

CLAUDIO DOGLIO

IL CENACOLO DI LEONARDO

Relazione tenuta da don Claudio Doglio
durante il viaggio verso Milano il 4 marzo 2007
nel corso della *Domenica biblica* che prevedeva la visita al Cenacolo di Leonardo
Riccardo Becchi ha trascritto il testo della registrazione e l'ha integrato con le foto

Sommario

A Milano alla fine del '400	3
Il refettorio grande di Santa Maria delle Grazie	3
Le scelte di Leonardo	4
«Uno di voi mi tradirà»	5
La scena al piano superiore	6
La figura di Gesù	7
Gli apostoli e la posizione delle loro mani	8
Il riferimento cosmico–astrologico	10
Un richiamo “prezioso”	12
Giuda, ancora insieme a Dodici	13
Un ulteriore elemento: le mani come note musicali	14
Travisamenti dell'opera	15

Il Cenacolo, dipinto da Leonardo da Vinci, è una delle opere artistiche che hanno segnato la storia della cultura umana.

A Milano alla fine del '400

È stato eseguito in un'epoca di transizione. Se siamo abituati a segnare il 1492 – anno della scoperta dell'America – come un anno decisivo per indicare la fine del Medio Evo e l'inizio dell'Era Moderna, il Cenacolo si colloca proprio nei primi anni del mondo moderno essendo stato ultimato nel 1498. Fra i capolavori di Leonardo è quello che maggiormente lo mostra nella sua qualità di teologo. Noi conosciamo bene questo genio come scienziato, architetto, inventore, artista multiforme, ma anche l'aspetto del teologo non deve essere dimenticato.

Ha giocato un brutto tiro a Leonardo un giudizio del Vasari che lo presentò come eretico. Da questa notizia del Vasari sono derivate molte opinioni leggendarie sulla posizione religiosa di Leonardo; non abbiamo però nessuna indicazione di sue eresie. Dalle sue opere artistiche possiamo invece dedurre molti significativi elementi di conoscenza della dottrina e della tradizione cattolica fedelmente osservata. Nella raffigurazione dell'Ultima Cena, in modo particolare, il pittore ha messo in evidenza le sue conoscenze scientifiche, artistiche e teologiche.

Leonardo andò a Milano nel 1484, quando aveva 30 anni; era nato infatti nel 1454.

Dopo essere stato alla scuola del Verrocchio, a Firenze, si trasferì a Milano perché invitato da Ludovico il Moro, signore intraprendente alla ricerca di cervelli e di artisti. Leonardo si trovò molto bene nella dinamica Milano, in questo periodo di grande apertura alle novità culturali e artistiche.

Negli anni '90 venne costruita la chiesa domenicana di Santa Maria delle Grazie. Il progetto era stato fatto da un architetto di nome Solari secondo lo stile gotico, anche se ormai tardivo. Verso la fine del secolo Ludovico il Moro diede l'incarico al Bramante di costruire una tribuna dietro a questa chiesa delle Grazie, pensando di farne il proprio mausoleo: la Cappella Palatina. Sognava, alla grande, di essere un imperatore e quindi voleva costruirsi il monumento funebre per la dinastia degli Sforza. La chiesa dei domenicani a Milano, in quel momento, era una delle più prestigiose e, dal punto di vista teologico-culturale, forse la più attiva.

Il refettorio grande di Santa Maria delle Grazie

Fu così che in questa opera di ristrutturazione della chiesa venne progettato anche il refettorio – il refettorio grande – che doveva essere interamente affrescato. Il priore domenicano del convento, di nome Vincenzo Bandello, affidò l'opera di tre pareti a uno dei pittori più in voga a Milano, Donato Montorfano; la quarta venne affidata a un nome nuovo, Leonardo appunto.

Nella raffigurazione delle scene, nella sala del refettorio, il progetto fu fatto dal priore che era un fine teologo e l'obiettivo era quello di ricreare nel convento un'immagine della città di Gerusalemme. Questa era una idea importante che i domenicani avevano portato avanti negli ultimi due secoli. Pensate a quello che è il convento di San Marco a Firenze, affrescato dal Beato Angelico; tutti gli ambienti del convento hanno delle scene evangeliche in modo tale che i frati, dovunque si muovano, siano in un ambiente sacro, siano come a Gerusalemme, siano partecipi della esperienza storica di Gesù.

Le quattro pareti del refettorio di Santa Maria delle Grazie, pertanto, dovevano contenere le scene della passione. Purtroppo due pareti sono state distrutte e quindi gli affreschi del Montorfano sono persi, mentre si conserva quella di fronte alla parete del Cenacolo. Due sono quindi le scene superstiti: l'Ultima Cena e la Crocifissione.



I frati che pranzano e cenano abitualmente in quel locale si trovano in mezzo fra il Cenacolo e il Calvario. L'intenzione del committente era proprio quella di avere davanti agli occhi la scena della cena che anticipa l'evento della crocifissione, quindi il momento della istituzione della Eucaristia come anticipo sacramentale della sacrificio cruento sulla croce.

È importante che i due affreschi stiano uno di fronte all'altro; il Cristo – lasciando la sala del cenacolo – attraverso la passione arriva alla croce. In mezzo a quello spazio ci sono i tavoli dei frati che stanno mangiando. Volutamente c'era quindi l'intenzione di ricreare l'ambiente di Gerusalemme.

Le scelte di Leonardo

A Leonardo venne dunque commissionato questo affresco nel 1494; iniziò i lavori nel 1495 e li terminò tre anni dopo nel 1498.

