

LA PROSPETTIVA RINASCIMENTALE

CODIFICAZIONI E TRASGRESSIONI

Volume I

A cura di Marisa Dalai Emiliani

Centro Di

 I. Proposte di apertura e confronto disciplinare

Decio Gioseffi, *Prospettiva e semiologia* 13

Egle Becchi e Giorgio Riva, *Polisemantica dello spazio abitato: la verifica di un caso* 27

Carlo Severi, *Note sull'immagine del corpo nel sistema prospettico* 35

II. La pratica prospettica: contributi di lettura

André Chastel, *Les apories de la perspective au Quattrocento* 45

Susanne Lang, *Brunelleschi's panels* 63

Riccardo Pacciani, *Ipotesi di omologie fra impianto fruitivo e struttura spaziale di alcune opere del primo Rinascimento fiorentino: il rilievo della base del « S. Giorgio » di Donatello, la « Trinità » di Masaccio, l' « Annunciazione » del convento di S. Marco del Beato Angelico* 73

Enio Sindona, *Prospettiva e crisi nell'Umanesimo* 95

Renato Angeli e Renato Zini, *La prospettiva: invenzione o scoperta?* 125

Daniel Arasse, *Espace pictural et image religieuse: le point de vue de Masolino sur la perspective* 137

Eiko Wakayama, *La prospettiva come strumento di visualizzazione dell'« istoria »: il caso di Masolino* 151

Christiane L. Joost-Gaugier, *Some considerations regarding the tuscanization of Jacopo Bellini* 165

Germano Mulazzani, *Considerazioni sulla costruzione spaziale della « Camera degli sposi » alla luce dell'identificazione della sua fonte letteraria* 177

Margaret Daly Davis, *Carpaccio and the perspective of regular bodies* 183

Bruna Ciati, *Cultura e società nel secondo Quattrocento attraverso l'opera ad intarsio di Lorenzo e Cristoforo da Lendinara* 201

Eros Robbiani, *La verifica costruttiva del « finto coro » di S. Maria presso S. Satiro a Milano* 215

Joseph Polzer, *The perspective of Leonardo considered as a painter* 233

Marichia Arese, Aldo Bonomi, Claudio Cavalieri, Claudio Fronza, *L'impostazione prospettica della « Cena » di Leonardo da Vinci: un'ipotesi interpretativa* 249

L'IMPOSTAZIONE PROSPETTICA DELLA "CENA"
 DI LEONARDO DA VINCI:
 UN'IPOTESI INTERPRETATIVA

Marichia Arese
 Aldo Bonomi
 Claudio Cavaliere
 Claudio Fronza

L'indagine dei fenomeni naturali nella loro infinita varietà e mutevolezza, la convinzione che un identico dinamismo si espliciti nella natura come nella mente umana e quindi niente possa essere dato una volta per tutte e fissato in un unico momento, portano Leonardo (1452-1519) a negare all'immagine pittorica una veste definita e definitiva in quanto l'opera d'arte intesa come ricreazione della natura e creazione autonoma al tempo stesso deve vivere di quella varietà e di quel dinamismo tipici della natura. Nell'*Ultima Cena* (1495-1497, Milano, ex refettorio del convento di Santa Maria delle Grazie) Leonardo dimostra come non si possa ridurre la pittura, in quanto "legittima figlia di natura", ad una semplice composizione di linee e piani, cioè ad una rappresentazione perfettamente geometrica dello spazio visivamente percepibile; da qui la nuova importanza attribuita a tutti quegli elementi di cui la realtà è costituita: e che sono le forme, i colori, le luci, le ombre, le superfici dei corpi, la loro massa, il movimento.

Nell'enorme panorama della bibliografia vinciana, e negli studi riguardanti la *Cena*, sono questi i problemi che gli studiosi hanno in massima parte affrontato, senza tralasciare peraltro un'analisi dei personaggi, dei loro stati d'animo e dei loro significati.

La constatazione ricorrente è quella dell'immediatezza del dipinto, dovuta, per un verso, alla sensazione di una continuità fra lo spazio del refettorio e lo spazio pittorico, per l'altro, al proiettarsi della scena che si svolge attorno al tavolo nello spazio in cui è posto l'osservatore. La perfetta costruzione prospettica della sala che accoglie gli apostoli e le loro dimensioni sono le cause che, secondo tutti gli studiosi, generano queste sensazioni.

È concordemente affermato che l'impostazione prospettica della *Cena* non è conforme alla tradizione brunelleschiana-albertiana; si nota infatti un superamento della codificazione matematica del Quattrocento, superamento in chiave naturalistica — con l'uso di più prospettive:

"Di tre nature prospettive.

Come sono di tre nature prospettive: la prima s'astende intorno alla ragione del diminuire (e dicesi prospettiva diminuitiva) le cose che si allontanano dall'occhio; la seconda contiene in sé il modo del variare i colori che si allontanano dall'occhio; la terza e ultima s'astende alla dichiarazione come le cose devono essere men finite, quando più s'allontanano; e nomi sono questi: prospettiva liniale, prospettiva di colore, prospettiva di spedizione".¹

"Della prospettiva aerea.

Ecci una altra prospettiva, la quale chiamo aerea, ...".²

e in chiave psicologica — con l'attenzione data al movimento ed alla anatomia come espressione dell'anima:

"Nota nelli moti e attitudine delle figure come si variano le membra e i lor sentimenti, ... e di questo troverai tutte le cause nel libro della mia notomia".³

