

# LEONARDO: IL CENACOLO

---

## PITTURA COME REGIA

NEI PRIMI MESI del 1500 Leonardo sosta a Venezia sulla via del ritorno a Firenze dopo quindici anni di assidua attività come pittore, scultore e architetto a Milano. Si è discusso a lungo sul tipo di scuola da lui avviata nel capoluogo lombardo e se, in effetti, vi avesse istituito una vera e propria accademia sul modello di quella neo platonica patrocinata da Lorenzo de' Medici a Firenze per gli umanisti e i filosofi adunati attorno a Marsilio Ficino.

Una sottesa linea programmatica della scuola leonardesca si può avvertire nel concetto di ordine e fantasia espresso da quei capolavori di "design" che sono le sei incisioni in rame dette appunto dell'Accademia Leonardi Vinci. Si tratta di variazioni sul tema di una linea che nello spazio di un cerchio s'avvolge in una successione di nodi senza soluzione di continuità: un gioco complicatissimo ed elegante come un virtuosismo da "computer graphic". Già menzionati come bizzarrie e perditempo da Vasari, questi misteriosi emblemi furono presi sul serio da Dürer che li plagì in una serie di xilografie sopprimendovi il nome di Leonardo. E, più tardi, essi sarebbero riapparsi nei manuali di ricami pubblicati a Venezia da Giovanni Antonio Tagliente nel secondo decennio del Cinquecento.

E dunque probabile che Leonardo avesse portato con sé i disegni di quegli emblemi proprio per farli incidere a Venezia. Uno di essi è schizzato a matita rossa in un taccuino del 1494, al tempo dei primi studi per il Cenacolo. E poco dopo lo stesso motivo sarebbe stato ripreso, con larga partecipazione di assistenti, nella decorazione della sala delle Asse al Castello sforzesco.

Scuola o accademia, quella di Leonardo a Milano, che avrebbe accolto non solo apprendisti, come ancora si usava nelle botteghe di allora, ma anche maestri affermati ai quali era offerta l'opportunità di esercitare la professione nell'ambito di una prestigiosa istituzione. E che poi il principio fosse messo in atto lo prova il riferimento di Leonardo stesso a due maestri che teneva presso di sé a sue spese impiegandoli come assistenti. Questo al tempo del Cenacolo, intorno al 1495, e c'è da credere che di essi si avvallesse come esecutori delle sue idee, per cui non dovrà stupire se un giorno si potrà accertare che lo stesso

Cenacolo, sul quale risiede gran parte della fama di Leonardo pittore, fosse stato eseguito da Marco da Oggiono e da Boltraffio sotto la sua guida. Del resto si tratta di una prassi che più tardi, in Vaticano, Raffaello avrebbe applicato con successo ancora maggiore, pari a quello di un grande regista cinematografico dei nostri tempi che firma un film da lui concepito ma realizzato da altri.

Dopo tutto, anche il Cenacolo è un film, e un regista come Sergej M. Ejzenstejn, nel 1934, poteva additarlo ai suoi allievi a Mosca come esempio dello stesso principio di "montaggio" da lui applicato al capolavoro del cinema muto, *La corazzata Potëmkin*. Una conferma, seppure indiretta, del ruolo di Leonardo come "regista" ci è fornita da Giovan Paolo Lomazzo che, in opere pubblicate nel 1584 e 1590, ha dedicato a Leonardo testi famosi e spesso citati e che al Cenacolo accenna ancora in una sua opera rimasta inedita fino ai giorni nostri, il *Libro de' sogni* ora nella British Library a Londra.

Quest'opera è il risultato di una fervida immaginazione secondo il modello classico del *Dialogo dei morti* di Luciano, per cui è del tutto naturale che Fidia e Leonardo si scambino le proprie opinioni sull'arte. Ma al di là dell'invenzione letteraria vi si trovano affermazioni nelle quali si può riconoscere un fondamento di verità. E questo il caso del Cenacolo, del quale Leonardo dovrà pur parlare con Fidia, e Lomazzo gli fa dire cose che nessun documento ha ancora detto: «Così spero dire che nel moto e disegno fui sì perfetto circa le cose di religione che molte genti mossi a pigliar l'animo dalle figure che disegnato prima aveva, ancora che dai miei creati [cioè dai suoi allievi] dipinte da poi fussero, tra le quali furono quelle di quella Cena del refettorio de gli frati di Santa Maria delle Grazie in Milano, che sì divinamente in ordine sono variate e di faccie dolenti secondo il successo del termine loro, che più a pittor, cred'io, non è di far concesso...».

E vero che sui ponti del Cenacolo, nel racconto di un testimone oculare come Bandello, Leonardo appare sempre solo, a volte perfino assorto in lunghe ore di meditazione, ma un novelliere può ben sorvolare sulla presenza di aiuti per non sottrarre intensità drammatica al suo personaggio, che a un certo momento - siamo nel 1497 - scende a ricevere un ospite illustre, il cardinale di

Gurck, e che, dopo la partenza di questi, s'intrattiene a parlare di pittura con alcuni gentiluomini del seguito.

«Si ragionò quivi di molte cose», precisa Bandello, «et in particolare dell'eccellenza della pittura, desiderando alcuni che si potessero vedere di quelle pitture antiche che tanto dai buoni scrittori sono celebrate, per poter dar giudizio se i pittori del tempo nostro si ponno agli antichi agguagliare».

Un luogo comune come quello dell'indifferenza di Leonardo verso l'antico è ormai superato anche in base a prove documentarie. Basta ricordare che Guglielmo Della Porta scrivendo a Bartolomeo Ammannati intorno al 1560 sull'importanza di studiare a Roma, esordisce affermando: «Leonardo da Vinci soleva dire, stando esso in Milano, che Roma è 'l vero maestro de l'arte che cade sotto il disegno».

Nell'accademia milanese che Leonardo aveva vagheggiata, se non addirittura realizzata, lo studio dell'antico non era certo subordinato a quello della natura.

Se ne ha conferma da un impressionante resoconto di Paolo Giovio, contemporaneo di Leonardo, con un ammonimento rivolto ai giovani letterati: «Bisogna curare che gl'ingegni avidi e alacri non si affrettino a volare prima del tempo, uccellini implumi con ali non ancora ben salde, come in un'attività differente ma non affatto dissimile soleva prescrivere ai discepoli più cari Leonardo da Vinci, che nell'età nostra promosse a somma dignità la pittura svelando con industrie sagacia i segreti degli antichi».

Continua Giovio: «Fino ai venti anni infatti egli vietava loro del tutto l'uso del pennello e dei colori, facendoli esercitare soltanto con lo stile di piombo a scegliere e riprodurre con diligenza gl'insigni modelli delle opere più antiche, a imitare con tratti semplicissimi la forma della natura e i contorni dei corpi che si offrono ai nostri occhi con tanta varietà di moti».

E chiaro che i «tratti semplicissimi» non sono altro che i «lineamenta» del leggendario Parrasio nel racconto di Plinio. Con essi si può quindi penetrare nel corpo umano mediante la dissezione per rivelarne la struttura e la funzione, «al fine di impedire», conclude Giovio «che nella sua bottega» si insegnasse «qualcosa che non fosse conforme alla natura».

