

7. “AUREO” INCENSO E MIRRA...

Il simbolo “CR”

L'*Adorazione dei Magi* (Uffizi, Firenze, 1481) è strutturata su un triplice livello che ha del paradossale: in primo piano una folla, partecipe del miracoloso evento, fa da corona alla Madonna con in braccio il Bambin Gesù; alle loro spalle s'innalza un albero che affonda le sue radici scoperte nella roccia viva; sullo sfondo s'intravede infine l'umanità che, non avendo ancora conosciuto la *rivelazione*, è intenta a farsi cruenta battaglia.

La folla antistante forma un emiciclo, avente per centro il contenitore della *mirra*, retto dal mago inginocchiato a destra di Gesù Bambino. La peculiarità del gesto benediciente di Gesù è di suggerire il *raggio* della circonferenza e, per metafora, l'*irraggiamento* della coscienza.

Dunque, la fatidica data “6” di gennaio, giorno dell'Epifania, assume nel contesto completamente “incentrato” sulla mirra, carattere evocativo del crisma fisiologico del VI mese di gravidanza.



Del resto, l'idea del crisma fa capolino all'interno dell'emiciclo in cui si trova inscritto un imponente “CR”, monogramma sia di “Crisma”, sia di “Cristo”: mentre la “C” occupa lo spazio a sinistra della Madonna, la “R” si costruisce partendo dal

profilo della spalla del magio inginocchiato, per quindi inglobare la bizzarra curvatura delle braccia del vecchio dagli occhi incavati, immediatamente a destra di Gesù; si prosegue incorporando il contorno del masso arrotondato in alto a destra dell'albero, per poi tracciare la verticale che parte dallo spazio tra le due mani della fanciulla a sinistra sotto l'albero, fino a raggiungere la forma a "L" del manto della Vergine. In ultima analisi, è lo stesso monogramma della radiografia del giovane *Giovanni Battista* del Louvre.

Il rebus della terza radice tagliata

Il simbolo alchemico di Gesù, "*lapis philosophorum*", trova inoltre riscontro nel *masso* arrotondato circuito dalle due radici scoperte dell'albero alle spalle della Madonna, che stabilisce un'analogia con le braccia della Madonna stessa, che avvolgono Gesù Bambino.

All'immagine di serenità mista a stupore della folla in primo piano, fa dunque da contrasto l'indole bestiale della natura umana, cui pare alludere l'esile figura femminile in basso a destra dell'albero che, se con la mano più bassa segnala la sezione tranciata di netto di una "terza" radice dell'albero, con l'altra mano – in alto dietro l'albero – addita la *ferocissima battaglia* che sta consumandosi oltre le quinte ¹.



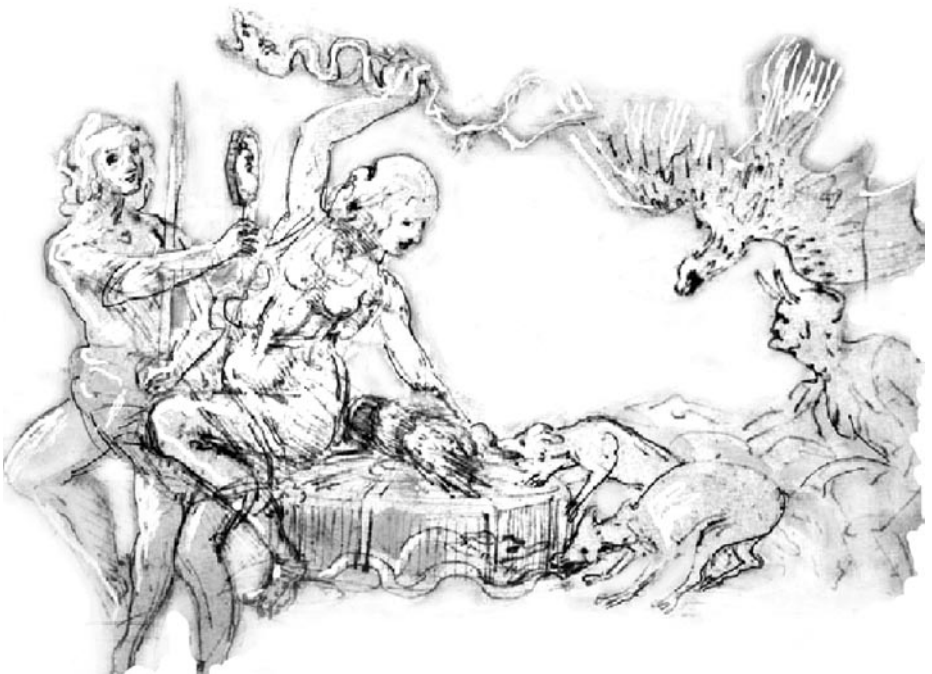
1. Il gesto dell'indice puntato in direzione della battaglia si trova replicato a sinistra tra le due teste di cavallo. Le indagini riflettografiche sembrano inoltre confermare la presenza tra la folla anche di Dante Alighieri (cfr. *Leonardo*, CD'Arte, Giunti Multimedia – Edizioni la Repubblica, Roma 1996, p. 17). La scelta di Leonardo di raffigurare tra i "buoni" il poeta fiorentino, lascia supporre che egli abbia di quest'ultimo condiviso la convinzione riguardo all'innocenza dei Templari. Non possiamo quindi escludere che Leonardo si sia ispirato al seguente passo del *Convivio* di Dante, sia pur disattendendone il senso originario ripostovi dall'autore: *Lo "fondamento radicale" de la imperiale maiestade, secondo lo vero, è la necessità de la umana civiltade...Onde, con ciò sia cosa che l'animo umano in terminata possessione di terra non si queti, ma sempre desidera gloria d'acquistare, sì come per esperienza vedemo, discordie e guerre conviene surgere intra regno e regno, le quali sono tribulazioni de le cittadi...*(IV, IV).