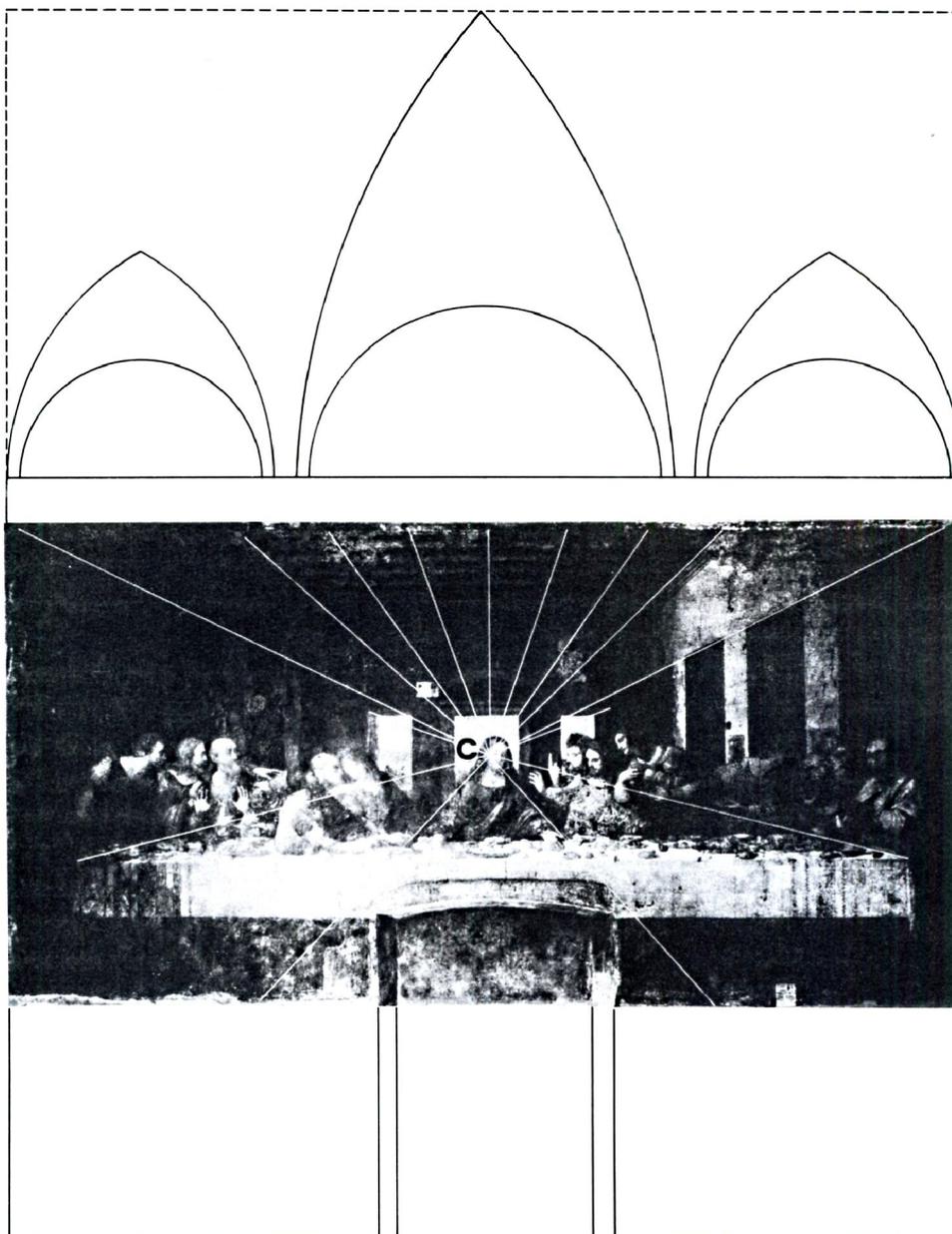
1) Cfr. Ms. Ash. 2038, fol. 18 r, Paris, Institut de France (riportato in J.P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, London, 1970³, i, n. 14, p. 17.)

2) Cfr. Ms. Ash. 2038, fol. 25 v, Paris, Institut de France (riportato in J.P. Richter, *op. cit.*, n. 295, p. 235.)

3) Cfr. Ms. E, fol. 3 r, Paris, Institut de France (riportato in J.P. Richter, *op. cit.*, n. 360, p. 261.)

1. Leonardo da Vinci, *Ultima Cena* (1495-1497), Milano; ex refettorio del convento di Santa Maria delle Grazie. Tempera forte su muro, m. 4,62 x 8,85. Individuazione del punto di fuga centrale (C).

(Foto: Archivio Fotografico Castello Sforzesco, Milano; Grafica Fronza, Trento).



Per Leonardo la matematica non è piú una ragione dogmatica ma si trasforma in elemento funzionale.

I contributi che riguardano i problemi connessi alla prospettiva sono relativamente pochi; si riferiscono alla ricerca del punto di concorso delle perpendicolari nel punto di fuga centrale,⁴ o alla ricostruzione prospettica della sala,⁵ mentre altri studi inerenti alle proporzioni accennano solo di sfuggita alla costruzione prospettica.⁶ Il contributo piú completo a questo proposito è l'articolo di Leo Steinberg, del 1973, nel quale si trova una analisi approfondita di tutti i problemi visivo-prospettivi.⁷

Ci è parso utile quindi approfondire il problema della ricostruzione geometrica dell'impianto spaziale della *Cena*, ricercando ove possibile, la posizione dei punti fondamentali, il tipo di prospettiva applicata, ma soprattutto stabilire una posizione d'osservazione in cui sia possibile affermare la continuità tra gli spazi reale e dipinto. Il punto di fuga centrale (C,