E così nacque il Cenacolo. Mancano i documenti della committenza, e manca quindi qualsiasi indicazione di traccia programmatica rapportata all'ambiente e al momento storico, e perciò le ipotesi dell'"iter" creativo si possono formulare solo sulla base di indizi offerti dallo stesso Leonardo nei suoi manoscritti e disegni.

È ben noto che i pittori di tutti i tempi, o almeno quelli che contano perché hanno qualcosa da dire, sono di solito più taciturni che loquaci, e che le loro idee, soprattutto quelle allo stato embrionale, come nel caso degli studi per un grande e complesso dipinto, si manifestano normalmente, se non esclusivamente, attraverso lo schizzo, l'abbozzo, il disegno d'insieme o dei particolari, e mai, o quasi mai, in forma scritta: anche se lo scritto è, in fondo, il canovaccio del regista.

Una sola volta Leonardo, lui maestro del linguaggio visivo, fa eccezione alla regola e questo quando predispone, descrivendole, le azioni degli apostoli nel Cenacolo. Di qui forse la riprova che il Cenacolo fosse stato concepito come evento teatrale, dove la componente temporale insita nella gestualità dei personaggi è intesa come spazialità controllata dalle fonti luminose - frontale, laterale e di fondo - che si integrano a vicenda nella dinamica del racconto.

Di qui l'articolarsi in ritmica scansione di gruppi di tre apostoli ai lati della figura centrale, isolata, del Cristo. Se la carrellata consente di recepire la sequenzialità episodica della scena, dal centro all'esterno e viceversa, il primo piano s'impone di necessità per una caratterizzazione avulsa dal contesto e quindi con valori universali per definire meglio il temperamento del personaggio rappresentato.

Ed è per questo che la narrazione scritta, prima ancora dello schizzo o studio preparatorio si fa necessità per il pittore-regista. E infatti le forti caratterizzazioni che ne risultano, lette di seguito, assumono cadenza poetica, con accenti di inno epico, vivida come nel ritmico gesticolare degli attori sulla scena di un teatro antico. E non importa se la scrittura è minuta e regolare, senza sbalzi o ripensamenti, sulle paginette affrontate di un taccuino tascabile di 93 millimetri per 65. E come un'idea affidata al nastro magnetico.

Alle note a penna seguono, del tutto estranei, due ideogrammi a matita rossa con relative spiegazioni: «albero tagliato che rimette - ancora spero», che è l'emblema medico del "broncone", seguito da un vero e proprio "rebus" che si spiega con la frase «fal con tempo», e cioè un falco («falcon») che tiene nel becco un oggetto a forma di serpente, il cosiddetto "tempo" che negli orologi antichi aveva la funzione di regolarne il movimento.

I rebus di Leonardo, molti dei quali interpretati solo di recente, abbondano nella raccolta dei suoi disegni a Windsor, e infatti ve ne sono più di centocinquanta su un singolo foglio databile intorno al 1487-1490. E ce ne sono anche in fogli più tardi, dopo il 1500. La scrittura di quelli più antichi è la stessa delle interminabili liste di vo-

caboli nel Codice trivulziano, che è in gran parte una raccolta di parole trascritte dai libri che Leonardo andava leggendo. Più che un tentativo di organizzare un vocabolario, che sarà pur stato nelle intenzioni di Leonardo, sembra qui di assistere a un sistematico immagazzinare di parole che corrispondono ad altrettanti momenti di riflessione. Momenti che, trasformati in impulsi visivi e quindi in simboli, possono essere immessi sul supporto cartaceo per essere richiamati a tempo debito, oppure elaborati in processi selettivi o associativi simulando quelli di un programma elettronico.

Se i vocaboli di Leonardo si scorrono in senso verticale come colonne di giornale, le strisciate dei suoi rebus si svolgono con andamento orizzontale e si percorrono come i pentagrammi di uno spartito musicale. In entrambi i casi prevale la componente visiva, anche quando una notazione musicale può trasformarsi d'improvviso in rebus: «L'amo-re-mi-fa-sol-la-zzare»

Ma c'è di più. Ed è ancora l'immagine dello spartito musicale che riappare in un contesto leonardiano del tutto inatteso. Si tratta di un episodio raccontato dallo stesso protagonista, Gonzalo Fernandes de Oviedo, un viaggiatore spagnolo in visita alla corte sforzesca a Milano, dove si esibì alla presenza del duca e di altri notabili, compreso Leonardo, come singolare fisionomista, abilissimo a ritrarre una persona o una cosa ritagliandone con le forbici il profilo o la sagoma da un foglio di carta che era un mottetto per organo, cioè uno spartito musicale. Questo nel 1499, l'anno dopo che Leonardo aveva terminato il Cenacolo. Richiesto dal duca cosa ne pensasse, Leonardo ebbe a dichiarare: «Mi creda, Vostra Eccellenza, che non ho mai visto al mondo cosa che mi abbia stupito più di questa, e se non l'avessi visto coi miei occhi, non avrei mai creduto che un uomo potesse far tanto e così sottilmente con le sole forbici, senza disegno alcuno, e con le mani guidate solamente dalla memoria visiva». Al che il duca sarebbe uscito con la battuta: «Se questo spagnolo fosse vissuto al tempo degli antichi romani, sarebbe stato incoronato come Dio delle Forbici!».

Quello che Leonardo ammira è dunque un tipo di memoria fotografica che permette di delineare un profilo a colpo d'occhio, addirittura con le forbici, un virtuosismo grafico che sarebbe venuto di moda nel Settecento al tempo di memorie prodigiose come quelle di Mozart e di Leopardi, e cioè con figure a solo contorno, ritagliate a sagome nere e poste sul candore della carta come a simulare le magiche proiezioni di un teatro di ombre cinesi.

Non a caso lo stesso Cenacolo può dare l'impressione di figure ricavate da ombre proiettate. Chi ne parla come testimone oculare, e cioè Sabba da Castiglione nei suoi *Bicordi* pubblicati molto più tardi, nel 1546, afferma che

Leonardo era reputato «primo inventore delle figure grandi tolte dalle ombre delle lucerne», precisando che, oltre al Cenacolo, «pochi altri lavori si trovano di sua mano».

E dunque del tutto probabile che nel delineare le figure del Cenacolo in proporzioni superiori al naturale, Leonardo fosse ricorso a un procedimento meccanico come quello delle ombre proiettate, tanto più che un'altra fonte contemporanea raccoglie la voce che in quelle figure fossero stati ritratti altrettanti personaggi della corte sforzesca, espediente ormai consueto ai registi del nostro tempo.

Il procedimento si sarebbe prestato bene alle figure degli apostoli che sono per la maggior parte rappresentati di profilo, mentre la figura di Cristo è in veduta del tutto frontale, e quindi la relativa sagoma è costituita dal contorno della testa con i lunghi capelli che scendono a occupare gran parte delle spalle in linea con le diagonali delle braccia aperte.