Ebbene, non sono forse “6” le lettere che compongono la parola “radice”? Dunque, se da un lato le due radici rinviano al numero in codice “66” della Croce Patriarcale, dall’altro lato quest’ultima tradisce la sua derivazione apocalittica, nel senso che la terza radice mancante è allusiva del terzo “6” del numero dell’Anticristo.

Intermezzo allegorico

Calzante è, a questo proposito, un disegno allegorico, sempre di Leonardo, raffigurante un giovane che si mira in uno specchio, mentre con l’altra mano impugna un’asta che parte dall’altezza dell’ombelico. A destra, oltre lo specchio, s’intravede su una sorta di talamo un androgino bifronte: nella parte maschile è ravvisabile un vecchio barbuto che agita con una mano un serpente; la parte femminile raffigura invece una donna che rovescia dell’acqua da un recipiente².

In fondo a destra due cani sono intenti, l’uno ad azzannare un serpente che striscia sul pavimento, e l’altro mentre s’avventa sul liquido che si versa. Essi vengono aizzati da un diavolo sul cui capo scende in picchiata un’aquila.



2. Disegno originale di Leonardo da Vinci (Windsor Castle) presentato da Dario Fo in occasione della “Lezione sul *Cenacolo*” tenutasi nel portico di Brera a Milano nel 1999.

Non è difficile, a mio avviso, cogliere nel giovane che si mira “nello” specchio la metafora del feto contenuto “nel” liquido amniotico, simboleggiato dall’altra parte, cioè dalla parte femminile dell’androgino abbinata all’acqua. L’asta impugnata dal giovane si riferisce, invece, al cordone ombelicale (lo gnostico “*om-phallos*”), ovvero, il serpente agitato dalla metà maschile dell’androgino ³.

Dunque, la condizione nirvanica dell’androgino sta per volgere al termine: è infatti il diavolo - coadiuvato da un rapace, simbolo parodistico dello Spirito Santo - che medita la sua rivincita sul nascituro, in procinto di scendere dal “grembo-talamo”. Perciò egli aizza i suoi cani contro quelli che rappresentano i sostituti simbolici dell’androgino primordiale, vale a dire il serpente e l’acqua.

Attenti a quei due...

In primo piano, sui lati opposti del dipinto, si scorgono poi due strane figure: quella di sinistra risponde alle caratteristiche del vecchio filosofo (forse Pitagora, forse Euclide, forse un altro...); l’altra, a destra, viene sovente dalla critica ritenuta l’autoritratto giovanile di Leonardo.