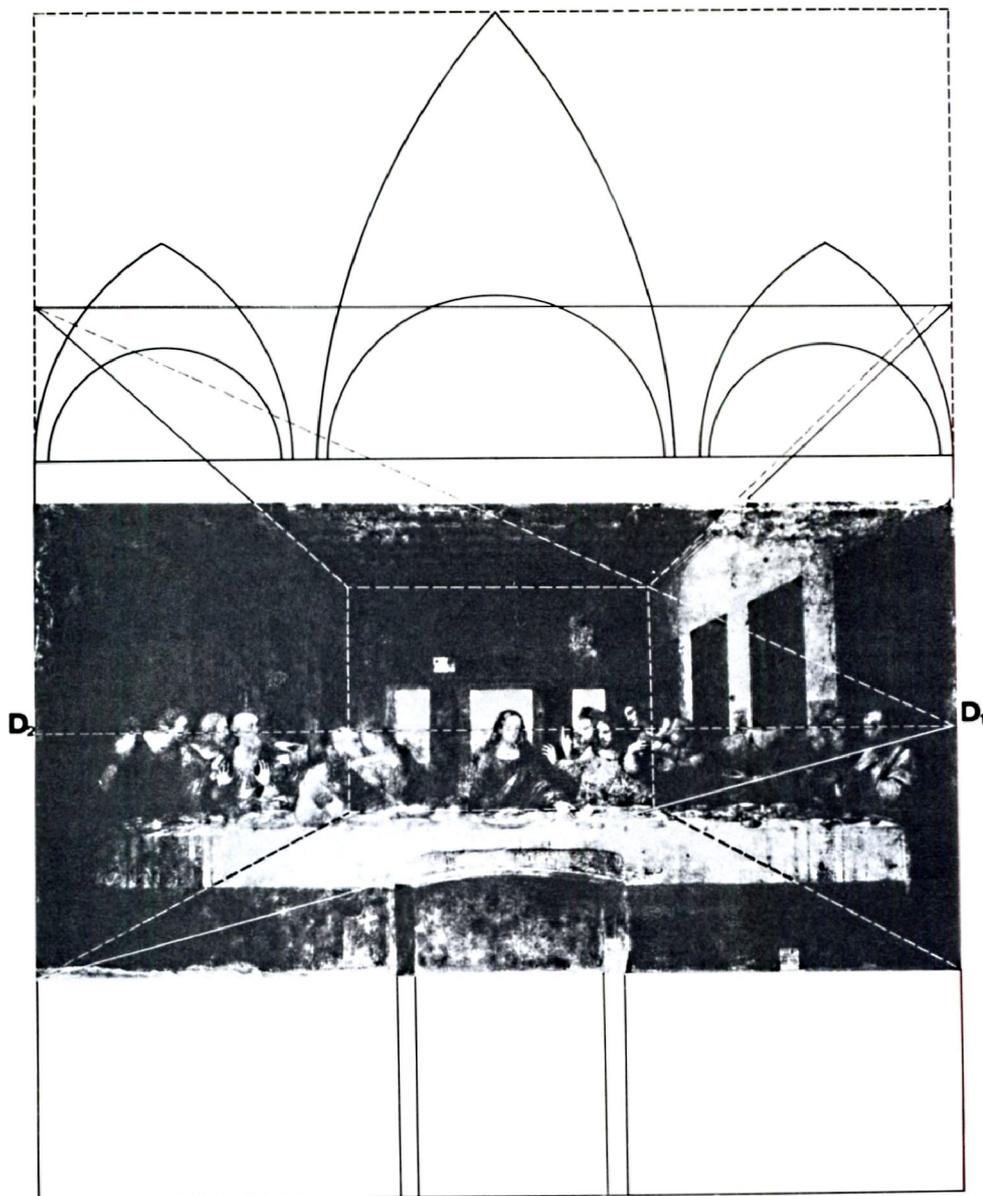
4) Cfr. O. Hoerth, *Das Abendmahl des Leonardo*, Leipzig, 1907; C. Horst, *La Cena di Leonardo nel riflesso delle copie e delle imitazioni*, in "Raccolta Vinciana", XIV, 1930-1934, pp. 118-200.

5) Cfr. O. Siren, *Leonardo da Vinci*, New Haven, 1916, p. 103; E. Möller, *Das Abendmahl des Leonardo da Vinci*, Baden Baden, 1952, fig. 50; C. Pedretti, *The Original Project for S. Maria delle Grazie*, in "Journal of the Architectural Historians", XXII, n. 1, 1973,

pp. 39-40.

6) Cfr. W. Müller, *Neues zu Leonardos Abendmahl*, in "Das Werk", XIX, 1932, pp. 376-377; C. Boleau, *Charpentiers, la géométrie secrète des peintres*, Paris, 1963, pp. 99-100; T. Brachert, *A Musical Canon of Proportion in Leonardo da Vinci's Last Supper*, in "Art Bulletin", LIII, n. 4, 1971, pp. 461-466.

7) L. Steinberg, *Leonardo's Last Supper*, in "The Art Quarterly", New York, 1973, pp. 293-410.



2. Leonardo da Vinci, *Ultima Cena*. Ricerca dei punti di distanza (D_1 e D_2), in funzione del pavimento.
(Foto: Archivio Fotografico Castello Sforzesco, Milano; Grafica Fronza, Trento).

fig. 1) si trova nel volto del Cristo, poco sotto l'occhio destro, in cui concorrono le rette perpendicolari al piano della pittura,⁸ mentre i due punti distanza (D_1D_2 , fig. 2), posti agli estremi della linea d'orizzonte passante per il punto centrale, sono stati utilizzati (ma uno sarebbe stato sufficiente) per determinare la degradazione in profondità del pavimento. Quest'ipotesi ci porta a ritenere che la *Cena* sia stata idealmente situata in una stanza quadrata raffigurata in prospettiva mediante una distanza di costruzione, distanza di circa cm. 440, uguale alla metà della larghezza della parete (nel rapporto distanza-larghezza = 1:2); e questa è anche la metà della pittura (A, fig. 3). Il soffitto, che risulta scompartito a cassettoni rettangolari, è visibile solo a metà;⁹ la parte anteriore dovrebbe continuare nella zona di muro sovrastante la pittura, in cui si aprono le tre lunette. Questo tipo di costruzione prospettica usa la diagonale del quadrato prolungata fino all'intersezione coll'orizzonte per determinare la distanza, che risulta essere quindi l'intervallo di spazio fra questa intersezione e il punto di fuga centrale. Tale procedimento è descritto dal Pa-

8) Cfr. D. Argentieri, *L'ottica di Leonardo*, in AA.VV. *Leonardo*, Novara, 1939, p. 436. Egli scrive giustamente a questo proposito: "Ho constatato che nel Cenacolo le linee non concorrono ad un unico punto, ma alcune all'occhio destro del Cristo, altre all'omero destro, altre a punti intermedi tra l'omero e l'occhio"

