

### 3. MADONNE A CONFRONTO

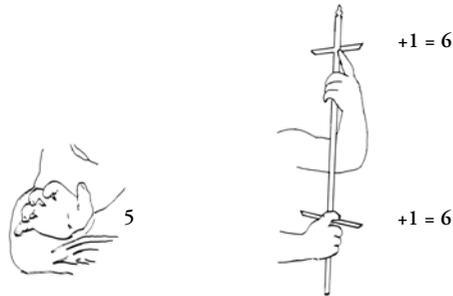
#### La Madonna dei fusi

Vedremo ora come il codice '66' della Croce Patriarcale s'insinui attraverso il simbolismo dattilologico della *Madonna dei fusi* (Drumlaring Castle - 1501) di Leonardo<sup>1</sup>.

Se osserviamo attentamente il contorno della collina più bassa immediatamente alle spalle di Gesù, noteremo che esso somiglia a un ramo che interseca l'asta verticale del fuso, formando una Croce Latina.

In realtà, non è propriamente a questo tipo di croce che Leonardo intende qui riferirsi, bensì alla Croce Patriarcale, che viene qui formalmente richiamata dalla struttura dell'aspo, con l'asta verticale che interseca le due traversine orizzontali, di cui, quella più alta è più corta.

A questo punto considereremo gli indici di Gesù puntati sugl'incroci delle due traversine orizzontali come altrettanti '1', mentre le dita della mano aperta della Madonna come un '5': sommando alternativamente i due '1' con il '5' - ossia due volte '5 + 1' - il risultato sarà appunto '66'.



1. Esistono tre varianti di questo soggetto ispirate a cartoni o disegni del maestro andati perduti: a) la *Madonna Reford* (Montreal); b) la versione del Principe Ruprecht (Monaco); c) quella della Collezione Duke of Buccleuch, Drumlaring Castle. Ed è proprio quest'ultima quella presa in esame, alla cui realizzazione - secondo quanto afferma Peter Hohenstatt - Leonardo deve aver preso parte di persona; lo suggeriscono soprattutto la roccia in primo piano e il volto del Bambino (Peter Hohenstatt, *Maestri dell'arte italiana - Leonardo da Vinci*, Konemann, Milano 2000, p. 83. Titolo originale: *Meister der italienischen Kunst - Leonardo da Vinci*).



## La Vergine delle rocce

Più intrigante ancora si presenta la simbologia di un'altro dei massimi capolavori di Leonardo: la *Vergine delle rocce* del Louvre.

Il dipinto è datato intorno al 1483, anno di stipula del contratto con cui l'artista s'impegnava a dipingere, per conto della Confraternita dell'Immacolata Concezione di Milano, la pala centrale di un trittico. Ma, a dispetto del progetto originario, che prevedeva la raffigurazione della Madonna con il Bambin Gesù attornati da angeli e profeti, l'artista vinciano decise - sembra di sua esclusiva iniziativa - di disattendere gli obblighi contrattuali, realizzando invece un soggetto a dir poco enigmatico, che ancora oggi arrovella le menti dei maggiori specialisti della materia, intenti a cercare di dare un senso all'ermetismo gestuale dei personaggi raffigurati.

Come suggerisce Giulio Argan, La *Vergine delle rocce* rappresenta senza ombra di dubbio un quadro *a chiave*, carico cioè di significati *ermetici* che Leonardo preferisce adombrare nel misterioso gioco delle forme.

Infatti, i quattro personaggi del dipinto - che paiono emergere luminosamente dallo sfondo roccioso carico d'ombra, dove, in lontananza, s'intravede lo scorrere di un corso d'acqua - colpiscono l'osservatore, perché sembrano "comunicare" tra loro attraverso il linguaggio simbolico delle mani: tra il gesto benedicente alla maniera orientale della manina del piccolo Gesù e la disposizione in alto della mano aperta e un po' contratta della Madonna, s'interpone, sintomaticamente, proprio sulla stessa verticale, l'indice dell'angelo, che punta in direzione delle mani giunte di San Giovannino.

Le tre mani, inoltre, danno l'impressione che tra loro palpiti una sorta di "*circuito dialogico*" fatto di rimandi (quasi a mo' di ping-pong), di significati ermetici: un circuito dialogico all'interno del quale il centro della traiettoria è rappresentato dall'indice puntato dell'angelo.