In realtà non si tratta proprio di un affresco tradizionale. Infatti, come è scritto in una autorevole pubblicazione a cura del Ministero dei Beni Culturali sul tipo di tecnica impiegata da Leonardo, si legge: «Le analisi chimiche e fisiche condotte sui campioni di pittura hanno stabilito oltre ogni ragionevole dubbio che si tratta di una pittura a tempera, forse poi velata in alcuni punti con olio, su due strati di preparazione gessosa».

Sappiamo molte cose di questo affresco, perché Leonardo stesso ha lasciato molti appunti del suo lavoro, note scritte sulle intenzioni, schizzi di prova per le teste e per le mani, e soprattutto abbiamo il resoconto di un certo Matteo Bandello che conosciamo dalla letteratura italiana come autore del *Novelliere*. Questo Matteo Bandello era il nipote del priore del convento ed ebbe dallo zio l'incarico di controllare i lavori. Immaginando che i pittori e gli

operai lasciati senza controllo lavorassero poco, il priore incaricò il giovane nipote di controllare giorno per giorno l'opera di Leonardo ed egli tenne un resoconto di come lavorava. Abbiamo quindi quasi una cronaca in diretta della esecuzione di questa opera.

Dovendo progettare l'insieme, Leonardo pensò al momento preciso in cui raffigurare Gesù e gli apostoli. In genere le raffigurazioni dell'Ultima Cena, nella tradizione pittorica italiana, erano caratterizzate da due elementi. Il primo particolare presenta Giovanni, alla destra di Gesù, che reclina il capo e lo appoggia sul petto del Signore; è il momento in cui il discepolo amato chiede a Gesù: «Chi è il traditore?». Il secondo particolare, abbastanza comune, è il fatto che Giuda sia isolato; in genere si trova dall'altra parte del tavolo, identificato molto bene rispetto agli altri. Vistosamente tiene la borsa dei soldi e in genere non ha aureola.

Giotto, nella Cappella degli Scrovegni, nel 1300, raffigura gli apostoli tutti intorno al tavolo e quindi ce n'è anche una serie che dà le spalle allo spettatore. Hanno tutti l'aureola: Gesù d'oro, undici apostoli di rame e Giuda ha una aureola nera. Il *Beato Angelico*, all'inizio del 1400, raffigurò invece la scena mettendo Giuda dalla stessa parte di Gesù e con l'aureola, difficilmente riconoscibile nell'insieme. Questa è un'idea domenicana. Pochi anni prima di Leonardo, il Ghirlandaio aveva dipinto uno dei più bei Cenacoli – si trova nel refettorio del Convento di Ognissanti a Firenze – ed è stato il modello a cui senza dubbio Leonardo si ispirò perché da giovane lo aveva visto inaugurare nel suo splendore. Rispetto all'opera del Ghirlandaio Leonardo opera notevoli cambiamenti; sarebbe quindi interessante uno studio comparato delle due opere perché – per notare le scelte originali di Leonardo – bisogna confrontare con quelle della sua epoca, soprattutto con quelli che erano i maestri in voga al suo tempo.

Leonardo fece dunque una scelta fondamentale, quella di non raffigurare il momento in cui Giovanni posa il capo sul petto di Gesù, ma un attimo prima. È una fotografia scattata qualche secondo prima, proprio nel momento in cui Giovanni si allontana al massimo da Gesù per avvicinarsi a Pietro. Altra scelta importante – non originale, ma secondo una scuola – è quella di mettere Giuda dietro il tavolo, insieme con tutti gli altri, in una posizione che si confonde con quella degli altri apostoli.



Originale, invece, fu la scelta di non dipingere le aureole: è iniziata l'epoca moderna. Nessuno dei personaggi ha una insegna che denunci una particolare sacralità, neanche Gesù è connotato con l'aureola.

È una scena tipicamente umana; volutamente il teologo Leonardo rappresenta una scena umana per mostrare la presenza del divino non nell'artificio artistico dell'aureola, ma proprio concretamente nella carne umana.

«Uno di voi mi tradirà»

L'artista pensò dunque di raffigurare la scena immediatamente seguente al momento in cui Gesù disse: «Uno di voi mi tradirà».

È una frase sconvolgente che provoca stupore, suscita perplessità, paura, angoscia, fa nascere domande e quindi reazioni. Leonardo si impegnò a studiare dodici reazioni diverse a questa parola di Gesù e cercò di fissare in una istantanea dodici atteggiamenti diversi in modo tale da

raffigurare – con l’atteggiamento dei volti e delle mani – lo stato d’animo degli apostoli. Cercò di costruire un *pathos*, cioè una emozione, un sentimento, una reazione alla parola di Gesù e inserì il quadro delle persone in un ampio contesto architettonico.

Rispetto all’affresco opposto del Montorfano, che era già finito nel 1495 – quando Leonardo iniziò il suo lavoro – il nostro artista scelse di non occupare tutta la parete, ma di occuparne solo la parte alta, tanto è vero che poi, in seguito, aprirono anche una porta sotto l’affresco rovinando la zona centrale e facendo perdere del tutto i piedi di Gesù che erano invece uno dei particolari più curati da Leonardo.



Abbiamo solo dei suoi bozzetti di prova, mentre nel dipinto questo particolare è stato eliminato.

