole non potesse esserlo, però, è anzitutto per ragioni costituzionali. Questa sua doppia natura, infatti, era ulteriormente frammentata da molteplici «grandissimi doni [...] strabocchevolmente accozza[ti] in un corpo solo»¹³, che continuamente lottavano per avocare a sé ciascuno l'esclusività della costanza. Non essendo ciò possibile, il timone, costretto a piegare ora in un senso ora in un altro, finiva spesso, eccettuati i pochi casi compiuti, definitivi, della sua produzione intellettuale e artistica, per mutare la propria rotta. Le variazioni sul monito «Non uscire dal solco»¹⁴, che Leonardo appuntava in maniera ricorsiva rivolgendosi a se stesso, sono presenti in gran numero nei suoi appunti, come anche gli incisi sul tema fissati da un uso sapiente dell'arte metaforica: «Sì come ogni regno in sé diviso è disfatto, così ogni ingegno diviso in diversi studi si confonde e indebolisce»¹⁵.

Forse non ci allontaneremmo troppo dalla realtà se attribuissimo a Leonardo, negli ultimi giorni della sua vita in Francia, e precisamente il 23 aprile 1518 ad Amboise, mentre redige il suo testamento, davanti a «tutti e ciascaduno li libri che il dicto testatore ha del presente, et altri instrumenti et portracti circa l'arte sua et industria de pictori»¹⁶, le impressioni melanconiche suscitate in Serse mentre contempla la vastità della sua immensa armata sulle rive dell'Ellesponto, che dapprima «si ritenne felice, ma poi scoppiò in lacrime»¹⁷.

¹¹ Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, cit., p. 11.

¹² Leonardo, *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, cit., p. 96.

¹³ Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, cit., p. 11.

¹⁴ Leonardo, *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, cit., p. 132.

¹⁵ *Ibidem*, p. 609.

¹⁶ *Ibidem*, p. 537.

¹⁷ Erodoto, *Storie*, UTET, Torino 1996, pp. 313 s. E quando il saggio consigliere Artabano, accortosi del pianto di Serse, osservò: «O re, quanto sono diversi il tuo comportamento di adesso e quello di poco fa: prima ti compiacevi della tua felicità e ora piangi» (*ibidem*, p. 315), Serse rispose: «In effetti, mentre stavo riflettendo, si è fatto strada in me un sentimento di pietà, al pensiero di quanto sia breve la vita umana, dal momento che di tutti questi uomini, che sono così numerosi, nessuno sarà ancora vivo tra cento anni» (*ivi*). Serse, infatti, avendo fatto costruire un'immensa opera di ingegneria idraulica che collegava l'Europa all'Asia, consistente di una serie di imbarcazioni disposte in fila tali da formare un ponte

È il dramma di un uomo, in Serse come in Leonardo, «che si alza troppo presto, quando è ancora buio e tutti gli altri stanno dormendo»¹⁸, e che perciò avverte viepiù la pressione dello scorrere del «tempo, veloce predatore delle create cose»¹⁹, domandandosi «quanti re, quanti popoli ha [...] disfatti»²⁰, pur tenendo fermo, valendosene contro la sua fugacità, che «chi teme i pericoli non perisce per quegli»²¹, ma che «ogni impedimento è distrutto dal rigore»²².

Compreso l'impedimento, altrimenti insospettato nel caso di Leonardo, della «confessata e dimostrata ignoranza del latino che lo escludeva da vaste zone di quella cultura»²³ ufficiale antica, ma che nel destino dell'artista geniale, come spesso accade, determina un imprevedibile rivolgimento di fronte che ne fa le fortune. Il Leonardo scienziato moderno, che infondeva le sue conoscenze sull'ordine razionale dell'universo nelle proprie opere artistiche, nasce infatti anche da una ribellione, in certo modo vincolata, verso i ripetitori dell'antico. La sua rivolta contro l'imitazione del passato, il rifiuto del principio di autorità e la celebrazione del metodo sperimentale lo indussero a esaltare l'esperienza, sulla quale fondare ogni progresso scientifico e artistico, al contrario di «chi disputa allegando l'alturità²⁴ [e] non adopera lo 'ngegno, ma più tosto la memoria»²⁵.