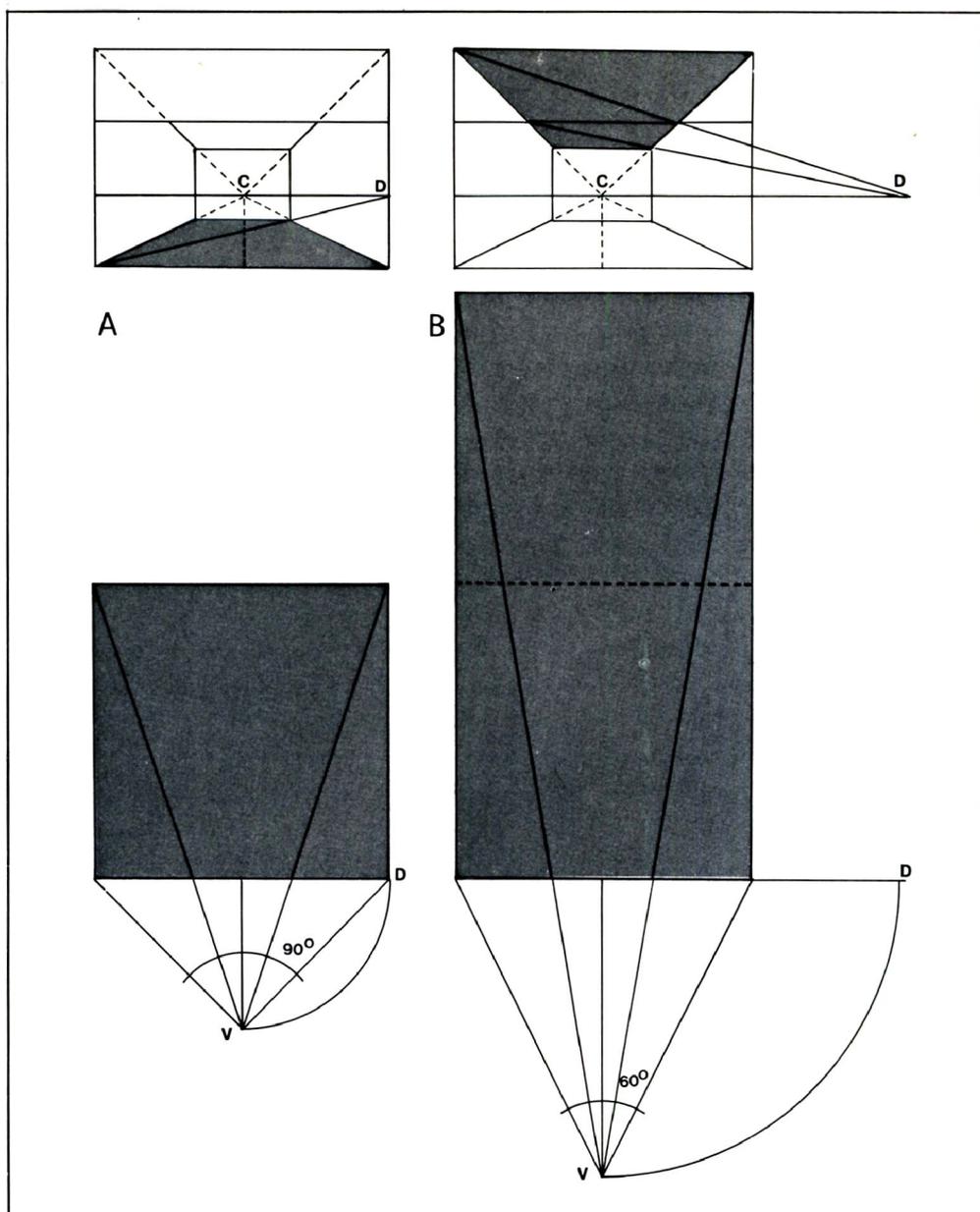
9) Portando infatti la perpendicolare dalla fine del soffitto visibile lungo la parete, si divide a metà il numero degli arazzi (A-B Fig. 5); si può quindi dedurre che anche la parete sia

divisa a metà rispetto alla lunghezza del soffitto.

3. Costruzione prospettica di:

A. una stanza quadrata con distanza pari alla metà della larghezza della stanza;
 B. una stanza rettangolare con lato maggiore doppio del minore, e distanza pari alla larghezza (o metà lunghezza).

(Grafica Fronza, Trento).



nofsky, nel suo saggio del 1924,¹⁰ ed ipotizzato come pratica artigianale “depurata e sistematizzata” che risale fino al Trecento, anche se codificata solo nel 1583 dal Vignola-Danti.¹¹

Non è quindi il metodo della “costruzione legittima” dell’Alberti, che pur Leonardo dimostra di conoscere, come attestano alcuni disegni del Ms A.¹² Ma è possibile anche una seconda ipotesi di lettura; si potrebbe invece tener conto, per la determinazione della distanza di costruzione, dei cassettoni del soffitto, più precisamente delle loro diagonali. Queste però non concorrono in un unico punto ma in una zona di fuga;¹³ una distanza approssimativa si può ottenere utilizzando la diagonale del soffitto visibile che interseca la linea d’orizzonte a circa cm. 880 dal punto di fuga centrale (D, fig. 4). In questo caso i cassettoni si ipotizzano perfettamente quadrati, come del resto la parte di soffitto visibile, e di tali cassettoni si contano sei file in larghezza e sei all’incirca in lunghezza. La costruzione prospettica secondo quest’ipotesi evidenzerebbe la rappresentazione di

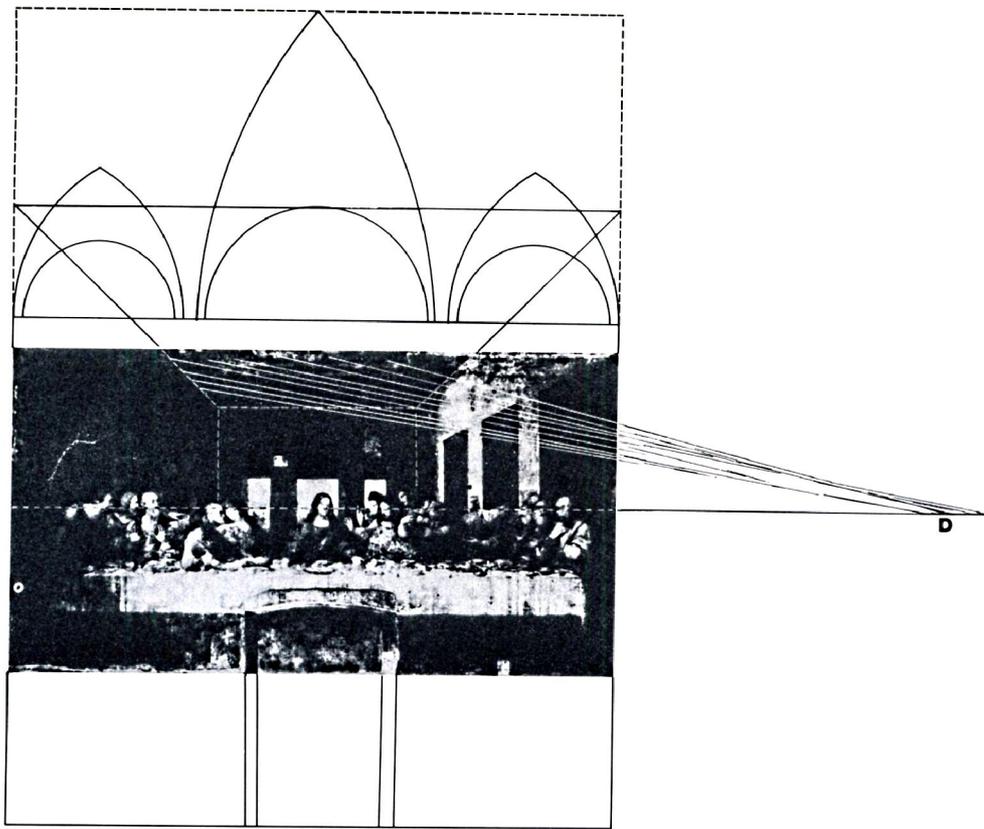
10) E. Panofsky, *Die Perspektive als “symbolische Form”*, in “Vorträge der Bibliothek Warburg”, IV, 1924-27, trad. it. *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, Milano, 1966², p. 102, fig. n. 21.