Date le premesse, si sarebbe tentati di accostare tali personaggi ai due Testimoni dell’Apocalisse, la cui apparizione è preceduta dall’ingiunzione al visionario: *Orsì, prendi le misure del tempio di Dio e dell’altare con quanti ivi fanno adorazione. Ma l’atrio esterno del tempio lascialo fuori, non lo misurare* (Ap 11, 1, 2).

Ebbene, Leonardo pare proprio servirsi degli sguardi dei due personaggi per risalire a un qualche tipo di misurazione.

Comincerò con il vecchio filosofo che fissa il punto a terra, baciato dall’anziano prostrato davanti a lui; un punto, questo, che coincide col perimetro del cerchio avente per centro il contenitore della mirra.

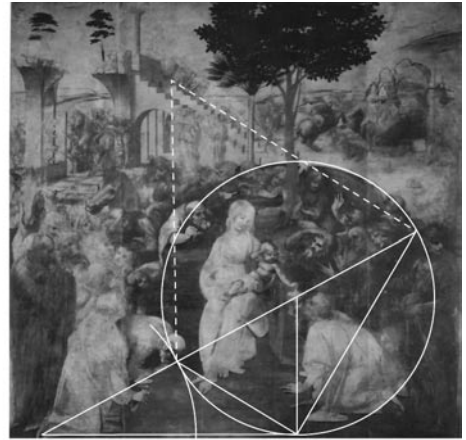
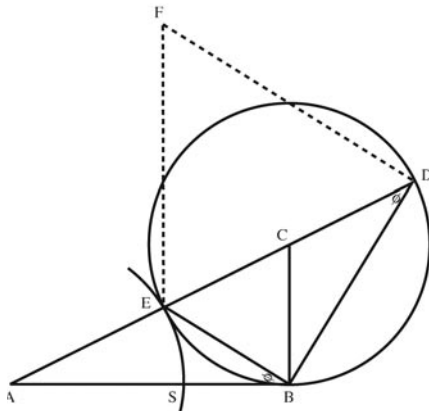
Conosciuti quindi i punti ED, possiamo adesso tracciare la secante AD, con il risultato di trovarci di fronte al più classico dei procedimenti euclidei, adottati per ricavare il valore aureo di un segmento. Ossia: dato il segmento AB, tracciamo il cerchio di pari diametro e tangente ad esso in B, quindi la secante A passante per il centro C del cerchio. La parte esterna della secante AE (ovvero AS) è la sezione aurea del segmento AB. Essendo la tangente AB media proporzionale tra l’intera secante AD e la sua parte esterna AE, avremo $ED = AB$ (Euclide L. III) ⁴.

Individuato il segmento ED - cioè la Sezione Aurea del tratto AD -, siamo adesso in grado di costruire il triangolo equilatero EDF, facendo esclusivo affidamento sulle forme architettoniche disposte sullo sfondo: la verticale che parte da E è, infatti, pa-

3. L’analogia tra il giovane e l’androgino è resa ancora più tangibile dalla posizione speculare dei rispettivi arti inferiori.

4. Il punto “A” corrisponde alla punta del piede del mago inginocchiato a destra; “B” è invece il punto di tangenza alla circonferenza della retta che parte da “A”.

rallela al colonnato sotto l'arco e interseca in F la parallela alle scale partente da D.



Abbiamo così ottenuto un triangolo di proporzioni “auree” EDF, entro cui i doni dei magi trovano la loro più consona collocazione: *a*) l'oro, offerto dal mago inginocchiato a sinistra, si allinea al segmento aureo AE; *b*) l'incenso del mago a destra della Madonna propaga il suo profumo nello spazio aperto interno al triangolo; *c*) la mirra trova infine il suo referente elettivo nel centro della circonferenza che circoscrive il monogramma “CR”.

Si osservi, inoltre, che mentre all'interno del triangolo regna sovrana la pace - testimoniata, sia dalla cerchia degli adoratori attorno alla Madonna, sia dalle figure sotto le scale, occupate in una serena conversazione -, tutto il resto è invece soltanto orrore, sangue e distruzione.