Ci chiediamo però se il conflitto di Leonardo contro «quelli che dall'altrui fatiche se medesimi fanno ornati, [e] le mie a me medesimo non vogliono concedere»²⁶ si limiti a essere generato da queste variabili contingenti, se cioè,

che consentisse alle sue truppe di camminare sulle acque, giungere in Grecia e punire gli Ateniesi di quanto avevano fatto a suo padre e ai Persiani, consapevole del momento propizio ma anche dei rischi che la spedizione avrebbe comportato, non riusciva a trovar quiete nella assicurazione che in caso di fallimento la generazione ventura si sarebbe occupata di realizzare l'impresa, che i figli dei figli avrebbero potuto raggiungere la meta che egli non aveva raggiunto, che il dovere da lui lasciato irrisolto sarebbe comunque stato compiuto.

¹⁸ D.S. Mereskovskij, *La rinascita degli Dei, ovvero Leonardo da Vinci*, Rizzoli, Milano 1953, capitolo X, § 9, p. 426.

¹⁹ Leonardo, *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, cit., p. 59.

²⁰ *Ibidem*, p. 59.

²¹ *Ibidem*, p. 128.

²² *Ibidem*, p. 132.

²³ Marinoni, *Leonardo da Vinci*, cit., p. 1151.

²⁴ I testi di Leonardo sono ricchi di particolarità lessicali e grammaticali; per un riepilogo si veda ad esempio l'accurato glossario a cura di Anna Maria Brizio in Leonardo da Vinci, *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, cit., pp. 690 ss. – in questo caso, il termine “alturità” corrisponde ad “autorità”.

²⁵ Leonardo da Vinci, *Codice Atlantico*, 76 r.a.

²⁶ *Ibidem*, 119 v.a.

come scrive Marinoni, «la violenta reazione contro i “trombetti e recitatori delle altrui opere”» si riduca a essere «in rapporto diretto con la coscienza dei propri limiti»²⁷; oppure se stavolta non sia il caso di ricongiungersi presso altre vie, già tracciate, e prendere in considerazione ulteriori ragioni, non tangibili, psicologiche, alla base di questa ribellione che, insieme alle variabili testé scorse, fa l'originalità delle sue opere, agendo un'influenza determinante nella manifestazione del genio multiforme di Leonardo.

Ci è possibile, in questo senso, trarre profitto da un metodo il cui appellativo “patografia” ne ha ingiustamente segnato lo sfortunato destino. Infatti la sua composizione – *pato-grafia* – suggerisce il rimando, con accezione negativa, a ciò che vi è di patologico nell'oggetto d'indagine di volta in volta preso in esame; mentre nelle intenzioni del suo ideatore la parola faceva riferimento alla sofferenza (*pathos*) di una biografia cui autore e lettore partecipano riscoprendola a partire da alcuni eventi chiave che ne hanno informato lo svolgimento. Sia pure avendo a disposizione notizie limitate, malcerte, com'è nel nostro caso, è possibile rilevare ancor sempre, con Knebel, che «per quanto intricato sia il corso della vita, vi si rivela sempre una ragione e una direzione»²⁸. Non solo: «Se noi pensiamo con esattezza a molte scene del nostro passato, tutto ci sembra predisposto, come in un romanzo costruito secondo un piano organico»²⁹.

Ora, di una scena siffatta è la penna stessa di Leonardo a restituirci la memoria: «ne la prima ricordatione della mia infanzia e' mi pareva che essendo io in culla, che un nibbio venissi a me e mi aprissi la bocca colla sua coda, e molte volte mi percotessi con tal coda dentro alle labbra»³⁰. È difatti questa *ricordatione* precoce l'elemento chiave che consente a Freud di sostenere la propria indagine patografica su Leonardo, gettando luce su di una fantasia protoinfantile di *fellatio* in base alla quale Freud non «aveva costruito la sua diagnosi psico-sessuale di Leonardo»³¹, come afferma troppo sbrigativamente Marinoni, ma piuttosto tentato di delineare, a partire da essa, le originarie forze motrici psichiche che hanno concorso, insieme alle potenze esteriori contingenti, a determinare le successive trasformazioni ed evoluzioni.

Il “ricordo”, infatti, poggerrebbe sia su di un vissuto infantile più precoce che rimanda all'esperienza di suzione al seno della madre Caterina, sia su

²⁷ Marinoni, *Leonardo da Vinci*, cit., p. 1166.