La scena al piano superiore

Perché scelse di fare un affresco in alto? La prospettiva giusta per poter vedere questo affresco si ha se noi avessimo un cavalletto alto sei metri. Nessuno nella sala del refettorio poteva quindi vedere da terra la giusta prospettiva. Tenete conto, inoltre, che l’attuale pavimento è più alto di un metro e mezzo rispetto all’originale e quindi noi non abbiamo ancora quella distanza che invece potevano avere i fruitori iniziali dell’opera. C’è un particolare importante nei vangeli in cui il cenacolo viene qualificato come «la stanza superiore» e allora Leonardo teologo raffigurò la scena al piano superiore, non allo stesso livello dei frati che erano a mensa e quindi anche la prospettiva dello spettatore che quotidianamente contempla il disegno è quella di uno che si trova in basso a rispetto alla scena.

Eppure l’architettura intorno alle persone riprende l’architettura della sala e offre addirittura una grande profondità con tre finestre aperte sul fondo. Sono finestre spalancate che offrono la vista su un paesaggio lombardo. Il soffitto è a cassettoni e alle pareti sono appesi 8 tappeti, quattro per lato; non sono armadi o porte, sono tappeti appesi alle pareti. Purtroppo sono molto deteriorati; si riconosce tuttavia che sono tappeti orientali del tipo chiamato “mille fiori”.

Essendo una rappresentazione della varietà botanica, rispondono alla stessa idea del Beato Angelico, che per primo raffigurò un tappeto floreale dietro agli apostoli. Chiaramente Leonardo dipende da quel modello domenicano; con buona probabilità fu il priore domenicano di Milano che commissionò a Leonardo di richiamare in qualche modo il



grande convento di San Marco a Firenze. Vi ricordo che, in quegli anni, il priore di San Marco a Firenze era fra Girolamo Savonarola che stava segnando la vita di Firenze e fu bruciato proprio nell'anno in cui il Cenacolo veniva ultimato.

Questi tappeti floreali alle pareti vogliono richiamare una realtà di natura e sono all'origine di una abitudine domenicana – che poi è diventata consueta anche per noi – di creare il cosiddetto “sepolcro” con molti fiori e candele. In realtà quello che chiamiamo *sepolcro*, al giovedì santo, è l'altare della adorazione del Santissimo Sacramento e quindi la scena della istituzione dell'Eucaristia viene circondata dai fiori. Se guardate il Cenacolo del Ghirlandaio, a cui ho già accennato, alle spalle degli apostoli si aprono delle arcate – uguali a quelle del chiostro di Ognissanti – che danno all'esterno e una ampia flora e fauna fa capolino dalle arcate; si vedono molte piante, molti fiori e anche molti uccelli; è un elemento tipico del 1400 fiorentino. Leonardo dipende, eppure cambia; segue infatti la moda borghese della nuova società milanese che appende alle pareti i tappeti; non compare più la natura direttamente, ma riprodotta in oggetti costosi, orientali, che diventano ornamento delle pareti.

Al centro del quadro architettonico sta l'importante scena umana.

La figura di Gesù

Notiamo anzitutto come Gesù sia vistosamente al centro e gli apostoli siano distribuiti in modo perfettamente simmetrico – sei a destra e sei a sinistra – organizzati in quattro gruppi di tre persone.



Iniziamo l'analisi delle figure dal centro, proprio dalla figura di Gesù, che però fu l'ultima a essere dipinta dal maestro.

Addirittura il Vasari dice che il volto di Cristo non fu ultimato, perché Leonardo si sentì incapace di raffigurare la perfezione divina. Sentiamo direttamente il Vasari dalle *Vite*:

«Fece ancora in Milano, ne' frati di San Domenico a Santa Maria delle Grazie, un Cenacolo, cosa bellissima e maravigliosa, ed alle teste degli apostoli diede tanta maestà e bellezza che quella del Cristo lasciò imperfetta non pensando poterle dare quella divinità celeste che all'immagine di Cristo si richiede. La quale opera, rimanendo così per finita, è stata dai milanesi tenuta nel continuo in grandissima venerazione e dagli altri forestieri ancora».



Questa nota del Vasari ci riporta a una intenzione teologica di Leonardo: ha lasciato imperfetta l'immagine di Cristo proprio perché si sentiva incapace di darle la divinità celeste. C'è quindi in Leonardo un rispetto, per lo meno intellettuale, alla teologia; non abbiamo

documentazioni che ci parlino di un suo sentimento di fede, di una sua adesione pratica alla fede; molte altre informazioni sono semplicemente leggendarie. La documentazione ci parla di una intelligenza teologica corretta in tutta la sua esistenza. Su questa noi ci basiamo.

La figura del Cristo è ripresa dalle immagini tipiche delle icone bizantine, quindi si tratta di una conservazione fedelissima della tradizione; lo notiamo da due elementi importanti. L'atteggiamento del volto, i cappelli e la barba corrispondono allo schema delle icone e soprattutto i colori del vestito.

Due sono gli elementi del suo vestito: il mantello e la tunica. Il mantello è blu, la tunica è rosso cupo. Questo è uno schema antichissimo; tutte le raffigurazioni del primo millennio hanno questa rappresentazione cromatica. Non sono colori facoltativi perché sono elementi teologici; nella tradizione delle icone, infatti, l'artista non inventa, ma scrive la tradizione. Leonardo si inserisce in questo filone e quindi dimostra un rispetto e una accettazione dei canoni teologici. Poi si sbizzarrisce sugli atteggiamenti degli apostoli, ma il punto centrale è perfettamente conservatore.

Perché questi due colori? Perché sono i simboli delle due nature: l'umanità – fatta di terra rossa – è la tunica, mentre il mantello è fatto di cielo, quindi è celeste.

