

L'Ultima cena: il tradimento annunciato

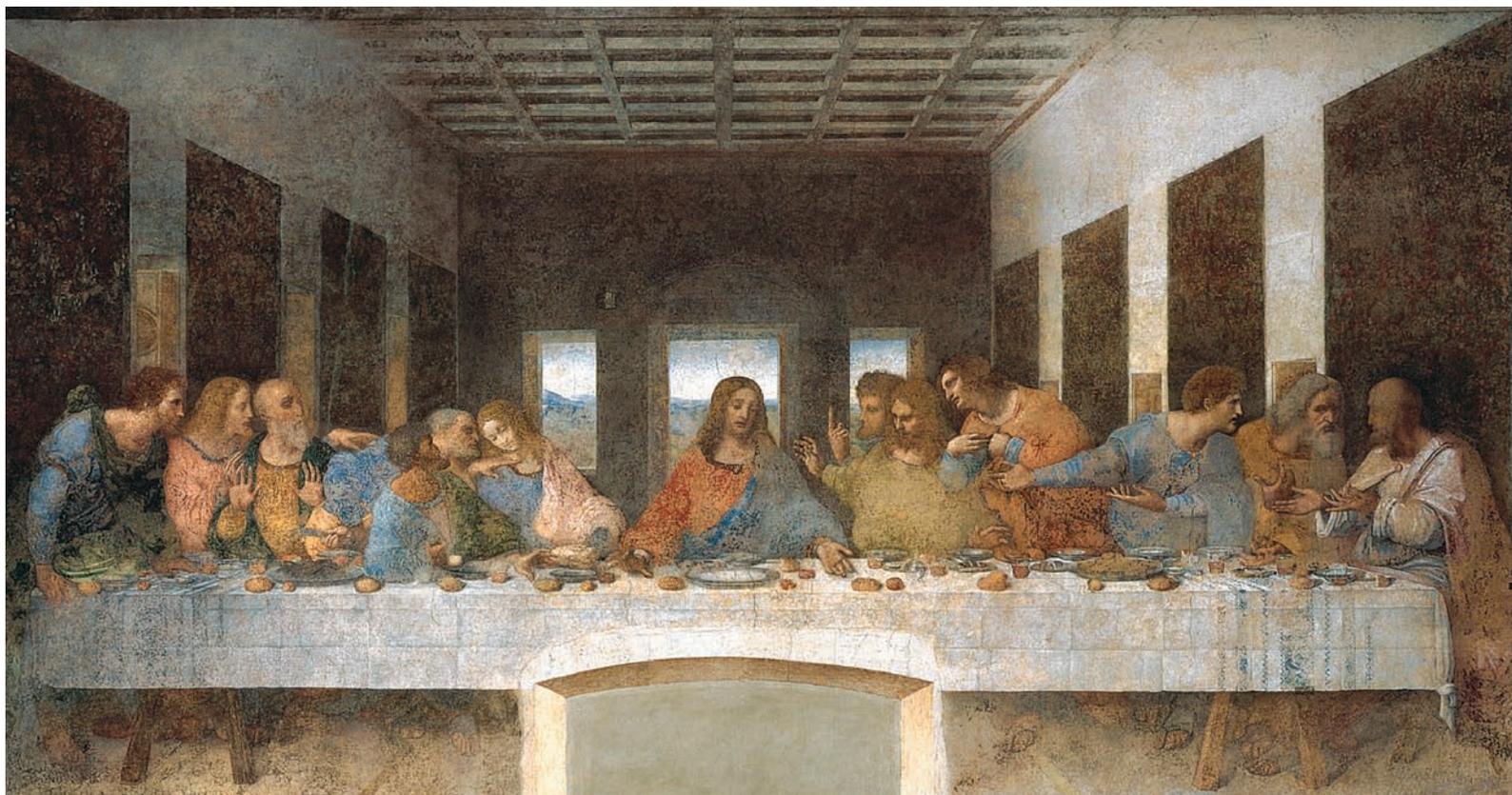


Fig. 1 Leonardo da Vinci, *Ultima cena* (o *Cenacolo*), 1494-1498, pittura a tempera su muro, 880 x 460 cm, Milano, convento di Santa Maria delle Grazie, refettorio.