Geometria dell'Adorazione

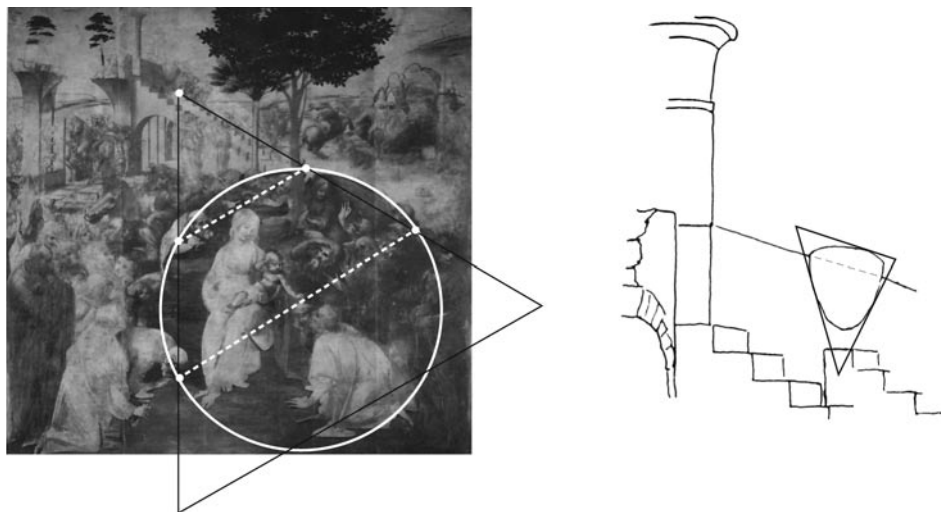
Occupiamoci adesso dell'altro personaggio, cioè del giovane a destra che guarda verso l'esterno della scena e, conseguentemente, al di là del perimetro del triangolo “aureo” EDF appena individuato.

Trattandosi di un triangolo equilatero, viene spontaneo associarlo al simbolo pitagorico della tetraktys, anche se, la direzione dello sguardo del giovane lascia pensare che il poligono si estenda oltre la cornice. Tenendo conto dell'equidistanza tra i punti laterali della tetraktys, aumenteremo pertanto ciascun lato di una metà, così da assecondare la raccomandazione apocalittica testé enunciata: *ma l'atrio esterno del tempio lascialo fuori, non lo misurare*.

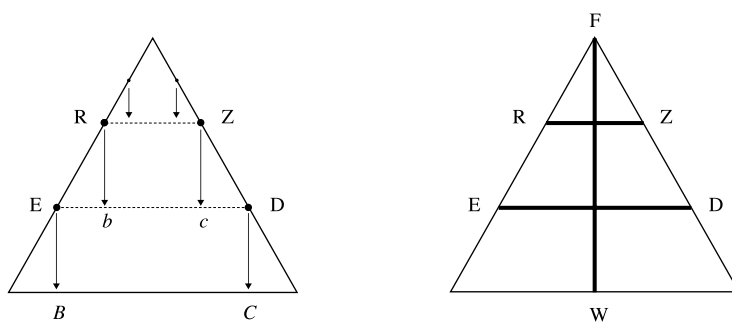
La giustezza del nostro assunto è garantita da un elemento architettonico, che pare rispecchiare le caratteristiche della tetraktys appena evidenziate. Mi riferisco alla struttura semiconica in cima alle due scalinate, su cui punta il vertice della tetrak-

tys.

Si tratta, infatti, di una struttura assimilabile a un triangolo capovolto, la cui base è idealmente "tagliata" dalla linea del muro retrostante.



Il passo successivo sarà di tracciare le proiezioni dei punti interni dei lati obliqui della tetraktys, ED e RZ, sulla base del triangolo stesso.



- il segmento BC, prodotto dalle proiezioni dei punti ED, misura i $2/3$ o $6/9$ (diapente) della base della tetraktys: sarà questo, per noi, il primo "6" del numero in codice "66" della Croce Patriarcale;
- dalla proiezione dei due punti superiori RZ, ricaviamo invece il tratto "bc", ossia il segmento aureo del segmento aureo precedente: è questo il secondo "6" della Croce Patriarcale.

Infatti, sul piano simbolico, i segmenti ED e RZ, intersecati dalla linea mediana WF, formano una Croce Patriarcale, ovvero due "croci latine", che richiamano il

luogo del supplizio simbolico dei due Testimoni: *Quindi i loro cadaveri rimarranno esposti nella piazza della grande città, che si chiama allegoricamente Sodoma o Egitto, proprio dove il loro Signore fu crocifisso* (Ap 11, 8) ⁵.