²⁸ M. Knebel, *Litterarischer Nachlass*, Forgotten Books, London, vol. III, p. 452.

²⁹ A. Schopenhauer, *Parerga e paralipomena*, Adelphi, Milano 1998, vol. I, p. 284.

³⁰ Leonardo, *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, cit., p. 367.

³¹ Marinoni, *Leonardo da Vinci*, cit., p. 1156.

di una fantasia omosessuale passiva, com'è lecito trarre dal materiale storico-biografico su Leonardo. Egli, infatti, durante i suoi primi anni di vita, non essendo stato riconosciuto dal padre, il notaio Ser Piero da Vinci, era cresciuto da solo con la madre, senza che nella diade madre-bambino, in assenza del sostegno paterno, potesse intercedere un terzo, con ciò favorendo un legame molto intenso tra il piccolo Leonardo e la madre Caterina.

Queste particolari circostanze – il legame bidimensionale con la madre, verso la quale deve averne accresciuto il desiderio edipico; l'assenza del padre, col quale Leonardo dev'essersi identificato com'è deducibile dal disinteressamento dell'artista scienziato verso i frutti della propria paternità creativa; infine, dopo la rimozione dell'infatuazione, l'identificazione con la madre, da cui l'amare altri uomini come la madre ha amato lui – trovano coerente assestamento nella teorizzazione, da parte di André Green, del complesso della madre morta, «un costrutto immaginale formatosi nella psiche infantile a seguito di una depressione materna»³². Una tale depressione dev'essersi determinata in Caterina dall'amore perduto coinciso con l'abbandono da parte di Ser Piero, e il suo carattere essenziale consiste nella «speculare depressione dell'infante [che] ha luogo in presenza dell'oggetto, la madre, lei stessa assorbita in un lutto»³³.

Il trauma narcisistico causato dalla disillusione anticipata di un disinvestimento brutale del figlio da parte dalle madre depressa è «vissuto da lui come una catastrofe» in quanto comporta «oltre alla perdita di amore, una perdita di senso, perché l'infante non dispone di alcuna spiegazione che renda conto di ciò che è avvenuto»³⁴. Falliti i tentativi di riparare l'oggetto materno, suscitandone l'interesse, rivitalizzandone il viso melanconico, restituendole l'antico sorriso perduto, l'Io si protegge dall'ulteriore senso di impotenza che da essi consegue, attraverso la messa in atto di una serie di difese: nel caso di Leonardo, oltre all'identificazione inconscia con la madre “morta” – *l'unico modo per riappropriarsi dell'oggetto perduto è diventarlo*³⁵ – devono aver agito il «blocco della capacità d'amore», da cui la «posteriore omosessualità, manife-

³² V. Cicero, *Da un sogno infantile di Sigmund Freud*, in S. Freud, *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci*, Morcelliana/Scholé, Brescia 2020, p. 276. Cicero applica comunque lo psicologema greeniano della madre morta non a Leonardo, ma al piccolo Freud angosciato dalle reiterate depressioni della madre Amalia (cfr. *ibidem*, p. 277).

³³ *Ivi*.

³⁴ A. Green, *Narcisismo di vita, narcisismo di morte*, Raffaello Cortina, Milano 2018, p. 256.

³⁵ Circa le implicazioni metapsicologiche del lutto secondo Freud cfr. *Lutto e melanconia*, in cui vengono approfondite la rinuncia ad abbandonare la posizione libidica e il ruolo della componente orale nel processo del lutto.

sta benché *ideale*»³⁶, tenera ancorché sessualmente non attiva, e «la ricerca di un senso perduto [che] struttura lo sviluppo precoce delle capacità fantasmatiche e intellettuali dell'Io»³⁷, da cui il sovrainvestimento dell'attività intellettuale che si iscrive nella coazione a pensare. Ne consegue, nella costellazione tracciata da Green, «un impegno manifesto nella creazione artistica [e,] sul piano della conoscenza, con una produzione intellettuale molto ricca»³⁸, allo scopo di padroneggiare l'antica situazione traumatica, ripristinare l'onnipotenza narcisistica ferita e «superare la confusione della perdita del seno»³⁹.