Sarà forse una coincidenza, ma la sagoma del Cristo nel Cenacolo corrisponde all'ombra di Leonardo stesso. Questa la si può riconoscere nello schizzo che illustra una sua nota, databile intorno al 1492, con la quale spiega il fenomeno fisico che si verifica con la proiezione sul pavimento dell'ombra di una persona posta in piedi presso una finestra: quando l'ombra della sommità del capo s'accosta a quella delineata dalla proiezione luminosa della finestra, ciascuna ombra emette un'appendice di sé verso l'altra anticipando così il contatto che avverrà poco dopo. Poiché il soggetto dell'esperimento è ben probabile che fosse Leonardo stesso, si avrebbe qui l'immagine della sua ombra che a sua volta è del tutto simile alla "silhouette" del Cristo posto contro luce nel Cenacolo. Nello stesso manoscritto che contiene l'osservazione sulla propria ombra, Leonardo scrive una brevissima nota che sarebbe diventata il capitolo 129 del suo *Libro di pittura*: «Come fu la prima pittura. La prima pittura fu sol d'una linea, la quale circondava l'ombra de l'omo fatta dal sole ne' muri».

E una nota che ha la freschezza di un'osservazione originale, e invece è ripresa da Plinio<sup>TM</sup>, che a sua volta riporta un'opinione diffusa: «omnes umbra hominis lineis circumducta», e cioè, tutti sono d'accordo nell'affermare che la pittura originò col tracciare il contorno dell'ombra di un uomo sul muro. Ed è ancora Plinio' che discorre dell'ombra addirittura proiettata apposta da una lucerna secondo un procedimento adottato da Boutades di Sikyon per una prima impostazione dei suoi modelli di creta, procedendo poi a definirne le varie parti del corpo così delineato a "silhouette". Leonardo possedeva l'edizione italiana di Plinio a cura di Cristoforo Landino (1476) e conosceva certamente questi resoconti che potevano es-

sergli di stimolo e di verifica. E avrà pure meditato sulla maestria con la quale Parrasio conferiva volume e vitalità alle proprie figure con linee di contorno che s'incurvano a seguirne la forma così da suggerirne anche l'aspetto posteriore: «ostendat-que etiam quae occultat». Di qui il riferimento nel capitolo 29 del Libro di pittura di Leonardo, un testo databile intorno al 1492, alla «linea circonferenziale delle membra di che si genera la bellezza umana». La sagoma dell'ombra s'è fatta corpo risplendente

Gli studi di Leonardo sul comportamento delle ombre partono da un sistematico programma di fotometria intorno al 1490 per arrivare vent'anni dopo, intorno al 1510, ad affrontare le complesse problematiche del moto delle ombre nello spazio aperto esposto al sole e alle mutevoli condizioni atmosferiche.

Le teorie che ne propone in sintonia con quelle del paesaggio si possono spesso avvertire nei suoi dipinti più tardi dove, come nella Gioconda, la figura umana è rapportata all'ambiente naturale che la circonda. Ed è così che intorno al 1513-1514, accanto a diagrammi delle gradazioni dell'ombra in movimento, impostati come teoremi geometrici, si trova una notazione di sua mano in scrittura speculare letteralmente microscopica che dice: «Non si debbe desiderare lo impossibile». Ma anche in questi studi affiora spesso la componente ludica dell'esperimento, la sorpresa e l'incanto dell'effetto speciale, la suggestione di ambiguità che può arrivare a deformare se non a contraddire la realtà anche senza ricorrere alla finzione.

La realtà, comunque, è sempre presenza plastica, e questo anche quando s'impone come forma simbolica a diversi livelli di lettura. La Cena, simbolo del sacrificio del Cristo, appare già nei primi studi di Leonardo per V Adorazione dei magi, come mostra un noto disegno del Louvre che risale al 1481: l'accento a una tavolata di figure raggruppate nei vivaci atteggiamenti di un'accesa discussione sembra riflettere un modello plastico, un bassorilievo, mentre la figura che indica il piatto in fronte a sé nello schizzo accanto riprende il tipo del busto di Cristo in terracotta che la bottega del Ver-rocchio aveva già introdotto, forse proprio con la partecipazione del giovane Leonardo. E potrebbero essere questi i primi indizi di una pratica che Benvenuto Cellini avrebbe attribuito anche a Leonardo, quella cioè di visualizzare l'impianto spaziale di una scena mediante l'impiego di piccoli modelli di cera e di creta.

A conclusione della sua magistrale analisi della Vergine delle rocce del Louvre, il capolavoro che si colloca a mezza via fra l'Adorazione dei magi e il Cenacolo, Sergej M. Ejzenstejn così si esprimeva nel 1930: «Ogni immagine andrebbe interpretata in questo modo. Di qui il mio

modo di comporre immagini plastiche [...]. La composizione cinematografica, come organizzazione delle forme nello spazio in continuità temporale, deve essere il passaggio dall'intrinseco all'esteriore, lo sviluppo ritmico di quelle forme che, sostenute dall'incalzare della drammaticità, si identificano con l'intenso splendore che ne assecondano lo sviluppo».

Contrariamente alle figure nel Cenacolo, che sono di dimensioni superiori al normale come quelle di Michelangelo nella Cappella Sistina, le figure nella Vergine delle rocce sono più piccole, ma come le statuette di Michelangelo per l'altare Piccolomini a Siena, il loro impatto è altrettanto forte e immediato, presenze vive che una sapiente manipolazione della luce ne esalta l'isolamento iconico, ieraticamente immobilizzate nel loro gestire come figure in un museo delle cere: una "installazione", dunque, che evoca quella predisposta da Leonardo stesso quando, ancora ragazzo, intendeva sorprendere il padre con una sua pittura. E così ci si potrebbe anche chiedere se la Vergine delle rocce, come punto focale di una complessa e imponente ancona, non fosse in effetti che il preludio di quei "tableaux vivants" resi celebri da Gaudenzio Ferrari e altri seguaci di Leonardo.

Lo stesso si può dire del Cenacolo. Non a caso in una piccola Crocefissione nel museo di Varallo, riconosciuta come opera giovanile di Gaudenzio, è ripetuto puntuale - e quindi non prima del 1495 - il gesto a braccia aperte dell'apostolo Giacomo maggiore di Leonardo. E non sorprende che nel 1530, accanto alla grande cupola di Gaudenzio a Saronno, il Cenacolo di Leonardo fosse stato tradotto in un vero e proprio "tableau vivant". Ma il Cenacolo è soprattutto una rapida sequenza da grande schermo che presuppone il buio come esito concettuale di una scena già per metà nella penombra. E vien fatto di riflettere su un testo di Leonardo del 1492, il capitolo 549 del suo Libro di pittura: «L'ombra è di maggiore potenza che 'l lume, imperò che quella proibisce e priva interamente i corpi della luce, e la luce non può mai cacciare in tutto l'ombra da' corpi».

Ed è così che per una volta almeno la pittura può cedere il passo a un'immagine raccontata, quella di una delle cosiddette "profetie" di Leonardo - che sono poi indovinelli - in un taccuino del 1505 circa: «Appariranno grandissime figure in forma umana, le quali quanto più le ti farai vicine più diminuiranno la loro immensa magnitudine». E la spiegazione è: «Dell'ombra che fa l'omo di notte col lume».