– Considerando ora il tratto RZ come la base di un triangolo equilatero più piccolo, i punti mediani dei lati obliqui del nuovo triangolo proietteranno sulla base una porzione pari al segmento aureo della base stessa. Si tratta, evidentemente, di un procedimento di tipo telescopico, capace di autoreplicarsi all'infinito: il che, forse, giustifica l'idea di "perdizione" associata al numero "666..." dell'Anticristo.

Il passaggio del testimone

Eravamo partiti dall'ipotesi che i due personaggi in primo piano, ai due lati del dipinto, potessero alludere ai Testimoni dell'Apocalisse; ci siamo poi invece accorti che il loro ruolo è piuttosto relegato a misuratori del "Tempio-Tetraktys".

In realtà, bisogna riconoscere che l'idea della misurazione non è poi incompatibile con quella del "testimonio", inteso nell'accezione "sportiva" del "bastoncino" che, già nell'antichità, nelle corse a staffetta veniva consegnato al compagno cui toccava correre nella frazione successiva.

Altrimenti detto, i due Testimoni dell'Apocalisse non sarebbero affatto persone fisiche, bensì altrettanti punti geometrici corrispondenti alle estremità rispettive dei



5. L'idea della "piazza" è un chiaro riferimento ad un luogo geometrico che, nella fattispecie, ben si addice alla sezione di una piramide egiziana. Il rinvio alla leggendaria città di Sodoma potrebbe, invece, alludere all'ambiguità delle abitudini sessuali dei suoi abitanti che, sul piano simbolico, diventa metafora del principio di *coincidentia oppositorum* cui fa capo il concetto di *hieròs gámos*, di cui ci occuperemo più approfonditamente nel prossimo capitolo.

summenzionati segmenti aurei “6-6” (‘E’ ‘D’, ovvero anche ‘R’ ‘Z’). Tutto ciò parrebbe convalidato dai due personaggi a sinistra, sopra la Madonna, di cui uno regge un “bastoncino” perfettamente allineato con la direttrice orizzontale, che collega i punti superiori RZ della tetraktys. I due volgono lo sguardo a sinistra, in direzione di *due cavalieri sullo stesso destriero* (il richiamo è qui inequivocabilmente al sigillo dei Templari!) di cui, quello seduto avanti dà una pacca sulla spalla dello staffettista a terra, per avvisarlo che è pronto a ricevere il testimonio.

Ed è proprio tale dettaglio a suggerirci che Leonardo ha fatto propria l’interpretazione dell’Apocalisse dei Templari che di quel testo condivisero soprattutto l’aspetto razionalistico, se non addirittura anticristiano: l’idea di “perdizione” - inerente agli infiniti passaggi del testimonio - trova nel dipinto la sua ragion d’essere nel fatto che siano proprio i “due cavalieri sullo stesso cavallo” ad inaugurare l’interminabile serie di passaggi del testimonio.

Tuttavia, una risposta più convincente si trova nell’antica tradizione apocalittica giudaica, in particolar modo nel *Libro dei Vigilanti* (IV - III secolo a. C.), poi confluito nel primo dei cinque tomi che formano il *Libro di Enoc*.

All’idea che il male sia opera di Dio, qui si propone il mito del “peccato angelico”. Avendo gli angeli avuto rapporti sessuali con le donne terrestri, essi finirono per infrangere la divisione divina che concedeva la riproduzione solo agli uomini mortali, non agli angeli, poiché da sempre immortali⁶.

Ebbene, un’evoluzione della concezione del peccato angelico è presente nella redazione più recente delle due parti di *Enoc* (I-II a.C.): il *Libro delle Parabole* (LP) e l’*Epistola di Enoc* (EE). Se il primo libro insiste ancora sul peccato angelico, il secondo cambia bruscamente di segno, profetizzando invece un giudizio finale ad opera di quegli angeli (Vigilanti) da sempre rimasti fedeli a Dio. Non è quindi difficile cogliere nell’immagine leonardesca dei due cavalieri sullo stesso destriero, l’identificazione dei Templari nel ruolo vendicativo dei Vigilanti edochiani, che, oltretutto, ben si adatta alla versione “più aggiornata” dell’Apocalisse di Giovanni di Patmos.

6. Cfr. AA.VV., *Storia del cristianesimo - L’antichità*, op. cit., p. 37 e seg.