Le due mani del Cristo sono strettamente connesse con i due ambiti del mantello e della tunica e quindi sono circondate da due colori diversi. Le due mani sono in posizione opposta: la mano sinistra (alla nostra destra) è rivolta con il palmo verso l'alto, invece la mano destra (alla nostra sinistra) ha il palmo verso il basso; è una posizione innaturale. Provate a immaginarla: difficilmente tenete le mani in queste due posizioni opposte, una con il palmo su e una con il palmo giù. È una posizione inventata dal pittore. Mentre tutte quelle dei dodici apostoli sono sempre posizioni naturali, la posizione delle mani Gesù è "innaturale" perché, volutamente, vuole richiamare le due nature: i due diversi atteggiamenti delle mani evocano lo straordinario del personaggio centrale. Non per niente la mano che continua il mantello celeste è rivolta verso l'alto e la mano che continua la tunica terrestre è rivolta verso il basso ed è una mano che si sta protendendo verso il pane. Inoltre questa mano sta incontrando la mano di Giuda che ha la stessa identica posizione di quella di Gesù. Entrambe le mani si stanno avvicinando al pane.



Il volto di Gesù è triste, molto serio, racchiuso nel dolore profondo per avere detto che uno degli amici sarà colui che lo consegnerà nelle mani dei nemici. Eppure l'atteggiamento della mano aperta verso il cielo dice una disponibilità a dare. È l'atteggiamento di colui che dà completamente se stesso.

Pur essendo pienamente terreno e a tavola con i discepoli, Gesù è ieraticamente isolato, come racchiuso in una figura perfettamente triangolare con la base saldamente posata sulla tavola – nell'atto della condivisione della cena – mentre il vertice è inserito nel cielo dello sfondo. È una posizione che dà l'idea della perfezione e della stabilità a confronto del movimento che si sprigiona dai due gruppi di apostoli.

Gli apostoli e la posizione delle loro mani

Per la raffigurazione degli apostoli Leonardo scelse di partire dalla parte destra e la scena deve essere letta *da destra a sinistra*. È una particolarità interessante. È la scrittura ebraica che procede da destra a sinistra ed è anche un artificio che Leonardo seguiva per molti suoi appunti – quello di scrivere alla rovescia, da destra a sinistra – in modo tale da poter leggere correttamente allo specchio. È come avviene oggi con la scritta "ambulanza" per poter essere

correttamente letta nello specchietto retrovisore. Quindi, il punto di partenza è a destra dello spettatore naturalmente.

Una osservazione importante e previa deve essere fatta sull'atteggiamento delle mani. A proposito della nostra vita abituale, gli studiosi distinguono tre tipi di posizione delle mani: 1) gesti volontari, 2) posizioni involontarie, 3) atteggiamenti chiamati tecnicamente *limbici*, cioè legati al *limbus*, ovvero l'ambiente del cervello che presiede al sonno e ai sogni. Spieghiamo questi tre tipi. Ci sono dei gesti che noi facciamo con le mani volontariamente perché il cervello dà un ordine e la mano compie un gesto volontario; sono i gesti che noi ricordiamo bene di avere fatto. Esistono poi moltissimi gesti involontari. Mentre parliamo muoviamo le mani come per dire qualcosa, in realtà non ce ne accorgiamo, le mani si muovono indipendentemente dalla nostra volontà e compiono dei gesti di reazione, di accompagnamento del volto, della parola, dello stato d'animo. Il terzo tipo è l'atteggiamento limbico – quello delle mani in riposo – quando cioè si abbandonano le mani in una posizione tranquilla. Si possono tenere in tantissimi modi diversi anche senza muoverle.

Vediamo dunque la serie dei dodici. Il primo apostolo, a capotavola sulla destra, è **Simone lo Zelota** che tiene le mani davanti a sé; dobbiamo cercare di capire che cosa dice, come sta reagendo alla parola di Gesù: «Uno di voi mi tradirà»; infatti sta parlando con le mani.

Ora, è evidente che Leonardo aveva in testa questa triplice distinzione, perché la struttura ternaria degli apostoli si riprende anche a proposito delle mani: in ognuno dei tre personaggi di ciascun gruppo, c'è uno che fa un gesto volontario, uno che muove le mani involontariamente e un altro che le tiene in posizione limbica, di riposo. Così, nel primo gruppo di destra, Simone lo Zelota fa un gesto involontario con le mani, il secondo, **Giuda Taddeo**, ha una posizione limbica di una mano che sta cadendo sull'altra, e il terzo, **Matteo**, fa un gesto volontario in cui volge le mani dalla parte opposta del volto per indicare quello che ha parlato.



Inoltre, in ognuno dei gruppi, ci sono tre mani ravvicinate. Si possono così vedere bene le due mani di Simone, e quella alzata di Giuda Taddeo, che sono molto vicine; è un continuo gioco sul numero tre. Le tre finestre in fondo ne sono la chiave di lettura e il riferimento non può essere altro che Trinitario per mostrare un continuo richiamo all'amore divino delle Tre Persone.



Procedendo verso il centro troviamo in piedi l'apostolo **Filippo** che tiene le mani rivolte verso il petto in una posizione limbica, invece l'apostolo **Giacomo il Maggiore** spalanca le braccia in una reazione con gesto involontario e dietro compare la testa di **Tommaso** che fa il gesto volontario del dito indice alzato. Riusciamo facilmente a capire che cosa stanno dicendo. Filippo, con le mani rivolte al petto, sembra che chieda: "Sono forse io?". Giacomo allarga le braccia in un atteggiamento irato come dire: "Possibile che succeda una cosa del genere? Chi è questo disgraziato?". Tommaso, dietro alla testa di

Giacomo, alza il dito chiedendo: “Posso fare una domanda?”. Naturalmente il dito di Tommaso è un elemento tipico: sarà infatti lui l’apostolo che chiederà di mettere il dito nella piaga del Risorto; quindi il suo è il tipico gesto volontario di chi alza il dito per fare una domanda e si adatta perfettamente all’apostolo Tommaso. Il gruppo delle tre mani ravvicinate comprende le due mani di Filippo e quella di Matteo.