Immagine proprio da grande film, questa, come il misterioso avvicinarsi dell'ombra notturna del "terzo uomo" - introdotta com'è dal celebre motivo musicale di Anton

Karas -nell'indimenticabile interpretazione di Orson Welles.

E fu lui, Orson Welles, nella parte di Harry Lime, un "terzo uomo" del tutto privo di scrupoli, che ebbe a pronunciare la frase divenuta celebre proprio per un riferi-

## IL TEATRO DELLE PASSIONI

TRA LE MIGLIORI letture del Cenacolo come capolavoro di rappresentazione psicologica sono quelle di Giuseppe Bossi (1810) e di Goethe (1817). Specie la prima non manca di considerare adeguatamente anche il contenuto sacro dell'opera. Le accuse di positivismo anti-religioso, frutto del secolo in cui vennero scritte queste due interpretazioni, sembrano quindi ingiustificate. Lo testimoniano, come vedremo, anche autori più antichi.

Del resto Leonardo è un caso forse unico nella storia dell'arte. Una figura, sacra o profana, che dipinge è sempre la sintesi finale di un lavoro che è parallelamente scientifico e artistico.

In relazione al Cenacolo prenderò in esame due campi strettamente connessi: fisiognomica e anatomia. Questo, lungi dal voler fare di Leonardo il precursore di alcunché, sottolinea semmai i suoi debiti col passato. La connessione tra fisiognomica (studio dell'anima in base a segni somatici) e anatomia è in larga parte una conquista della filosofia naturale del Medioevo, al pari della concezione leonardiana di "anima", che non ha niente a che fare - come al contrario è stato spesso suggerito -con l'inconscio di Freud. Assolutamente nuova è la forma visiva e artistica in cui, per la prima volta, questi concetti scientifici sono calati da Leonardo.

### Fisiognomica e «moti mentali»: una distinzione

Nella *Naturalis Historia* Plinio descrive il pittore Aristide in questi termini: «Aristide fu il primo tra tutti i pittori a dipingere l'animo, sia i sentimenti, che i greci chiamano "ethe", sia le perturbazioni emotive». La distinzione è chiara: una cosa è rappresentare il carattere permanente di un individuo (che potrà essere più incline all'ira o più alla timidezza e così via), un'altra è raffigurare l'emozione momentanea che può occasionalmente interessarlo. Ancora prima di Plinio, Aristotele nella *Poetica* si era riferito al primo come "ethos" (carattere permanente) all'altra come "pathos" (emozione momentanea). Questa distinzione è una chiave di lettura fondamentale per comprendere il Cenacolo leonardiano. Giuseppe Bossi nel suo pionieristico libro sul Cenacolo aveva molto insistito proprio sulla varietà delle espressioni emotive degli apostoli «a seconda dell'animo di ciascheduno».

mento a Leonardo al tempo del Cenacolo. «In Italia per trent'anni sotto i Borgia ci furono guerra, terrore, omicidi, carneficine, ma vennero fuori Michelangelo, Leonardo da Vinci e il Rinascimento. In Svizzera non ci fu che amore fraterno, ma in cinquecento anni di quieto vivere e di pace che cosa ne è venuto fuori? L'orologio a cucù».

Leonardo ha insomma rappresentato la reazione emotiva istantanea ("pathos") degli apostoli all'annuncio, da parte di Cristo, che tra loro è un traditore.

La passione momentanea in gioco è fondamentalmente la stessa, un misto di meraviglia, incredulità e paura, ma il modo con cui è vissuta varia da apostolo ad apostolo, secondo il carattere ("ethos") di ciascuno.

La fisiognomica studia il carattere permanente di un individuo soprattutto in base al suo aspetto somatico fisso, ipotizzando un rapporto stretto tra anima e corpo. Le passioni transitorie, al contrario, sono, come le definisce Plinio, delle perturbazioni («perturbationes») di questa situazione statica di base; esse alterano momentaneamente il carattere permanente (la paura può insorgere in un carattere iracondo) e la situazione statica del corpo inducendovi movimenti (espressioni facciali e gesti).

Sistematicamente confusa nei più recenti studi su Leonardo e la fisiognomica, la distinzione è ben chiara a Leonardo. Quando, dopo aver rigettato gli aspetti astrologici e divinatori della fisiognomica, scrive: «Vero è che li segni de' volti mostrano in parte la natura degli uomini, di lor vizii e complessioni», pone l'accento sul rapporto fisiognomico tra aspetto permanente del volto e inclinazione caratteriale costante. Quando invece si riferisce alle passioni momentanee, le definisce «moti mentali» o, in modo ancora più significativo, «accidenti mentali». Accidenti perché, in termini aristotelici, le emozioni occasionali alterano il "naturale" rapporto anima-corpo studiato dalla fisiognomica.

La teoria artistica quattrocentesca si era ampiamente occupata delle emozioni momentanee, dei «movimenti d'animo» come li chiama Alberti; meno del carattere permanente (e non da un punto di vista fisiognomico), ancora meno del rapporto complesso tra loro.

Leonardo raccoglie questa tradizione, la approfondisce, la rivoluziona, in due modi. Primo, basando la raffigurazione del carattere permanente su considerazioni scientifiche di anatomia e fisiognomica riguardanti il rapporto tra anima e corpo. Secondo, considerando, dopo averli distinti, il complesso rapporto tra "ethos" e "pathos", fisiognomica e moti mentali.

Sotto uno dei disegni preparatori per il Cenacolo (Windsor 12555r), rappresentante forse Giuda, scrive: «Quando fai la figura, pensa bene chi ella è e quello che tu vuoi che ella facci [...]». «Chi ella è», cioè il suo carattere, la natura psichica e somatica, la sua fisiognomica; «quello che tu vuoi che ella facci», ovvero la partecipazione emotiva momentanea all'evento che occasionalmente vive.

Dopo Leonardo, nel corso del XVI secolo molti scrittori d'arte affronteranno il problema del rapporto tra "ethos" e "pathos". Secondo Lomazzo esso è anzi la parte più difficile della pittura: il pittore oltre che «[...] tenuto a dimostrar le passioni abitate dell'animo per li moti e gesti propri [...] ha da rappresentar anco insieme quelli che vengono per accidente, nel che consiste [...] in gran parte il difficile di quest'arte»

Ed esemplifica con un'opera di Leonardo in suo possesso, una scultura rappresentante un Cristo fanciullo, nella quale il carattere infantile era perturbato da un'espressione di consapevolezza e serietà propria di un adulto. Avrebbe tuttavia potuto citare il Cenacolo che di tutte queste tematiche è sicuramente la realizzazione perfetta.