La genesi di un capolavoro

Recenti indagini d'archivio hanno appurato che fu probabilmente tra il 1494 e il 1498 che Leonardo lavorò nella complessa creazione del dipinto murale dell'Ultima cena nel refettorio di Santa Maria delle Grazie a Milano (Fig. 1). All'elaborazione della grandiosa rappresentazione l'artista attendeva tuttavia già da diversi anni, forse a partire dal 1490 circa, come paiono documentare alcuni disegni e bozzetti degli apostoli riferibili a quel periodo (Fig. 2).

Da una lunga e travagliata genesi scaturisce infine quest'opera sublime, a lungo meditata e ripensata da Leonardo, che in due disegni preparatori aveva inizialmente previsto di seguire l'iconografia ricorrente, spesso replicata a Firenze: da Taddeo Gaddi in Santa Croce, da Andrea del Castagno in Sant'Apollonia e dal Ghirlandaio in San Marco, in cui il Cristo frontale, affiancato dagli apostoli, sedeva alla tavola davanti alla quale, posto di tre quarti, stava Giuda. Il traditore era in genere colto in un gesto che lo smascherava: mentre intingeva il boccone nel piatto o riceveva il pezzo di pane da Cristo, secondo il Vangelo di Giovanni (XIII, 23:26). Attingendo alle rappresentazioni di tradizione bizantina, Leonardo trasformò la redazione finale, raffigurando tutti i personaggi di fronte, dallo stesso lato del tavolo, e scelse con assoluta originalità di cogliere il momento della cena che seguiva immediatamente alla sorprendente profezia di Cristo: "Uno di voi mi tradirà" (Matteo, XXVI, 20:25).

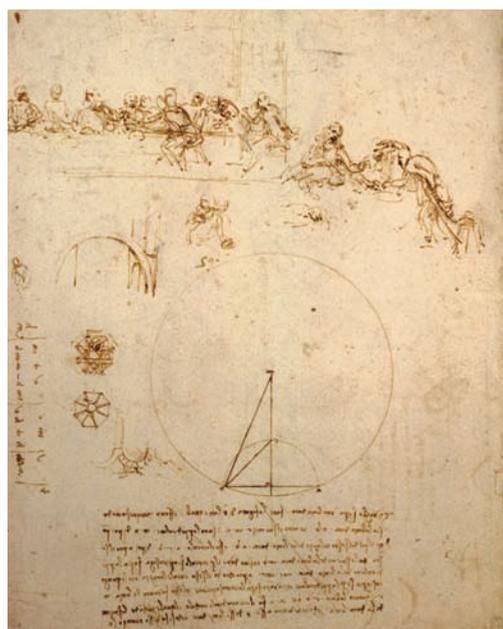
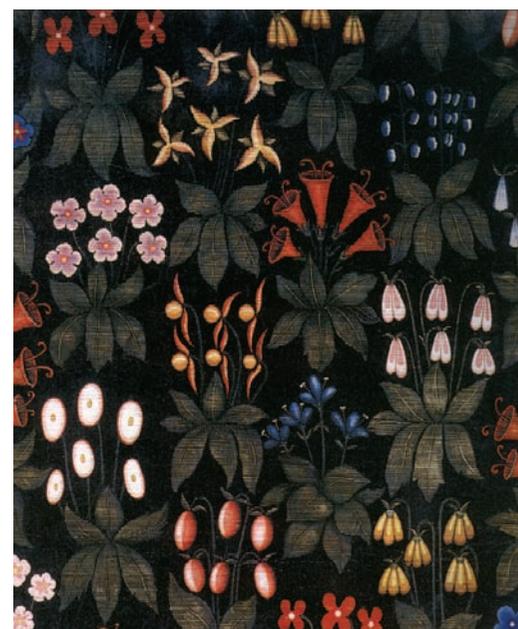


Fig. 2 Leonardo da Vinci, Studio per l'Ultima cena con disegni d'architettura, geometria e note, 1490 circa, disegno a penna su carta, 21 x 26 cm, Windsor, Royal Library, n. 12542.



REFETTORIO

Sala da pranzo all'interno di una struttura conventuale.

Fig. 3 Ricostruzione grafica della decorazione originale degli arazzi affrescati alle spalle delle figure degli apostoli, oggi perduta.