Spostandoci dall’altra parte incontriamo il terzetto più importante, composto da Giovanni, Pietro e Giuda. **Giovanni** ha le mani incrociate davanti al petto, abbandonate sul tavolo, in posizione limbica; **Pietro** sta facendo un gesto volontario: si protende verso il centro della scena e, da dietro, tocca Giovanni sulla spalla per dirgli: “Chiedigli chi è colui di cui parla”. **Giuda**, in primo piano rispetto agli altri due del suo gruppo, è perfettamente caratterizzato: sta facendo un gesto involontario che corrisponde bene al suo stile, al suo atteggiamento, al suo carattere. Giuda è l’avidissimo cassiere e

infatti con la mano destra tiene stretto il sacchetto dei soldi; contro l’educazione mette il gomito sul tavolo, sposta il braccio indietro, scontra il salino e lo rovescia – porta male –; con l’altra mano, la sinistra, si protende per prendere il pane che Gesù gli sta offrendo.

Anche in questo caso abbiamo tre mani ravvicinate: due di Giovanni e una di Giuda.



Nell’ultimo gruppo, sulla sinistra, troviamo **Andrea** che compie un gesto involontario alzando le mani verso il petto e sembra dire: “Non ne ho idea!”. Invece al suo fianco **Giacomo il Minore** protende una mano con gesto volontario per toccare Pietro sulla spalla dicendogli: “Cosa fai?”. **Bartolomeo**, infine – in posizione limbica – ha le mani appoggiate sul tavolo in posizione di riposo.

È interessante anche notare che una mano crea continuità con il gruppo vicino: la destra di Matteo è protesa davanti a Filippo, mentre la sinistra di Giacomo il Minore arriva fino alla spalla di Pietro. I discepoli sono quindi tutti uniti,

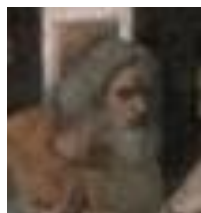
divisi solo dalla presenza di Gesù.

Il riferimento cosmico–astrologico

Fino ad ora abbiamo esaminato la reazione degli apostoli semplicemente in base all’atteggiamento delle mani e dei volti. C’è una riproduzione quindi dell’ambiente del Cenacolo come animazione legata alla parola stessa di Gesù. L’intenzione del pittore era però quella di raffigurare ancora qualche cosa di più; ha infatti voluto inserire l’evento della Cena in una dimensione cosmica per far riferimento a tutto l’anno e addirittura alla astronomia o, meglio, alla astrologia.

Non dobbiamo dimenticare che Leonardo ragionava con un criterio antico – ancora tolemaico – e aveva sotto gli occhi le cartine del cielo con i segni zodiacali tradizionali in una raffigurazione che si ripete abitualmente; ci sono quindi delle immagini – tipiche del 1400, che possiamo ricostruire – con le quali venivano raffigurati i segni zodiacali. Risulta evidente che i dodici apostoli corrispondono ai segni zodiacali e quindi evocano una raffigurazione dell’anno a partire dal segno dell’Ariete.

Il primo sulla destra, rappresentato da Simone lo Zelota, raffigura infatti il primo segno zodiacale, quello dell'**Ariete** che segna l'inizio della primavera. Il suo atteggiamento è quello del viso con il naso adunco, tipico dell'ebreo nella raffigurazione, ma caratteristica dell'agnello, dell'ariete; ha lo stesso naso dell'ariete.



Il secondo è il segno del **Toro** e, difatti, il viso di Giuda Taddeo è decisamente forte, ha un collo taurino e delle mani grosse, mentre Simone ha le mani del contadino, ruvide.

Il terzo, Matteo, ha delle mani signorili, di uno che non è abituato a lavori pesanti; d'altra parte Matteo è un pubblicano, quindi abituato a contare i soldi, non a lavorare con fatica fisica, quindi ha mani non callose come quelle di Simone. Rappresenta i **Gemelli**; la costellazione dei gemelli è doppia e difatti l'atteggiamento di Matteo è doppio e antitetico: ha la testa da una parte e le mani dall'altra, è come sdoppiato.



L'altro gruppo rappresenta l'estate, ecco perché "tre per quattro": abbiamo infatti il riferimento alle quattro stagioni. Al centro di tutto l'anno c'è il sole: i segni ruotano intorno al sole, ovviamente Gesù



Filippo ha le mani che sembrano delle chele, difatti rappresenta il segno del **Cancro**, del granchio; le sue mani sono infatti chiuse proprio come quelle di una chela.

Dopo il cancro c'è il **Leone** e Giacomo il Maggiore ha proprio l'atteggiamento del leone; la sua è una faccia leonina, d'altra parte – con saggezza evangelica – Leonardo attribuisce a Giacomo il Maggiore un carattere focoso, come è detto nel vangelo, e lo mette simmetricamente dalla parte opposta di Giovanni, uno alla destra e uno alla sinistra. La reazione di Giacomo è quella dell'indignazione: allarga le braccia e mostra un volto feroce con la capigliatura che sembra una criniera.



Mi direte: come fa Tommaso a raffigurare la **Vergine**? Nella raffigurazione tipica della astrologia nel sistema tolemaico il segno della vergine ha sempre proprio questa posizione: è una donna con il dito indice alzato. La raffigurazione di Tommaso – prima di essere una ripresa evangelica del "voglio metterci il dito" – è quindi una riproduzione quasi enigmistica del segno della Vergine.