11) J. Barozzi da Vignola, *Le due regole della Prospettiva pratica con commentari di Padre Egnazio Danti*, Roma, 1583.

12) Come è dimostrato da A. Parronchi, *Il Filarete, Francesco di Giorgio e Leonardo su*

la “Costruzione legittima”, in “Rinascimento”, 2° s., V, 1965, pp. 155-167, in particolare le pagine 162-167

13) P. Sanpaolesi, *I dipinti di Leonardo agli Uffizi*, in AA.VV., *Leonardo. Saggi e Ricerche*, Roma, 1954, nota una simile divergenza nelle diagonali del disegno preparatorio per l’“Adorazione”, p. 42.

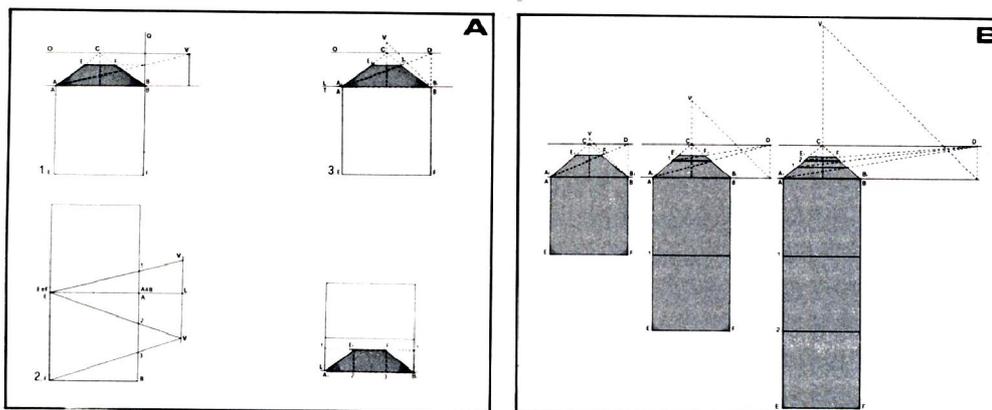


4. Leonardo da Vinci, *Ultima Cena*. Ricerca del punto di distanza (D), in funzione del soffitto.

(Foto: Archivio Fotografico Castello Sforzesco, Milano; Grafica Fronza, Trento).

una prospettiva di una stanza rettangolare (B, tav. 3)¹⁴ con i lati maggiori (quelli in profondità) doppi di quelli minori, e con la distanza del punto di vista pari alla lunghezza del lato minore (o metà di quello maggiore), cioè all'apertura dell'immagine (nel rapporto distanza-larghezza = 1:1; oppure distanza-lunghezza = 1:2).

Questa costruzione prospettica e quella proposta in prima ipotesi risultano perfettamente uguali, in quanto i rapporti proporzionali riscontrabili nel dipinto si ottengono applicando indifferentemente l'una o l'altra costruzione, in particolare si ottiene il rapporto di 1:3 esistente fra la larghezza della parete di fondo, quella con le tre aperture, e l'ampiezza dell'intera pittura¹⁵ (fig. 5). In altre parole — e si noti per inciso anche la difficoltà di stabilire il metodo prospettico usato in quanto, a parità di misure, tutti danno gli stessi risultati¹⁶ — non esiste un rapporto biunivoco tra immagine prospettica e soggetto rappresentato, cioè più di una situazione reale determina una stessa immagine prospettica. Nel nostro



14) Cfr. L. Steinberg, *art. cit.*, fig. 39, propone una pianta rettangolare ma non costruita con due quadrati.

15) Cfr. T. Brachert, *art. cit.*, fig. 6, p. 463.

16) Mantenendo infatti le stesse misure si nota che la "costruzione legittima" dell'Alberti, il metodo di Piero della Francesca (teorema XLV), e il metodo della diagonale portano a identici risultati. (Vedi fig. A).

caso, evidenziato il rapporto di 1:3 tra la parete di fondo e l'intera pittura, esistono numerose possibilità grafiche per ottenere una costruzione prospettica rispondente a questo rapporto. Si può dimostrare questa proprietà della teoria prospettica applicando il rapporto di 1:2 tra distanza e lato perpendicolare di profondità del quadrato o rettangolo di base; il risultato che si ottiene, cioè il piano degradato di base, ha il lato scorciato di profondità pari esattamente a un terzo rispetto a quello in vera grandezza.¹⁷

Ne consegue a questo punto che non esistono argomenti tali da escludere in modo definitivo una delle due ipotesi: neppure l'analisi degli angoli visuali. Nel primo caso l'angolo visuale è piuttosto ampio, cioè di 90°, nel secondo caso è invece di 60°, quindi entro i termini di una corretta rappresentazione. Nessun chiarimento in proposito possiamo trovare in Leonardo che, anche se si impegnò varie volte a suggerire possibili misure della distanza per ritrarre le figure, di fatto non ha mai dato una precisa regola; troviamo infatti in vari fogli del Ms A e Ashburnham I passi in cui vengono indicate almeno tre distanze diverse, rispettivamente pari a tre volte la grandezza del soggetto,¹⁸ dieci volte¹⁹ ed infine venti volte.²⁰ Nel codice Huygens, riferibile alle teorie di Leonardo, la distanza consigliata è di due volte la grandezza della figura rappresentata in primo piano; e Panofsky, nell'introduzione all'edizione londinese del 1940, parla di questa come di una regola ormai tradizionale.²¹ È quindi possibile che, anche Leonardo, per i contatti che lo legano al codice Huygens, abbia usato una distanza pari a due volte l'altezza dei personaggi in primo piano. Applicando questo rapporto alla *Cena* si nota che, misurando le figure degli apostoli mediamente cm. 240, la distanza di cm. 440, proposta nella nostra prima ipotesi, è molto vicina al doppio dell'altezza dei personaggi ritratti. E un angolo visivo di apertura molto vicino ai 90° è stato rilevato dal Sanpaolesi anche nell'*Annunciazione* degli Uffizi,²² dove i due fuochi (ancora rintracciabili e visibili) sono collocati ai limiti opposti dell'orizzonte della composizione, determinando anche in questo caso una distanza del punto di vista pari alla metà del dipinto. Si può inoltre aggiungere che nel Ms E, al foglio 16v (Paris, Institut de France) il disegno con la scacchiera vista in pianta presenta un punto di vista molto ravvicinato; e pur non dimenticando la distanza di tempo che separa la *Cena* e il Ms E (circa un ventennio), potremmo affermare che Leonardo, nonostante il suggerimento di una distanza pari a tre, dieci e venti volte nel Ms A e Ash I, in effetti applichi una distanza molto breve; del resto egli scrive: "...se tu vedi una figura grande al naturale sappi ch'ella si dimostra essere presso l'occhio".²³

Anche operativamente sembra più probabile la prima delle costruzioni da noi proposte, in quanto permette di disporre di tutti i punti necessari alla costruzione sulla parete da dipingere; il secondo procedimento invece ci sembra meno ipotizzabile poiché il soffitto, che dovrebbe costituire la griglia modulare, si presenta incompleto.