## **Fisiognomica, passioni e anatomia: crani e cuore**

In un promemoria di materie da trattare nel libro di anatomia, Leonardo, accanto ai temi consueti in una simile opera, include anche «nature di complessione colore e fisionomie»; quindi, dopo soggetti come «nervi, muscoli e ossa», aggiunge: «Di poi figura in quattro storie "quattro universali casi delli omini", cioè letizia con vari atti di ridere e figura la cagion del riso; pianto in vari modi con la sua cagione; contenzione con vari movimenti d'uccisione [...]».

Leonardo concepisce la fisiognomica («nature di complessione, colore e fisionomie») e le passioni momentanee («quattro universali casi delli omini») come parti della sua ricerca anatomica. E anche in questo caso distingue tra fisiognomica ed emozioni momentanee, non a caso definite «universali», perché possono occasionalmente interessare, in modo non specifico, ogni individuo.

Gli anni che precedono e accompagnano l'esecuzione del Cenacolo (1495-1498 circa, ma forse l'inizio è anche precedente) sono caratterizzati da una intensa ricerca anatomica. Datano al 1489 un gruppo di studi dedicati alla struttura del cranio.

Leonardo ha sezionato un cranio, ha tracciato una serie di linee in rapporto con precise salienze e cavità ossee e nel punto di incontro tra esse ha collocato il «senso comune». Questo non solo è una facoltà psichica di percezione sensoriale e origine del movimento neuromuscola-

re volontario, ma secondo Leonardo coincide con l'"anima" stessa.

La posizione dell'anima è quindi in stretto rapporto con la forma del corpo, in particolare quella del cranio e delle sue cavità. Una cattiva conformazione di queste ultime avrebbe comportato un'alterazione delle funzioni dell'anima. E proprio a questo punto che entra in campo la fisiognomica. Leonardo scrive infatti: «Quelli che hanno le parti del viso di gran rilievo e profondità sono uomini bestiali et iracondi con poca ragione».

Alcuni disegni fisiognomici studiano per l'appunto volti caratterizzati da una eccessiva o, al contrario, insufficiente conformazione anatomica della testa.

Al di là di questo versante duro e morfologico il rapporto tra anima e corpo ha anche un sostrato più fluido: la complessione, il sangue, il cuore. In uno dei crani Leonardo studia anche il decorso dei vasi.

Diversamente dalla più diffusa teoria medica tradizionale (che fa riferimento a quattro diversi umori - sangue, bile gialla e nera, flegma - caratterizzati da maggiore o minore secchezza o umidità, caldo o freddo) per Leonardo la complessione psicosomatica di un individuo dipende essenzialmente da un solo umore, il sangue.

Studi risalenti a questi anni riguardano il modo in cui il sangue immesso dal cuore nei vasi si accompagna con altre due componenti: il «calor naturale» e dei fluidi aerei, gli «spiriti vitali» (paragonabili, nella fisiologia moderna, all'energia immagazzinata negli zuccheri e all'ossigeno). Non solo il mantenimento della vita dipende da questi tre elementi ma anche il carattere permanente e le passioni momentanee. «Spirituoso» definisce Leonardo un essere dotato di buone capacità intellettive e ottimo carattere (Weimar Schloss-Museum, recto). Un carattere iracondo dipende invece da un eccesso di sangue, calor naturale e spiriti; nel timido avviene il contrario (nella relativa figura il profilo di sinistra ha un'espressione iraconda, opposta a quella dell'altro).

Per quanto riguarda le emozioni momentanee, nella paura si verifica uno spostamento di sangue, calore e spiriti verso il cuore (da cui il tremore); movimenti diversi avvengono nell'ira o nell'allegria. E questo il senso dell'inclusione, in un altro promemoria anatomico di Leonardo, dell'argomento: «l'ira dove s'adopera nel corpo, la paura similmente» (Windsor 19038). I gesti e i movimenti facciali che pure possono accompagnare l'espressione emotiva momentanea hanno invece base neuromuscolare e origine nel «senso comune».



In conclusione, la connessione tra anima e corpo, di tipo fisiognomico o emotivo, ha una doppia base anatomica: morfologica (cranica) e fluida (cuore e sangue).

## Rappresentazione dell'"ethos"

La "varietà" del Cenacolo è duplice: è fisiognomica (ogni apostolo ha un aspetto somatico e, conseguentemente, un carattere diverso) ed emozionale (ogni apostolo vive una stessa condizione emotiva in modo diverso dagli altri). La diversificazione somatica era il risultato anzitutto di un'esigenza iconografica: ogni apostolo doveva essere ben riconoscibile. Spesso nelle rappresentazioni pittoriche dell'Ultima cena sotto ogni apostolo era indicato il suo nome.

Quando Leonardo si pone, per ogni figura di apostolo, il problema di considerare «chi ella è», la tradizione agiografica deve essere stata per lui una fonte imprescindibile, dai Vangeli a un'opera come la Vita de' santi del camaldolese Niccolò Malermi (edita in volgare nel 1472).

In quest'ultima troviamo descrizioni anche somatiche; per esempio, l'apostolo Bartolomeo (all'estrema sinistra nel Cenacolo) è così descritto: «Li capelli suoi sono negri e crespi [...] gli occhi sono grandi, il naso uguale e dritto [...]». Leonardo però va oltre: la tradizione agiografica è da lui integrata con lo studio anatomo-fisiognomico. Molti autori testimoniano di questo complesso lavoro teorico. Armenini, dopo aver accennato alla necessità per il pittore di «avere qualche cognizione di fisionomia», continua citando proprio Leonardo che «penò più mesi a formar la testa di Giuda al Cenacolo [...] non potendo trovar testa di naturale, che rassomigliasse così com'egli si aveva immaginato [...] nell'animo suo». Dunque: tradizione iconografica, verosimiglianza e, aspetto più originale, ricerca anatomo-fisiognomica. La complessità del lavoro di Leonardo dovette essere enorme. Vediamone qualche traccia relativa all'ultimo campo.

Uno dei primi e più intensi studi per il Cenacolo è un disegno conservato a Vienna (1490 circa). La delineazione ferma della volta cranica, la sua altezza, la sua forma, persino lo scorcio particolare di tre quarti ricordano molto da vicino uno degli studi cranici. La figura è insomma costruita «a partire dall'interno»; mentre la delinea Leonardo dà molta importanza alla particolare forma cranica, cui attribuisce, come visto, implicazioni psichiche. Questo vale anche, nel dipinto, per gli apostoli Andrea, Pietro e, all'estrema destra, per Simone: ogni testa ha una tettonica ben precisa.

Ma, come sappiamo, accanto a questo versante di studio fisiognomico cranico e morfologico, ne esiste uno più fluido, basato sulla complessione più o meno sanguigna e «spirituosa».

Nello studio preparatorio per l'apostolo Simone, noto attraverso copie, una vena attraversa la fronte. Tuttavia, in questo ambito fluido e complessionale, il principale segno fisiognomico e artistico era il colore. Date le vicende del Cenacolo, è vano cercarne traccia nell'opera. Ne abbiamo una testimonianza indiretta in un passo di Federico Borromeo che, nonostante lo stato probabilmente già guasto del Cenacolo all'epoca, sembra nondimeno molto precisa: «E veramente spiegò Leonardo nel viso di Giuda i profondi misteri della fisionomia [...]: imperocché il fece fosco [...] con occhi incavati [...] con naso schiacciato [...] al contrario l'ira di Pietro, espressa con artificio dal pallore delle labbra, dalla guancia infiammata [...]; siccome il naso curvo e virile, e l'occhio severo sogliono essere segnali di nobile ed elevato animo [...]».