Passato l'equinozio di autunno ci spostiamo dall'altra parte Giovanni rappresenta il segno della **Bilancia**. Nella raffigurazione è proprio inclinato e completamente sfasato con le mani unite.

Diventa invece ambigua l'identificazione di Pietro e di Giuda perché seguono lo Scorpione e il Sagittario; ma quale dei due è lo Scorpione, e quale dei due il Sagittario? Cioè: a fianco a Giovanni c'è Giuda – e quindi dovrebbe essere lui lo Scorpione – però di fatto a fianco alla testa di

Giovanni c'è quella di Pietro. Le mani di Pietro sono raffigurate in due posizioni molto diverse e il fatto è interessante. Con una mano Pietro sta chiamando Giovanni perché chieda a Gesù chi è il traditore; mentre l'altra mano è in una posizione strana perché è girata verso l'indietro con un coltello in mano.

È una mano strana che emerge dietro a Giuda con un coltellaccio in mano. È proprio quella che vuole richiamare il pungiglione dello **Scorpione**; quindi è meglio immaginare Pietro come scorpione. Giuda invece, come **Sagittario**, sarebbe colui che lancia la freccia e colpisce.



Attenzione però! I due sono messi strettamente insieme, in sovrapposizione; le due teste sono ravvicinate e questo vuol dire che la figura di Pietro e quella di Giuda in qualche modo si assomigliano. Sono traditori tutti e due; uno è il primo, l'altro è l'ultimo, ma in realtà sono traditori tutti e due e sono sovrapposti, interscambiabili come posizione e rappresentano due segni con connotazioni negative.



Arrivando all'ultimo gruppo incontriamo Andrea che tiene le mani come il **Capricorno**, raffigurato con le zampe ritratte in alto; Andrea ha infatti le mani accostate al petto.

Giacomo il Minore, invece, rappresenta l'**Acquario** con la mano tesa, in genere a versare; sta scavalcando Andrea da dietro e arriva a toccare la spalla di Pietro.

Infine Bartolomeo rappresenta il segno dei **Pesci**; anche il colore dell'abito richiama questa connotazione, ma soprattutto le mani sono appoggiate sul tavolo e aderiscono al corpo come se fossero delle pinne. Inoltre, sotto il tavolo, i piedi di Bartolomeo sono incrociati e quindi la sua figura rappresenta proprio la fisionomia del pesce.



Non ci sono strane elucubrazioni astrologiche, c'è solo l'intenzione di raffigurare il cielo; i Dodici sono in qualche modo i dodici mesi dell'anno, sono il tempo, sono la storia. Dietro, sullo sfondo, le finestre richiamano la natura; i personaggi rappresentano la storia terrestre, sono molto concreti, eppure celesti: richiamano i due elementi cromatici raffigurati dal Cristo.

Un richiamo "prezioso"

Ancora una cosa è assai interessante, anche se non si vede benissimo a causa del deterioramento dell'opera: tutti gli apostoli hanno una pietra preziosa incastonata sul petto. Hanno tutti lo stesso tipo di vestito con scollatura e al centro hanno una pietra preziosa di tipo diverso e di colore diverso. Sono volutamente rappresentate come le 12 pietre del pettorale del sommo sacerdote.

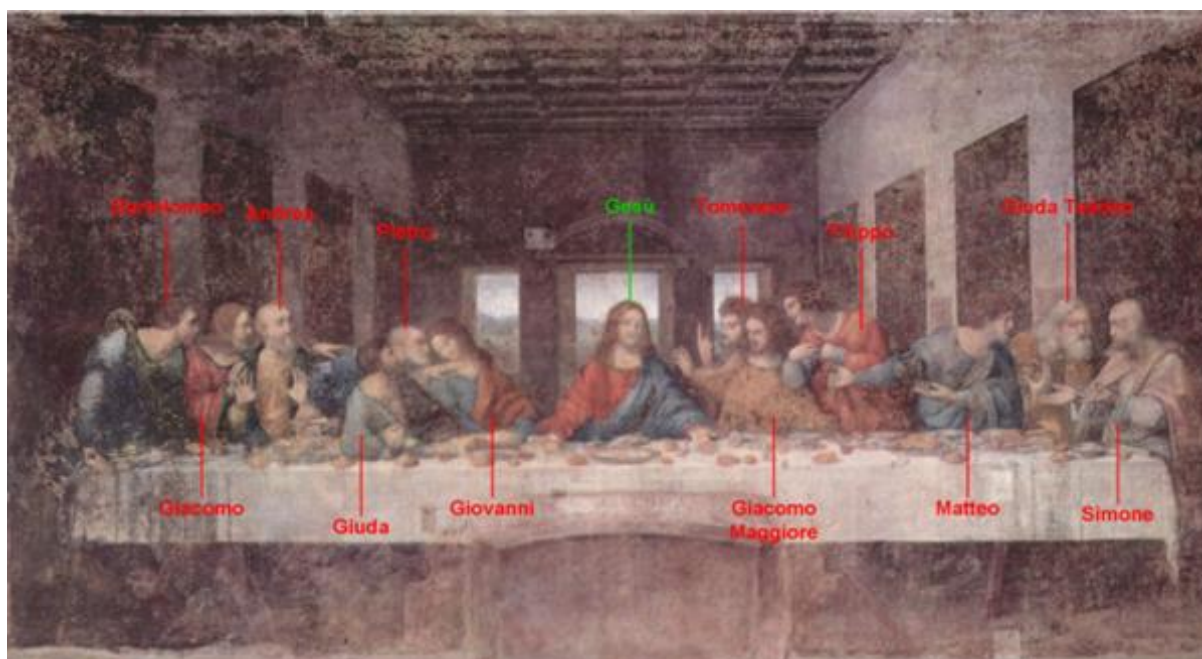
Nell'Antico Testamento il sommo sacerdote aveva un pettorale con 12 pietre preziose che sono elencate nel libro dell'Esodo e sono riprese nell'Apocalisse per raffigurare le 12 tribù di Israele (diaspro, zaffiro, calcedonio, smeraldo, sardonice, cornalina, crisolito, berillo, topazio, crisopazio, giacinto, ametista). Anche ai segni zodiacali sono connesse delle pietre preziose, prese dalla tradizione ebraica: a seconda del segno zodiacale rappresentato, ogni singolo apostolo ha una pietra che l'Apocalisse dice essere i fondamenti della nuova Gerusalemme, identificandoli appunto con i dodici apostoli. Viene quindi simbolicamente raffigurata la nuova Gerusalemme e il nuovo popolo sacerdotale.