A cena nel refettorio

Il grande dipinto si sviluppa sulla parete del refettorio del convento di Santa Maria delle Grazie, costituendone una illusionistica prosecuzione tramite un rigoroso impianto prospettico, che prolunga le pareti della sala nelle pareti raffigurate alle spalle degli apostoli, convergenti verso il fondo, dove si apre una porta sormontata da un timpano arcuato, tra due finestre affacciate su un chiaro paesaggio. Un gradino nella parte inferiore del dipinto introduce nello spazio del cenacolo, mentre superiormente una cornice a ovoli sormontata da tre lunette con le insegne araldiche degli Sforza e degli Este, committenti dell'opera, separa come una cortina il soffitto voltato del refettorio da quello a cassettoni del dipinto. Su ciascuna delle pareti alle spalle degli apostoli sono appesi quattro arazzi fiamminghi "millefiori" (Fig. 3), un tempo ornati da variopinte decorazioni floreali, tra cui si distinguono tre aperture che comunicano con le stanze adiacenti. Il punto di fuga è posto accanto all'occhio destro del Cristo, a circa quattro metri di altezza rispetto al pavimento, e non corrisponde evidentemente al punto di osservazione del riguardante, che vede le figure incombere su di sé, amplificando l'effetto illusionistico. La luce, che proviene da sinistra, inonda il tavolo e i commensali in primo piano e la parete di destra, lasciando in penombra la parte sinistra e la parete di fondo, squarciata dai riquadri luminosi dell'esterno. Gli studiati effetti di luce e le ombre portate, il morbido sfumare dei contorni dei personaggi e il vibrante palpitare dei chiaroscuri nelle monumentali figure creano la suggestione di un'invadenza dei corpi dipinti nello spazio reale, dove si trova l'osservatore. Sulla tavola, apparecchiata con una candida tovaglia un tempo ornata da raffinate decorazioni, Leonardo rappresentò una natura morta di incomparabile meraviglia, tra cui compaiono le stoviglie, i bicchieri dalle diafane trasparenze, i pani, i pesci e la frutta della cena pasquale, resi con inaudita verosimiglianza.

Un sublime scompiglio

Ciò che accade durante la cena, in seguito alla rivelazione di Cristo, "sacerdote e vittima", immoto e consapevole propulsore posto al centro dell'opera, stagiato sul luminoso paesaggio dello sfondo, è un concatenarsi di commosse reazioni, un turbamento collettivo dove aleggiano moti di sdegno, incredulità, dolore e paura, platealmente espressi con drammatica enfasi. Con acuta sensibilità che derivava dalla profonda conoscenza del corpo umano, esito delle sue infinite ricerche, Leonardo affidò all'esplicito linguaggio dei gesti e alle eloquenti espressioni dei volti l'indagine psicologica di ciascun apostolo, di cui svelò la profonda inquietudine provocata dalle scioccanti parole di Cristo, da ciascuno accolte con diverso sentire. I dodici apostoli, riuniti in quattro gruppi di tre personaggi (Fig. 4), si interrogano l'un l'altro in preda allo sconcerto, più eclatante ai lati del Cristo, appena smorzato alle estremità della tavola. L'angoscia serpeggia tra i presenti e rimbalza dall'uno all'altro, collegando tutti in un collettivo sgomento. Si ha qui la più compiuta espressione