Viso fosco, pallore delle labbra, guancia infiammata sono segni fisiognomici cromatici, dipendenti da elementi fisiologici fluidi come sangue, calor naturale e spiriti; gli altri sono indizi che rinviano quasi tutti alla struttura cranica.

## Rappresentazione del "pathos"

Tutto questo riguarda la connotazione fisiognomica di ogni singolo apostolo, il suo carattere e aspetto somatico permanente. Da esso dipende lo specifico "pathos" di ogni figura, la sua reazione emotiva all'annuncio del tradimento, espressa con gesti e azioni, movimenti espressivi del volto, alterazioni cromatiche degli incarnati. Di queste ultime, oggi illeggibili, possiamo cogliere tracce indirette nei disegni: lo sbattimento d'ombre

sul volto dell'apostolo di Vienna o dell'apostolo Giacomo maggiore rendono con mezzo grafico quelle che nel dipinto sarebbero state vampate di rossore o aree di improvviso pallore indotte dal turbamento emotivo. Per quanto riguarda la mimica possiamo partire dai due apostoli subito alla destra di Cristo: Giovanni e Pietro. Essi sono un tipico caso di convergenza tra personale ricerca anatomo-fisiognomica e tradizione agiografica. Questa aveva spesso contrapposto il carattere mansueto di Giovanni (simbolo, secondo san Tommaso, di vita contemplativa) a quello iracundo di Pietro (simbolo di vita attiva).

Leonardo, ponendo i due discepoli uno accanto all'altro, accentua il contrasto in modo analogo alle sue antitesi fisiognomiche, ove contrappone un profilo iracundo a uno malinconico. Giovanni, che secondo il racconto del Vangelo stava quasi riposando sul petto di Cristo quando Pietro lo interroga sulle parole pronunciate dal maestro, ha atti adeguati al suo carattere: il capo mollemente reclinato su di un lato, le mani giunte e rilasciate.

Pietro, al contrario, lo scuote con la mano sinistra per interrogarlo, mentre con un gesto maldestro dell'altro braccio tiene - quasi nasconde - un coltello. Gestì di impaziente iracondia: di lì a poco, nell'orto del Getsemani, egli verrà rimproverato da Cristo per avere colpito, con maldestro coraggio, Maleo, il servo del sommo sacerdote. Impazienza contraddistingue anche il gesto analogamente maldestro del vicino Giuda, che nasconde il sacchetto con i soldi.

Più a destra è Andrea. È il fratello di Pietro, ma il suo "pathos" è diverso. Descritto dalla tradizione come di carattere pacato, egli resta fermo al suo posto, manifestando la sua emozione con gesto intenso ma dignitoso. La distinzione non è banale; Alberti aveva sottolineato che i pittori classici si curavano «dipignendo Castor e Polluce, fare che paressero fratelli ma nell'uno apparesse natura pugnace, nell'altro agilità». Leonardo, come al solito, indagava questo problema anche scientificamente, per esempio in un passo che connette sangue e complessione: «vari cibi generano vari sanguis e vari sanguis fanno varie nature di sperma e vari spermi fanno varie complessioni nei figlioli» (Weimar, recto).

Analogha distinzione è tra Giovanni e suo fratello Giacomo il maggiore (subito alla sinistra di Cristo) che aprendo le braccia compie un gesto opposto a quello di Giovanni, rivelando il suo carattere più animoso, di cui è testimonianza proprio nel Vangelo di Giovanni. Fratelli sono anche Taddeo e Simone, ultimi a sinistra, diversificati in questo caso solo somaticamente, dato che entrambi manifestano nei gesti analogha animosità, così come avevano fatto, secondo il Vangelo, minacciando gli inospitali samaritani.

Tutti questi sottintesi agiografici erano ben noti ai monaci che abitavano il refettorio di cui il Cenacolo orna una parete. Essi erano anche più capaci di noi di afferrare nel modo più giusto la gestualità degli apostoli, che ai mo-

## GIUDA, IL DISORDINE E LA GRAZIA

IL CENACOLO FU DIPINTO DA Leonardo nel refettorio del convento di Santa Maria delle Grazie a Milano, probabilmente tra il 1495 e il 1497 - sicuramente entro il 1498 come si desume dalla lettera dedicatoria di Luca Pacioli a Ludovico il Moro, nel *De divina Proportione* coprendo una superficie di metri 4,6 x 8,8, corrispondente alla metà superiore della parete posta a nord, fronteggiando l'affresco di Giovanni Donato da Montorfano del 1495, rappresentante la Crocifissione.

Nel medesimo convento di Santa Maria delle Grazie erano presenti altre opere leonardiane, come ricorda padre Monti nel suo *Catalogus Superiorum Cenobi Ord. Praed.*

deni è talvolta apparsa come la parte più accademica dell'opera.

In certi luoghi del convento e in certe ore vigeva l'obbligo del silenzio. L'ora dei pasti, nel refettorio, era uno di questi momenti. Era usuale, in queste circostanze di silenzio, utilizzare gesti in luogo di parole, secondo una mimica ben definita, di cui ci sono giunti elenchi dettagliati. Per esempio, per indicare Dio la prescrizione era: «Leva pollices et indices et fac triangulum, comprimens caeteros digitos», che è il gesto di Tommaso, alla sinistra di Cristo, lo stesso già altre volte utilizzato da Leonardo.

Dietro Tommaso, l'apostolo Filippo, sconvolto, porta le mani al petto, verso il cuore, anatomicamente il punto focale, come visto, di ogni movimento emotivo. Era anche questo un gesto convenzionale molto preciso, cui tuttavia Leonardo conferisce un respiro inusuale che riveste ai suoi occhi un significato "interno"; anatomico.

Al contrario, accanto a lui, Matteo, nel gesto elegante, rivela la sua natura di uomo di "cultura" tra gli apostoli, capace di controllare la "naturale" emotività del suo cuore. Infine, all'estrema destra di Cristo, Giacomo il minore e Bartolomeo vivono in modo diverso la stessa curiosità di Pietro, il primo cercando con la mano sinistra di interrogare Pietro, ma in modo meno irruento di quanto fa quest'ultimo con Giovanni; l'altro sollevandosi in piedi e sporgendosi verso il centro della tavola, su cui poggia le mani.

Rappresentando allo stesso tempo un evento emotivo unico e unitario ma anche diversificato in base all'"ethos" di ogni singolo apostolo, Leonardo applicava alla rappresentazione psicologica quella stessa tensione tra "analisi" dei particolari e "sintesi" degli stessi in una visione d'insieme, che caratterizza tanti altri campi della sua ricerca, dall'ottica alla geometria, riuscendo forse in questo campo assai meglio che negli altri.