Queste non sono elucubrazioni astrologiche strane, ma sono riflessioni frutto dell'insegnamento teologico tipico del tempo di Leonardo. Non sappiamo quanto abbia inventato Leonardo e quanto piuttosto gli abbia insegnato il teologo Vincenzo Bandello, priore del convento domenicano. Ci deve essere stata quindi una sinergia fra i due, che hanno condiviso idee, proposte e tecniche di realizzazione.

Giuda, ancora insieme a Dodici

Un aspetto importante sulla figura di Giuda è ancora quella di averlo messo nella stessa posizione degli apostoli con una particolare indicazione. Possiamo notare che non ci sono dodici posti a sedere di là della tavola: non hanno proprio lo spazio sufficiente per starci e difatti alcuni sono in piedi.

Anche se sembra proprio una tavola normale, la scena non è realistica, tutti quei personaggi non ci stanno. Alcuni si sono alzati, sono andati dietro il tavolo, quasi per essere fotografati dall'artista! Se fossero rimasti al di qua del tavolo avrebbero dato le spalle a chi guarda. Non è quindi una scena statica come in genere hanno raffigurato altri pittori, ma è una situazione dinamica. Di apostoli seduti ce ne sono pochi: Giovanni e Giacomo a destra e a sinistra di Gesù, Giuda e forse anche Simone che però è a capotavola, gli altri sono tutti in piedi.



Non è automatico identificare il cattivo lì in mezzo; non è isolato o evidenziato con caratteristiche negative, ma è richiamato proprio come colui che ha fatto la scelta negativa.

Perché alcuni pittori mettevano Giuda dall'altra parte del tavolo? Per isolarlo dagli apostoli, quasi per creare una idea di predestinazione – l'emarginato da subito – si sa già che è lui. La teologia domenicana insiste invece molto su questa libertà di scelta per cui il personaggio Giuda è come gli altri; è una sua libera scelta quella di consegnare il Maestro.

Nella raffigurazione di Giuda è importante soffermarci sull'atteggiamento delle sue mani. L'ho già accennato, ma credo che convenga riprenderlo perché Giuda, "il consegnatore", con la mano destra *tiene* strettamente e con la mano sinistra *prende*. Sono i due atteggiamenti negativi dell'avarizia e dell'avidità; sono i due aspetti del carattere di questo apostolo. Tiene strettamente il sacchetto dei soldi con il pugno chiuso, mentre dall'altra parte ha la mano che ghermisce. Nell'originale questi atteggiamenti si possono notare molto bene e quindi è importante osservare come la mano sinistra di Giuda stia per ghermire il pane che Gesù, con la mano destra, sta per prendere e porgergli. Sono due mani ravvicinate e protese in uno stesso

atteggiamento, però due mani molto diverse: una mano è quella di Gesù che prende il pane per darlo, dall'altra parte invece c'è la mano di Giuda che prende per dominare.



Un altro particolare simbolico, proprio legato alla cultura popolare – che però non si nota molto bene in quanto deteriorato, ma che è stato recuperato dalle copie – è il fatto che Giuda con il gomito rovescia il salino. Con la mano stretta che tiene il sacchetto dei soldi, facendo il gesto di andare indietro, con il gomito urta il salino e lo versa. Il sale non è già versato, si sta versando. È proprio un modo con cui l'autore rappresenta il gesto come in una istantanea fotografica; è l'attimo in cui non fa un grande movimento, ma semplicemente pochi centimetri di spostamento, uno scatto rapido, probabilmente involontario – ma che esprime bene il carattere dell'apostolo – per chiudere e tenere, ma che colpisce il salino rovesciando il sale. Evidentemente anche al tempo di Leonardo c'era la diceria che tale fatto “porti male”; il gesto è quindi raffigurato proprio come un elemento negativo.

Un ulteriore elemento: le mani come note musicali

Il professor Mantero – famoso chirurgo di Savona specializzato proprio nella chirurgia delle mani – ha studiato attentamente molti particolari relativi alla posizione delle mani e quindi la maggior parte delle cose che ho detto hanno lui come fonte. Un altro particolare interessante che ha studiato e approfondito è proprio l'aspetto “musicale”, legato alla posizione delle mani dei tredici personaggi dell'affresco.