Si tratta di uno di quegli eventi occasionali, come ve ne sono «nella vita di molti uomini [...] che ha un'influenza determinante e indirizza il loro sviluppo»⁴⁰, e in base al quale interpretare le successive, più ermetiche, manifestazioni del carattere. È infatti su queste ipotesi che nella patografia su Leonardo Freud costruisce la soluzione dell'enigma della Gioconda, della sua peculiarità mimica, del sorriso «singolare, affascinante [...] seducente [...] fisso su labbra allungate, arcuate»⁴¹, così caratteristico da essere definito «leonardesco»: il dipinto sarebbe un tentativo, in età precoce fallito sul piano pratico, alla soglia dei cinquant'anni riuscito sul piano artistico, di recuperare l'immagine materna fissandola ora su tela: «Se infatti il sorriso della Gioconda evocò in lui il ricordo della madre, capiamo allora come questo sorriso lo inducesse anzitutto a creare un'esaltazione della maternità e a restituire alla madre il sorriso trovato nella nobile signora»⁴² Monna Lisa.

Lo stesso Vasari, restituendoci l'atmosfera nella bottega di Leonardo mentre dipingeva la Gioconda, racconta di un donna melanconica, che egli si sforzava di far sorridere per mezzo di buffoni fatti pervenire sul luogo appositamente: «essendo Mona Lisa bellissima, teneva, mentre la ritraeva, chi sonasse e cantasse, e di continuo buffoni che la facessero stare allegra per levar via quel malinconico»⁴³.

Ritrarre una visione, un sentimento, innalzare la propria individualità per accrescere la propria vitalità, idealizzare la perdita per impadronirsene idealmente, ricostruire l'immagine interna del volto della madre per riparare, attraverso il momento intuitivo dell'opera d'arte, la propria biografia.

³⁶ Freud, *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci*, cit., p. 127.

³⁷ Green, *Narcisismo di vita, narcisismo di morte*, cit., p. 232.

³⁸ Ivi.

³⁹ Ivi.

⁴⁰ O. Rank, *L'artista. Approccio a una psicologia sessuale*, Sugarco, Milano 1986, p. 10.

⁴¹ Freud, *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci*, cit., pp. 151 e 157.

⁴² *Ibidem*, p. 163.

⁴³ Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, cit., p. 30.

BIBLIOGRAFIA DEI TESTI CITATI

- Bandello M. (1853), *Novella LVIII*, in *Raccolta di novellieri italiani*, 3 voll., Pomba, Torino.
- Cicero V. (2020), *Da un sogno infantile di Sigmund Freud*, in S. Freud, *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci*, Morcelliana, Brescia.
- Erodoto (1996), *Storie*, UTET, Torino.
- Freud S. (1976), *Lutto e melanconia*, in Id., *Opere*, vol. VIII, Bollati Boringhieri, Torino.
- Freud S. (2020), *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci*, Morcelliana, Brescia.
- Goethe J.W. (2005), *Faust*, Rizzoli, Segrate.
- Green A. (2018), *Narcisismo di vita, narcisismo di morte*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Knebel M. (2018), *Litterarischer Nachlass*, vol. III, Forgotten Books, London.
- Leonardo da Vinci (2009), *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, a cura di A.M. Brizio, Mondadori, Milano.
- Marinoni A. (1964), *Leonardo da Vinci*, in AA.VV., *Il pensiero della Rinascenza e della Riforma*, vol. 6, Marzorati, Milano, pp. 1149-1211.
- Marinoni A., *Le operazioni aritmetiche nei manoscritti vinciani*, "Raccolta vinciana", 19 (1962), pp. 1-60.
- Mereskovskij D.S. (1953), *La rinascita degli Dei, ovvero Leonardo da Vinci (1901)*, di M. Rakovska e L.G. Tenconi, 2 voll., Rizzoli, Milano.
- Rank O. (1986), *L'artista. Approccio a una psicologia sessuale*, Sugarco, Milano.
- Schopenhauer A. (1998), *Parerga e paralipomena*, 2 voll., Adelphi, Milano.
- Vasari G. (1851), *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Le Monnier, Firenze.
- Voltaire (1994), *Il secolo di Luigi XIV*, Einaudi, Torino.