S. Mariae Gratiarum (Milano, Archivio di Stato), e precisamente un Redentore in una lunetta sulla porta tra il convento e la chiesa (distrutto nel 1594), un' Assunta fra i santi Domenico e Pietro da Verona con Ludovico il Moro e Beatrice d'Este, sulla lunetta dell'ingresso principale della chiesa verso il convento (distrutta nel 1603 per l'ampliamento della porta) e i ritratti di Ludovico il Moro e della sua famiglia eseguiti a olio sull'affresco del Montorfano (ora in pessimo stato).

Il Cenacolo di Leonardo si iscrive dentro la struttura complessiva del refettorio e del convento, costituendo una tappa del percorso immaginativo e contemplativo



vissuto dai frati domenicani nella loro vita quotidiana. La spiritualità cristiana, soprattutto nel XV secolo e in particolare in area domenicana, si nutre della pratica delle rappresentazioni interiori, ossia della sovrapposizione dei luoghi della propria vita con i luoghi della vita di Cristo, come è esemplificato nel convento domenicano di San Marco, a Firenze, dove ogni cella possiede un'immagine affrescata per la meditazione personale dei frati, e come è attestato da una vastissima letteratura devozionale.

Leonardo è chiamato a lavorare nel complesso di Santa Maria delle Grazie a un'opera che potremmo definire collettiva. Infatti la famiglia ducale, in accordo con i frati domenicani, intende realizzare in questo luogo un mausoleo sepolcrale, iniziando un'opera di ristrutturazione globale Ludovico il Moro in una lettera del 4 dicembre 1497 indirizzata al priore Vincenzo Baldello ricorda i lavori che egli stesso ha fatto eseguire: la tribuna, la sacrestia con il chiostro annesso, i dipinti, gli armadi per conservare gli arredi sacri e liturgici da lui offerti, la realizzazione di due dormitori e alcune ristrutturazioni di altri luoghi del convento. Nella medesima lettera si parla anche delle sepolture, nella cappella maggiore, della moglie Beatrice, morta tragicamente quello stesso anno, e dei figli Leone, Bianca e Cesare.

Il programma di Ludovico il Moro è chiaro: creare nel convento più importante della città, nel luogo di prestigio, la propria cappella palatina e organizzare un monumento alla famiglia ducale. Si serve dei migliori ingegneri che aveva alla sua splendida corte, Bramante, Amadeo e Leonardo, oltre a tante straordinarie maestranze lombarde.

Bramante è incaricato del progetto della tribuna della chiesa conventuale con l'intento di trasformarlo in chiesa palatina; a Leonardo sono affidati i dipinti murali poi perduti, sopra elencati, e l'unico superstite: il Cenacolo.

Tutta l'effettiva progettazione e l'organizzazione del complesso programma iconografico dello spazio conventuale, sede da tempo di devozione popolare mariana, viene sicuramente affidata ai domenicani, che nella persona del priore suggeriscono una splendida struttura atta a svolgere la funzione contemplativa del luogo sacro, e anche a soddisfare con le soluzioni architettoniche e pittoriche di Bramante e di Leonardo le esigenze rappresentative di un tempio dinastico ducale, in accordo con il particolare clima umanistico della corte milanese.

Il problema del rapporto fra presbiterio e cappella ducale - nel progetto originario prevista nello spazio absidale - viene risolto con un'architettura che è il frutto della riflessione stilistica bramantesca sugli insegnamenti degli antichi, ma anche il prodotto delle indicazioni teologico-

liturgiche di Bandelle. Gli arconi d'imposta della tribuna con i sette cerchi sono mutuati sicuramente da esempi "antiquari" ma sono soprattutto una citazione cristologica sapienziale: «In una sola pietra ci sono sette occhi» (Zacc, 3, 9) che secondo il commento di Beda il Venerabile significa che «in Cristo abita tutta la scienza dello Spirito». In questo modo aderiscono al progetto contemplativo del luogo sacro, organizzando un percorso ascensionale verso il culmine della cupola, nello splendore della luce di Cristo risorto, in pura "claritas" al sommo della volta celeste del paradiso, nella piena beatitudine.

Tutto il complesso di Santa Maria delle Grazie è luogo metaforico capace di sostenere il frate in una contemplazione continua, ma anche capace di adempiere insieme la funzione pastorale e quella rappresentativa istituzionale voluta dal duca. Tutto parla di Cristo; ogni pietra, ogni forma geometrica, ogni richiamo all'antico è piegato a una liturgia contemplativa e immaginativa, in cui mediante la rappresentazione della Passione, morte e resurrezione di Cristo viene composta una sorta di Gerusalemme "ficta", che culmina nella Gerusalemme celeste ricreata nella tribuna.

La diffusione di questa pratica meditativa trova molte esemplificazioni. Un dipinto di Memling conservato nella Galleria sabauda a Torino offre il tema della Passione rappresentato scena per scena in un'unica tavola. I committenti inginocchiati ai lati di una Gerusalemme "ficta", contemplano i sacri misteri, come di fronte a un "tableau vivant" nel quale essi stessi, testimoni, sono inseriti.

Allo stesso modo, nel convento domenicano di Santa Maria delle Grazie, attraverso le opere d'arte in esso collocate, si è testimoni della vita di Cristo. Entro un percorso che va dall'Ultima cena, alla Crocifissione, alla Redenzione, un percorso che ripercorre i misteri del cristianesimo snodandosi dentro il convento verso la chiesa, Leonardo ricostruisce sapientemente la scena dell'Ultima cena, favorendone lo scopo di contemplazione spirituale. La prospettiva del Cenacolo leonardiano ha infatti un punto di vista posto a sei metri di altezza - oggi non più esperibile, perché il pavimento è stato rialzato di più di un metro - corrispondente cioè allo sguardo di un uomo posto al secondo piano. Secondo la narrazione evangelica (Marco, XIV, 15; Luca, XXII, 12), l'Ultima cena avvenne in un «coenaculum stratum». Il «coenaculum», in greco "anagaion", corrisponde a un locale posto al secondo piano e adibito anche a foresteria, nell'edilizia mediterranea del primo secolo. Leonardo costruisce dunque esattamente un «coenaculum», al secondo piano. Inoltre restituisce l'attributo «stratum», che vuol dire sia addobbato con tappeti che apparecchiato, significati peraltro sovrapponibili secondo le abitudini dell'epoca e del luogo, apparecchiando la tavola e decorando la stanza con

arazzi a motivi "millefleurs". La cristianizzazione della decorazione "millefleurs", mediante riferimenti simbolici alle virtù e ai motivi decorativi legati alla liturgia pasquale, ha avuto luogo proprio nell'ambiente domenicano, come è ben espresso nell'Ultima cena di Beato Angelico dell'Armadio degli argenti (1448-1461, museo di San Marco, Firenze). Sembra peraltro che l'intero refettorio di Santa Maria delle Grazie dovesse essere decorato con motivi "millefleurs", con un significato simbolico sovrapponibile a quello dell'"hortus conclusus" che circonda l'Ultima cena nell'interpretazione del Ghirlandaio per la chiesa di Ognissanti a Firenze.