Provando a "leggere" la disposizione delle mani dall'alto verso il basso, avremo che le dita allargate della mano della Madonna suggeriscono il numero '5', seguito dal numero '1', rappresentato dall'indice puntato dell'angelo: da cui  $5 + 1 = 6$ .

Leggendo il dettaglio al contrario, cioè dal basso verso l'alto, si nota come l'indice e il medio di Gesù benedicente suggeriscono anch'essi un '5', espresso questa volta con il numero romano 'V'; con lo stesso criterio leggeremo '1' il sovrastante indice puntato dell'angelo: da cui  $V + I = VI$ .

A scanso di equivoci, osservo che Leonardo offre di questa tesi una seconda lettura: basti notare come l'indice dell'angelo punti diritto sulla posizione delle mani giunte di San Giovannino che - non è difficile arguirlo - alludono, appunto, al combaciamento delle cinque dita di ciascuna mano in "*un*" virtuale punto di congiunzione all'interno dei palmi <sup>2</sup>.

---

2. In realtà, come vedremo, la posizione delle mani giunte di san Giovannino - con le cinque dita di una mano che combaciano con quelle dell'altra mano - rinvia piuttosto all'idea del doppio intervallo di

Di tutto ciò Leonardo fornisce una conferma che potremmo definire di tipo “geologico”, poiché riposta negli anfratti e nelle protuberanze rocciose del dipinto. In altri termini, i significati “dattilologici”, già ravvisati nelle rispettive gestualità delle quattro figure rappresentate, si trovano singolarmente replicate plasticamente, e soprattutto magistralmente, nelle rocce retrostanti.

Un’attenta osservazione dei singoli elementi rocciosi che compongono la volta della grotta ci permette di scorgere la forma delle dita della mano aperta della Madonna [A]: il primo sasso a sinistra, l’unico disposto trasversalmente, non può che rappresentare il pollice disteso della Vergine, seguito dai restanti quattro blocchi perpendicolari che alludono alle altre dita, rispettivamente l’indice, il medio, l’anulare e il mignolo.

Identificato il numero ‘5’, il numero ‘1’ è ravvisabile, immediatamente al di sotto della “mano rocciosa”, ossia nell’elemento monolitico incastonato nella nicchia luminosa, disposta più o meno al centro del dipinto [B].

Nella parte superiore destra [C], è possibile notare, in visione orizzontale, un’atipica disposizione a ‘V’ delle due travi rocciose poste sopra la nicchia, nel cui interno luminoso si staglia un blocco monolitico [D] che richiama l’indice puntato dell’angelo (ossia il numero ordinale ‘1’), così come le suddette “rocce-travi” ammiccano alla posizione delle due dita del piccolo Gesù benedicente.

L’ultimo elemento, ancora da identificare, è l’analogo “roccioso” delle mani giunte di San Giovannino. Ebbene, lo ritroviamo scenograficamente inserito proprio al di sopra della figura stessa di San Giovannino, quasi completamente al di fuori della grotta, sotto forma di protuberanze dolomitiche che richiamano, appunto, la conformazione delle dita congiunte del piccolo Battista [E].

Ma passiamo adesso ad osservare attentamente un altro interessante particolare del dipinto. Il drappo chiaro al centro della Madonna sembra strutturato in forma, per così dire bipartita, nel senso che, mentre le pieghe si trovano tutte collocate nella parte sinistra, la parte destra appare invece completamente appiattita, cioè prossima alla struttura di una *tavola armonica di liuto*.

Ebbene, se ruotiamo l’immagine di 90° in senso orario, nella nuova prospettiva il percorso curvilineo della piega centrale del drappo formerà un numero ‘3’ che si prolunga in basso descrivendo un numero ‘2’ [F]. Dalla sovrapposizione delle due cifre si ottiene dunque il rapporto matematico di quinta ‘3/2’.

Sembra, dunque, che l’intera strategia simbolica del dipinto sia orientata verso una traslazione in pittura della forma retorico-letteraria del “palindromo”, con cui si definiscono quei versi, quei vocaboli – e perché no? – quei “numeri” che possono essere letti indifferentemente sia da sinistra che da destra (per esempio, la parola *anilina*).