Inoltre la costruzione prospettica che utilizza il piano del soffitto per determinare lo spazio degradato era una pratica della tradizione classica e poi medioevale, tralasciata completamente nel Quattrocento, quando con la "costruzione legittima" albertiana il piano degradato di base diventò l'elemento fondamentale per una corretta disposizione e degradazione de-

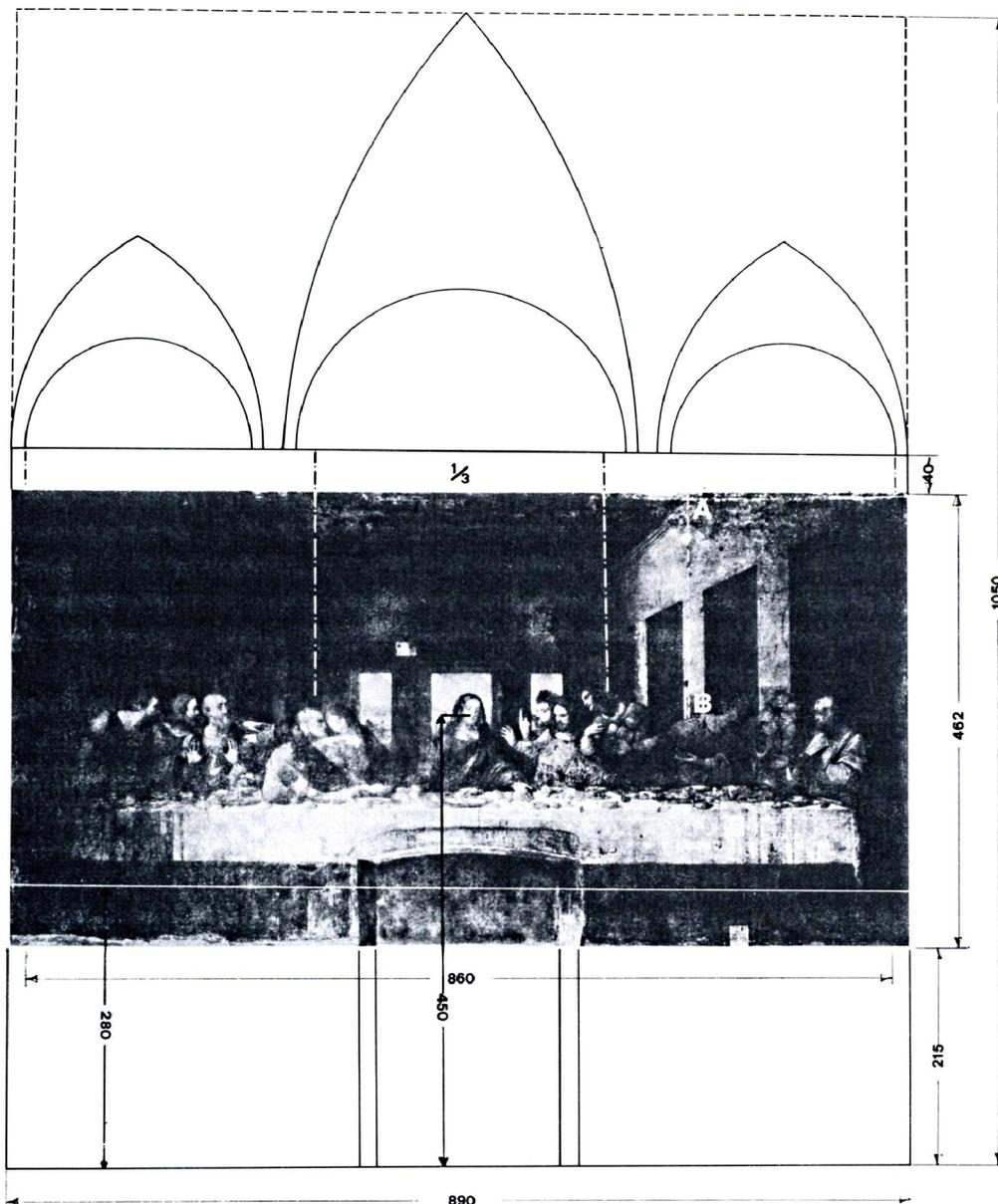
17) Dimostrazione di come, rispettando certi rapporti, figure diverse portino a identici risultati. (Vedi fig. B, pag. precedente).

18) "Del Ritrarre. Quando ai a ritrarre di naturale sta lontano 3 volte la grandezza della cosa che tu ritrai." fol. 31 v, Ms. Ash. 2038, Paris, Institut de France (riportato in J.P. Richter, *op. cit.*, n. 540, p. 325).

19) "La cosa diminuita deve essere riguardata a quella medesima distanza e altezza e dirittura

che ponesti il punto del tuo occhio, altrimenti la scienza non avrà bon effetto. E se non vuoi o non puoi usare simil ragione, per la cagione della parete dove dipingi, ch'è a essere vista da diverse persone, bisognerebbe diversi punti onde sarebbe discordante e falsa: ponti lontano il meno 10 volte la grandezza della cosa." fol. 41 r, Ms. A, Paris, Institut de France (riportato in J.P. Richter, *op. cit.*, n. 544, p. 326).

20) "...se già tu non faciessi la tua veduta



5. Leonardo da Vinci, *Ultima Cena*. Rapporti e divisioni.
(Foto: Archivio Fotografico Castello Sforzesco, Milano; Grafica Fronza, Trento).

gli oggetti in profondità.

Percettivamente tuttavia lo spazio dipinto determina l'impressione di una stanza molto allungata, ma ciò è dovuto probabilmente al fatto che i cassettoni e gli arazzi sulle pareti dilatano ritmicamente lo spazio in profondità; inoltre, poiché solo la metà circa del soffitto è effettivamente dipinta, allo spettatore è lasciato il compito di immaginare e completare il rimanente.