Leonardo, con estrema correttezza teologica, aiutato dal priore teologo Vincenzo Bandello, iscrive nella Gerusalemme "ficta" del convento un «coenaculum» che consente ai frati di vivere la "fractio panis" contemporaneamente ai fatti evangelici.

Il dipinto è concepito come un banchetto, imperniato sulla figura di Cristo al centro della composizione. Gesù viene rappresentato a braccia aperte, con un'iconografia che ricorda quella della "traditio legis" e dell'"imago pietatis" (Cristo morto sorretto dagli angeli), rinviando alla Crocifissione di Montorfano, collegando dinamicamente la benedizione del pane col segno della croce, nella quotidianità della vita conventuale.

Gli apostoli in gruppi di tre si dividono sei per parte, alla destra e alla sinistra di Gesù. In una scena di estremo dinamismo, ogni apostolo è rappresentato nel proprio carattere individuale, sorpreso in un atteggiamento che lo caratterizza psicologicamente nel ruolo attoriale svolto nella sacra rappresentazione, nel rispetto della narrazione evangelica.

Nel tumulto che segue alle parole «Amen, amen dico vobis, quia unus ex vobis tradet me» (Gv, XIII, 21), Pietro interroga Giovanni, l'apostolo che Gesù amava («quem diligebat Jesus», Gv, XIII, 23) chiedendo: «di chi sta parlando?» («Quis est, de quo dicit?», Gv, XIII, 24). Giovanni, avvicinosi senza farsi accorgere dagli altri, appoggiatosi al petto di Gesù lo interroga e così gli viene risposto: «E quello a cui porgerò il pane intinto» («Ille est cui ego intinctum panem porrexero», Gv, XIII, 26).

Nella descrizione evangelica, la scena vede l'entrata di Satana in Giuda e l'uscita di questo dal Cenacolo: «Dopo questo boccone Satana entrò dentro in lui. Gli disse Gesù: "ciò che devi fare, fallo in fretta". Ma nessuno dei commensali capì perché gli parlasse a quel modo» («Et post buccellam, introivit in eum Satan. Et dixit ei Jesus: Quod facis, fac citius. Hoc autem nemo scivit discumbentium ad quid dixerit ei», Gv, XIII, 27-28).

Leonardo costruisce tutta la scena mettendo insieme i diversi momenti senza però chiudere l'azione, lasciandola in qualche modo sospesa.

Il confronto con altri dipinti mette immediatamente in risalto il carattere domenicano dell'esegesi evangelica di Leonardo; in particolare è la rappresentazione di Giuda che crea un discrimine nei vari Cenacoli.

L'Ultima cena dell'Armadio degli argenti di Beato Angelico, oltre ai già citati addobbi di arazzi con decorazioni floreali, ha in comune con l'opera di Leonardo la prospettiva teologica in cui viene interpretata la figura di Giuda.

Giuda viene rappresentato come partecipante al banchetto pasquale allo stesso modo degli altri apostoli, possiede l'aureola al pari degli altri ed è riconoscibile solo dal gesto di intingere il pane, secondo la narrazione di Marco (XIV, 20).

Invece, nelle Ultime cene dipinte per esempio da Taddeo Gaddi (1350, Firenze, Santa Croce), da Andrea del Castagno (1450, Firenze, ex convento di Santa Apollonia) o da Domenico Ghirlandaio (1480, Firenze, ex convento di Ognissanti), Giuda è posto al di là del tavolo, già isolato e condannato, unico privo di aureola e con la borsa dei trenta denari in evidenza.

Probabilmente questa rappresentazione viene scartata da Leonardo, su suggerimento di Bandello perché poteva risultare equivoca proprio su un punto cardine della predicazione domenicana: la questione del libero arbitrio.

Nel Cenacolo, Giuda è rappresentato con la borsa dei denari, attributo che lo contraddistingue, ma non è isolato, né ha un diavoletto che gli entra nell'orecchio, e neppure è individuato dall'assenza di aureola, in quanto nessun altro apostolo la possiede. Anzi il più vicino degli apostoli, quello che Gesù amava, Giovanni, è collocato quasi nello stesso punto in cui si trova Giuda.

Giovanni è attardato, spostato all'indietro a ricevere o a fare delle confidenze a Pietro, non è rappresentato in atteggiamento canonico sdraiato sul petto di Gesù. Egli è impegnato, secondo la narrazione evangelica, nella discussione segreta intercorsa tra Pietro da una parte e Gesù interrogato dall'altra. Il centro dell'azione è proprio questo: Pietro e Giovanni, Giuda, in primo piano più vicino all'osservatore, e Gesù isolato da un vuoto incolombabile.

Il gruppetto dei tre apostoli è il vero cuore dell'esposizione teologica della narrazione pittorica, in cui si possono rintracciare i temi cari alla tradizione domenicana.

La questione della "grazia" donata all'uomo «affinché con essa l'uomo possa raggiungere la sua realizzazione ultima e perfetta, ossia la beatitudine per la quale (l'uomo) possiede un desiderio naturale», è infatti il centro della riflessione attorno alle figure degli apostoli Pietro, Giovanni e Giuda, il traditore.

Pietro si sente chiamato in causa dalle parole di Gesù e reagisce chiedendo spiegazioni per il tramite di Giovanni; Giuda tace. Il suo silenzio è il silenzio di chi cova il tradimento nell'ombra, non vuole la luce della domanda, e così non accoglie l'intervento della "grazia". Infatti Leonardo lo dipinge come una massa scura, in controluce rispetto a Giovanni e Pietro, come inebetito dal disegno che attraversa i suoi pensieri.

Nella narrazione evangelica vediamo che Gesù esorta nella fede Pietro predicendogli il suo rinnegamento, confortandolo con affetto per la sua caduta futura.

Ma Giuda rimane silente, muto nel suo peccato, scomposto, disequilibrato rispetto al fluire concitato degli animi degli apostoli, che però mantengono sempre nel dialogo reciproco un atteggiamento ordinato, nella simmetria delle parti. Giuda, più basso di tutti, è furtivamente sorpreso a prendere quel "pane" che comunque, in quanto uomo, è spezzato anche per lui. Egli pone il gomito sulla tavola, invade con la superbia lo spazio della mensa, immagine della "grazia", preparata per tutti.

Bandello e Leonardo rappresentano un uomo dibattuto, e hanno sempre presente l'insegnamento tomista della volontarietà del peccato. Giuda è condannato per aver volontariamente tradito e soprattutto per aver volontariamente disperato il perdono.

In questo modo è posto l'accento sul tema della libertà dell'uomo, rispondendo implicitamente a tanti dipinti dove Giuda, isolato al di là della tavola imbandita per la Pasqua, potrebbe sembrare vittima di una condanna avvenuta suo malgrado "ab aeterno". Leonardo invece offre alla contemplazione dei frati domenicani di Santa Maria delle Grazie, la figura di un uomo, Giuda, che è tra gli altri uomini, ma che segna la sua condanna con le sue scelte, e così rappresenta un monito, uno stimolo alla prudenza e un invito alla riconciliazione, attraverso uno straordinario incontro tra arte, teologia e cultura umanistica