Non a caso, la frazione ‘3/2’ è il reciproco di ‘2/3’ ed entrambe si riferiscono all’in-

---

quinta. In questo modo s’instaura un bilanciamento con il doppio ‘6’ deducibile dal dialogo dattilologico degli altri tre personaggi, corrispondenti ai due punti di produzione dell’intervallo di quinta posti simmetricamente ai 6/9 della lunghezza della corda musicale.





tervallo di quinta, rispettivamente nelle accezioni matematica e geometrica.

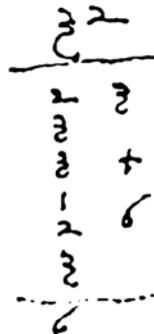
Il passaggio dalla numerazione dattilologica a quella araba trova infine riscontro in un'altra singolarità pittorica. Già il leonardista Pedretti aveva paragonato l'angelo ad un'arpa, in quanto i lineamenti "angelici" del suo viso sarebbero di fatto contraddetti dalla deformità del bacino, decisamente sproporzionato rispetto al resto del corpo <sup>3</sup>.

Eppure, non si tratta affatto di una svista dell'artista; anzi, questa apparente incongruenza anatomica "segnala" piuttosto qualcosa di ben preciso: l'abnorme fianco tondeggiante dell'angelo si configura, infatti, come la grande testa di un doppio '6' leggibile specularmente a immagine capovolta: cioè, appunto, ancora una volta, un palindromo pittorico [G].

A conferma di quanto appena detto, farò riferimento a uno *Studio per l'Ultima cena* di Leonardo <sup>4</sup>: sul bordo sinistro del foglio sono incolonnati una serie di numeri nella successione di una normale operazione matematica. In realtà, più che di un computo matematico, siamo qui di fronte a una sorta di esercitazione calligrafica, caratterizzata dalla tendenza a fondere graficamente senza soluzione di continuità il numero '3' con il '2': cioè, esattamente ciò che accade appunto nel caso della frazione '3/2' appena ravvisata tra le pieghe del manto chiaro della Vergine <sup>5</sup>.

A differenza della *Madonna dei fusi*, Leonardo sembra piuttosto qui indirizzarsi verso una rappresentazione "figurativa", in senso letterale della Croce Patriarcale, essendo questa scomponibile in due 'X', rese ancora più leggibili a croce inclinata.

La strategia applicata da Leonardo è in questo caso, per così dire del tipo "scatole cinesi", nel senso che ciascuna 'X', se da un lato risulta formalmente rappresentativa di una "mezza" Croce Patriarcale, dall'altro lato è sul piano numerico il risultato della somma 'V + V'.

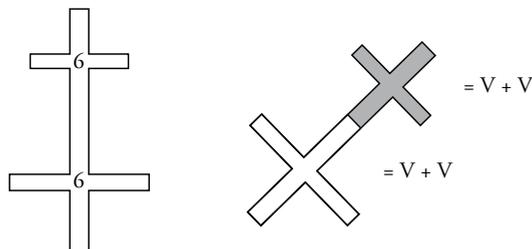


3. Cfr. Pietro C. Marani, *Leonardo, op. cit.*, p. 58.

4. *Studio per l'Ultima cena* (1494/95 ca.), penna e inchiostro su carta, Royal Library, RL 12542 r, Windsor.

5. I manoscritti di Leonardo mettono sovente in evidenza un tipo di scrittura "contratta", utilizzata come abbreviazione sia di parole che di numeri composti, come appunto accade nel caso della frazione 3/2 da noi preso in esame.

Il passo successivo consiste, dunque, nell'assimilare gli addendi di tale somma ad altrettanti intervalli musicali di quinta, intercettabili nei due punti simmetrici situati ai  $2/3$  (o  $6/9$ ) della lunghezza della corda musicale.



Ed è lo stesso Leonardo a fornirci i mezzi per risalire alla genesi della doppia 'X'. Infatti, il rapporto matematico di quinta ( $3/2$ ) inscritto nelle pieghe del manto chiaro al centro della Vergine è, come sappiamo, il reciproco del rapporto geometrico di questo stesso intervallo ( $2/3$ ): da cui " $V (3/2) + V (2/3) = X$ ". La seconda 'X' è invece ravvisabile nel doppio '6' palindromo inscritto nella tunica rossa dell'angelo, che allude ai due punti di produzione dell'intervallo di quinta ai  $6/9$  della lunghezza della corda.