Sappiamo, dai molti suoi appunti di note musicali, che Leonardo scriveva dei motivi con il tetragramma e le note quadrate tipiche del gregoriano; faceva cioè degli anagrammi musicali, leggendoli però sempre al contrario, cioè da destra a sinistra come lui era abituato a fare. Il professor Mantero ha avuto una intuizione: ha isolato tutte le mani presenti immaginandole come note quadrate di gregoriano su un tetragramma, scritte da destra sinistra, le ha poi invertite leggendole da sinistra a destra e ha ottenuto un risultato straordinario.

Ha presentato queste note e – senza dire cosa fossero – le ha offerte all'attenzione di un professore del Conservatorio di Piacenza, un certo Zanaboni, che era organista a Santo Stefano a Vienna, un grande esperto di musica e di musicologia. Gli ha dato questo spartito chiedendogli che cosa fosse. L'esperto Zanaboni gli ha detto che è un “incipit” di canto liturgico ambrosiano, è un canto liturgico della Basilica di sant'Ambrogio, gregoriano, ma non romano. Sono quindi note di un motivo che Leonardo deve avere imparato a Milano, sentito in qualche celebrazione liturgica: potrebbe quindi averle riprodotte in senso inverso nella posizione delle mani.

C'è un fatto molto interessante: le due mani di Gesù sono alla stessa altezza, quindi sono la stessa nota musicale. Sapete che nota è? Due volte il “re”: le mani di Gesù sono due “Re”; è un caso? È facile che ci sia come in filigrana un'allusione teologica.

Tutte le grandi opere hanno sempre suscitato interesse sia all'epoca alla loro composizione, sia nei secoli successivi. Il Cenacolo di Leonardo non poteva certo sottrarsi a questo comune destino ed essere protagonista di racconti più o meno fantasiosi e interpretazioni provocatorie, quindi...

Due aneddoti ... per finire

Il giovanissimo Matteo Bandello, che aveva all'epoca poco più di una decina di anni, faceva un resoconto molto scrupoloso e dettagliato del lavoro che avveniva nel refettorio; una delle sue note affermava che Leonardo lavorava poco. Molte mattinate veniva, guardava e se ne andava. Qualche altra mattina stava a guardare per delle ore, dava una pennellata e poi se ne andava. Questo resoconto fece preoccupare il priore per l'eccessiva durata dei lavori e pare che sia stata fatta anche una relazione negativa a Ludovico il Moro. Leggendarmente si dice che Leonardo si vendicò dando a Giuda la fisionomia del priore Bandello. Ma è un classico che si racconta dei pittori.

Un altro aneddoto interessante è relativo al modello che Leonardo adoperò. Cominciò a raffigurare l'immagine di Giovanni; trovò un ragazzino con viso angelico e lo fece posare per raffigurare il viso di Giovanni. Tre anni dopo – arrivato quindi a finire l'opera e a tratteggiare una figura di Giuda – girò nelle bettole di Milano per cercare qualche giovane traviato con viso cattivo. Trovò un giovane che fece posare e, mentre posava, lo vide piangere. Chiedendogli perché piangesse quel giovane gli disse: "Perché io, tre anni fa, ho fatto da modello per Giovanni". Era lo stesso ragazzo, che nel frattempo si era rovinato.

Sono leggende, aneddoti moralistici legati all'interpretazione importante delle figure ravvicinate. Possiamo infatti notare che Giovanni Pietro e Giuda sono strettamente uniti, sono i tre volti più vicini e sono i tre personaggi decisivi, in tre atteggiamenti diversi nei confronti di Gesù; nessuno di loro è rivolto verso il Maestro, il loro gruppo è come isolato, chiuso in se stesso.

Travisamenti dell'opera

È difficile sostenere, con correttezza e onestà intellettuale, che in un'opera di così alto impegno teologico – dimostrato da tanti particolari evidenti, o anche abilmente celati – si possano individuare e riconoscere elementi che vanno in direzione opposta. Considerando il genio di Leonardo, ma anche la sua retta intelligenza, nulla lascia pensare che l'artista abbia volutamente inserito particolari tanto discordanti con l'ambiente religioso in cui è collocata l'opera, che abbia inserito teorie che non hanno mai avuto riscontro nella sua vita, o abbia dato dei fatti evangelici letture fantasiose e provocatorie che mai ha dimostrato di sostenere.

Perciò l'ipotesi sostenuta da Dan Brown nel *Codice da Vinci* è semplicemente una sciocchezza e quindi non la degno neanche di considerazione. Sostenere che Maria Maddalena è raffigurata al posto di Giovanni risulta semplicemente una sciocchezza; come è infondato vedere un calice – simbolo del Graal – costituito fra le due figure centrali (Maddalena e Gesù). Queste ipotesi fantasiose non sono neanche di Dan Brown; lo scrittore le desunte da moderni testi esoterici. Quindi, al di là di un discorso religioso e biblico, qualunque esperto di Leonardo vi potrebbe dire che si tratta di una sciocchezza assolutamente infondata: il codice da Vinci è inesistente, semplicemente inventato e sbagliato!

Nell'insieme invece il codice (o messaggio) che Leonardo vuole trasmettere è piuttosto quello di un evento decisivo: la reazione di fronte al tradimento e l'atteggiamento del dono. Le mani di Gesù sono fondamentali per il senso globale: una mano prende il pane per darlo al traditore e l'altra mano è aperta significando il dono totale di sé.



La figura centrale è dunque il cuore del Cenacolo: costituisce la tradizione che viene dall'antichità, mentre i dodici apostoli rappresentano la modernità.

Nel 1498 è iniziata l'era moderna, eppure siamo pienamente radicati nell'antico. Pertanto sentiamo quest'opera viva e vivace, moderna ancora oggi e classica ad un tempo. È infatti un punto centrale della storia dell'arte.