In corrispondenza del punto di fuga centrale esiste un punto di vista che permette allo spettatore di avere l'illusione che spazio reale e dipinto continuino perfettamente uno nell'altro (fig. 6).²⁴ Da alcune fotografie scattate ponendo l'obiettivo all'altezza del punto centrale (cm. 450 da terra), si è notato che questo effetto si ottiene in qualsiasi punto dell'asse posto a questa altezza. Parliamo di *asse visivo* perché fissare il punto di vista nel punto effettivo di costruzione geometrica (h cm. 450, d cm. 440), determina una visione alterata della composizione, mentre se ci allontaniamo da questo punto, pur rimanendo a quell'altezza, la sensazione di

al meno 20 volte lontana, quanto è la maggiore larghezza o altezza della cosa che figuri..." fol. 40 v, Ms. A; anche "Se tu non puoi fare che li omini, che riguardano la tua opera, stieno in un solo punto tirati indietro col occhio, quando figuri la tua opera, al meno 20 volte..." fol. 41 v, Ms. A, Paris, Institut de France (riportato in J. P. Richter, *op. cit.*, n. 543 e, n. 545, pp. 325 e 327).

21) E. Panofsky, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory*, "Studies of

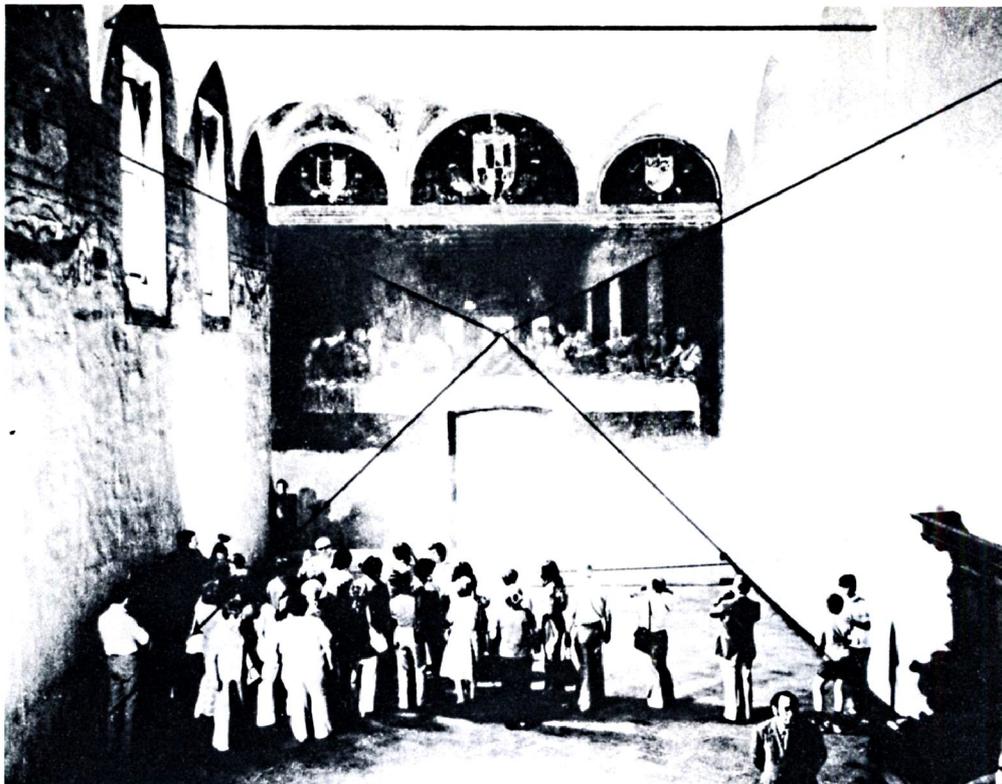
the Warburg Institute", London, 1940.

22) Cfr. P. Sanpaolesi, *op. cit.*, p. 36.

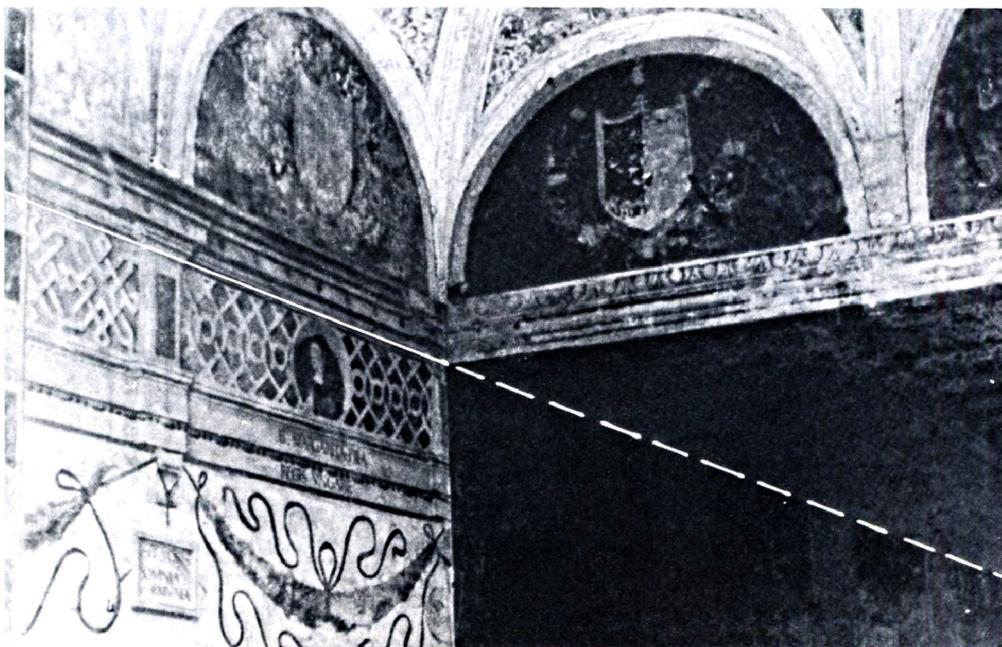
23) "Pittura. La figura dipinta ti debbe mostrare a che distanza ella è veduta; se tu vedi una figura grande al naturale sappi ch'ella si dimostra esser presso all'occhio". Ms. Ash. 2038, Paris, Institut de France, fol. 13 r (riprodotto in J. P. Richter, *op. cit.*, n. 546, p. 328).

24) Non così pensa C. Pedretti, *art. cit.*, p.

6. Leonardo da Vinci, *Ultima Cena*. Verifica della continuità tra lo spazio reale e lo spazio dipinto. Distanza dell'obiettivo m. 17, altezza da terra m. 4,50.
(Foto e grafica Fronza, Trento).