Ne consegue che la forma geometrica di "doppia X" della Croce Patriarcale si trova, inoltre, perfettamente occultata anche nella mimica dei quattro personaggi, cioè implicito nel simbolismo dattilologico '66' che s'instaura tra la Madonna, l'Angelo e Gesù: è questa la prima 'X'. L'altra 'X' la troviamo, invece, criptata nella posizione delle mani giunte del san Giovannino con le cinque dita di una mano sulle altre cinque dell'altra, che richiama appunto, ancora una volta, la somma ' $V + V$ '.

### La Madonna di Benois

Diversamente dai due dipinti precedenti, la *Madonna di Benois* (1478 –1484) fu iniziato da Leonardo a Firenze, per essere in seguito completato a Milano. Lo dimostra la strategia simbolica utilizzata dall'artista, a mio avviso più audace rispetto a quella adottata nelle due opere già analizzate, le quali, evidentemente, dovevano aver già risentito della lezione musicologica del Gaffurio.

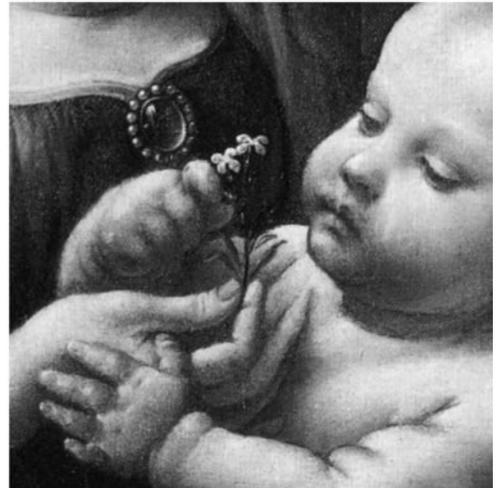
Infatti, ciò che maggiormente stupisce nella *Madonna di Benois* è che la realtà simboleggiata sembra qui prendere il sopravvento sul simbolo, rischiando così di rendere esplicite certe "verità" che invece all'epoca sarebbero dovute rimanere più prudentemente nascoste.

Innanzitutto, non si può negare l'esplicita allusione alla Croce Patriarcale, osservando la disposizione dei petali dei due fiorellini in mano al Bambino. Ma, ciò che in realtà più sconcerta in questo dipinto è che esso pare aprire la strada al dispiegamento di contenuti ereticali, a cominciare dal volto della Vergine: un volto che il Berenson

non ha esitato a stigmatizzare simile a quello di una bimba dalla fronte pelata, le guance enfiate, la bocca sdentata, gli occhi cisposi e la gola grinzosa <sup>6</sup>.

Evidentemente al Berenson deve essere sfuggita l'intenzionalità dell'artista che ha voluto così assimilare il volto della Madonna a quello di "Gesù-lattante", quasi a segnalare dei due la natura coesistente, poi metaforizzata dalla finestra sullo sfondo che è "bifora" solo per allusione <sup>7</sup>.

Come si vedrà, siamo qui di fronte al più intimo dei segreti del genio vinciano, quello stesso segreto che, forse, nella prima edizione delle sue *Vite*, indusse il Vasari a dire che Leonardo *fece ne l'animo un concetto sì eretico, che e' non si acostava a qualsivoglia religione, stimando per avventura assai più lo esser filosofo che cristiano* <sup>8</sup>.



6. M. Pomilio, A. Ottino Della Chiesa, *Leonardo pittore*, Rizzoli, Milano 1967, p. 90.

7. Non è certamente un caso - afferma Carl Gustav Jung - che nelle allegorie medievali la Vergine Maria venga sovente rappresentata come la "croce di Cristo" (cfr. Carl Gustav Jung, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Boringhieri, Torino 1980, p. 83).

8. Serge Bramly, *Leonardo da Vinci*, Fabbri Editore, Milano 2000, p. 24. Titolo originale: *Léonard de Vinci*.