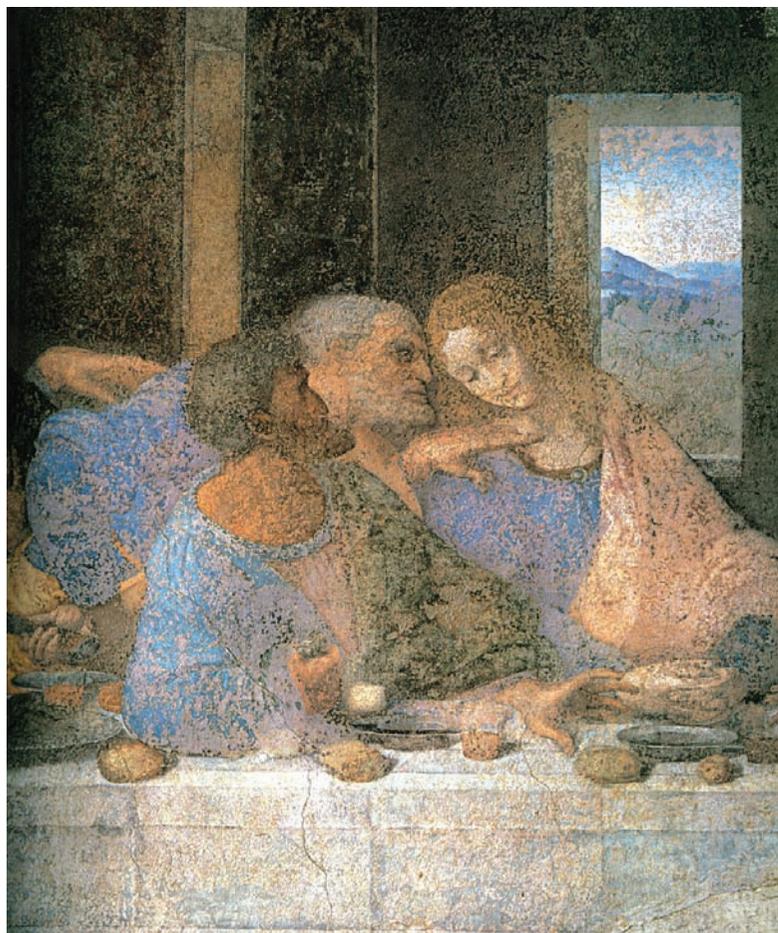


Fig. 4 Leonardo da Vinci, *Gli apostoli Giuda, Pietro e Giovanni*, particolare dell'*Ultima cena*.

Nel dipinto la figura di Giuda, il terzo apostolo alla destra di Cristo, non è isolata, ma si identifica solo per il gesto di stringere a sé la borsa con i trenta denari, prezzo del vergognoso tradimento.

della poetica leonardesca dei "moti dell'animo" che, provocati da un evento straordinario, vengono concepiti nella mente e nell'animo dei personaggi per poi manifestarsi attraverso le attitudini del corpo, con infinite varianti che corrispondono alla infinita varietà dei sentimenti umani. Per la prima volta nell'arte moderna Leonardo rappresentò le umane passioni, con una tale verosimiglianza da provocare una profonda immedesimazione e una "catarsi" (cioè una purificazione) nell'osservatore (Gombrich 2001). Non è disgiunta dall'intento di conseguire tale effetto la tecnica dello sfumato, quel trapassare da un colore all'altro e dalla luce all'ombra che l'artista attua con sapienza attraverso una stesura del colore per strati di tempera, con "velature" e ritocchi a olio, che conferiscono un'affascinante vaghezza ai contorni e una trepidante vitalità ai personaggi.

I fragili esiti di una tecnica ardita

Per elaborare il grande dipinto con la pacatezza e tutto l'agio che gli era necessario, Leonardo decise di rinunciare alla consueta tecnica a "buon fresco", ossia la stesura del colore sull'intonaco fresco da farsi in tempi velocissimi nell'arco di poche ore in ciascuna giornata, prima che l'intonaco asciugasse. L'artista preferì invece sperimentare una diversa tecnica, a secco, in modo da poter apportare infinite variazioni al disegno e alla stesura del colore sull'intonaco già asciutto. Preparò a tale scopo la porzione dell'intonaco su cui avrebbe dipinto le figure con

uno strato di carbonato di calcio steso sopra l'arriccio, sul quale pose un secondo strato di bianco di piombo dove avrebbe aderito il pigmento del colore a tempera, steso a strati e ritoccato con il colore a olio, cui spettava il compito di creare le sfumature evitando di definire i contorni. Laminette di stagno dorato, dipinte di azzurro, con velature in verde e giallo baluginavano sugli stemmi delle lunette, e numerose rifiniture in oro rilucevano e impreziosivano le vesti degli apostoli, e specialmente di Cristo. Il risultato fu un'opera di strabiliante raffinatezza e di ineguagliabile esecuzione, per la minuziosissima precisione e la consumata abilità con cui il dipinto venne eseguito, tanto che il Vasari affermò che Leonardo aveva superato, nella finzione, il vero. Purtroppo la tecnica utilizzata rispose negativamente all'aggressione provocata dall'umidità, come pure al trascorrere del tempo, e inesorabilmente si verificarono distacchi degli strati di colore e spaccature, che richiesero fissaggi e continui ritocchi se non addirittura rifacimenti di porzioni perdute, causa di un ulteriore degrado del dipinto, che già nel 1517 presentava una superficie deperita (de Beatis), nel 1547 era "messo guasto" (Armenini) e nel 1568 presentava una "macchia abbagliata" (Vasari). Un delicato intervento di restauro, concluso nel 1999, ha eliminato le maldestre integrazioni e ha rimosso antiche e pericolose incrostazioni, restituendo, se non l'originale splendore, tutto ciò che di autentico si era conservato di una delle opere più significative del geniale maestro.