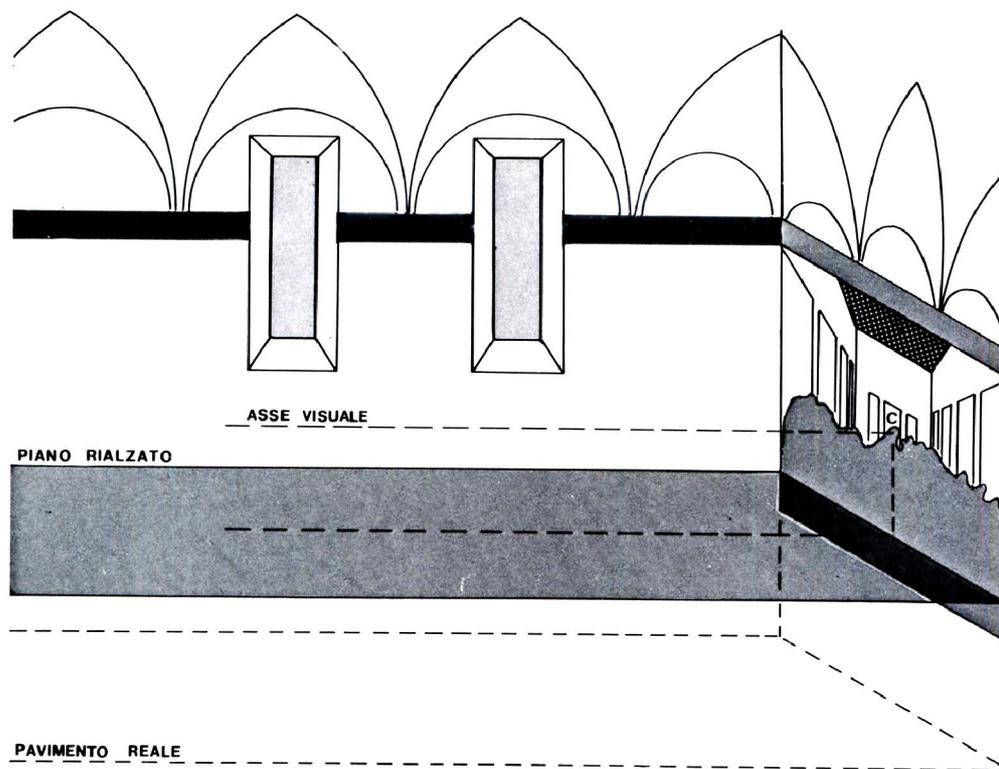
7 Bernardino de Rossi (?), *Decorazione a finta balaustra*, parete ovest del refettorio del convento di Santa Maria delle Grazie. Affresco.
(Foto: Fronza, Trento).



monumentalità che si avverte nella visione normale non va persa. Da cosa è determinata questa continuità? È probabilmente determinata percettivamente dal perfetto allineamento tra una parte della decorazione (una finta balaustra) (fig. 7) presente ancora sulla parete sinistra del refettorio e il bordo superiore degli arazzi che sono stati dipinti.²⁵ Un perfetto allineamento tra i soffitti, reale e dipinto, è impossibile, e perché sono formalmente diversi, e perché non hanno una stessa altezza. Prima dei gravi disastri provocati dall'ultimo conflitto, questa continuità era visibile su ambedue le pareti, infatti la decorazione — attribuita a Bernardino de'

39, n. 1: "There is no place in the refectory that a spectator can take in order to experience the painted space as a continuation of the actual space of the refectory..." (Non vi è un punto del refettorio nel quale lo spettatore possa trovare continuità tra lo spazio rappresentato e lo spazio reale...).

25) L. Steinberg, *art. cit.*, p. 349, nota anch'egli questa continuità, riproducendola anche attraverso un modellino, vedi fig. 41 e 42 (anche fig. 46).



8. Individuazione dell'asse visuale e del relativo piano del pavimento, che coprirebbe la zona inferiore del dipinto.
(Grafica Fronza, Trento).

Rossi²⁶ e sicuramente precedente alla *Cena* — correva lungo tutte e due le pareti, interrotta solamente sui lati brevi della sala dalla *Crocifissione* del Montorfano e dalla *Cena*.

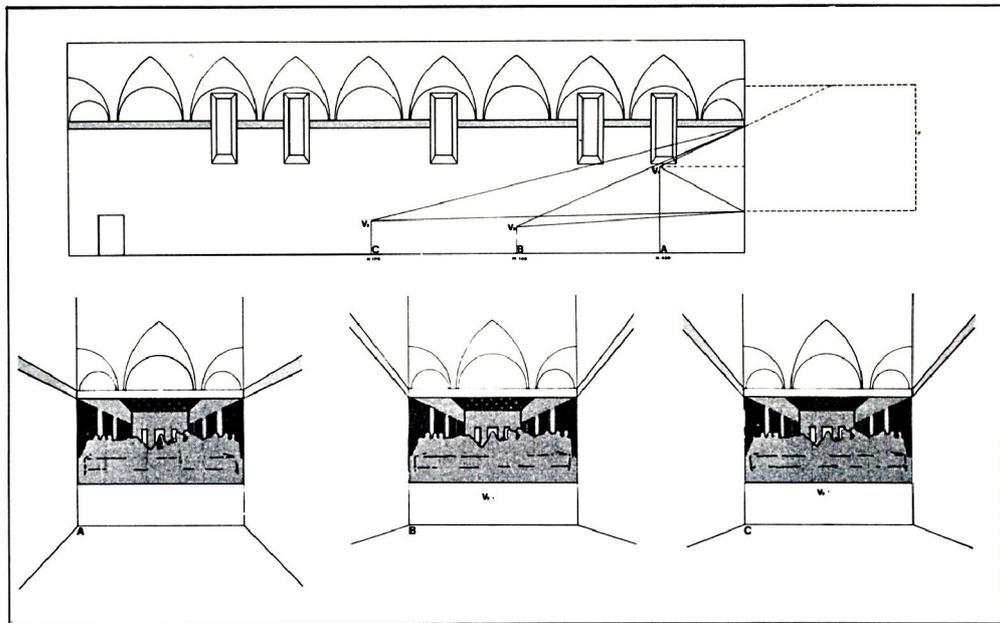
Ma è curioso constatare come questo sia un punto di vista comunque inagibile. Se infatti, per consentire allo spettatore di percepire questa continuità, si costruisse un pavimento che lo elevasse all'altezza del Cristo, tale piano del pavimento coprirebbe la zona della pittura corrispondente alla parte inferiore del tavolo (fig. 8). Il punto di fuga centrale — che non è altro che il punto di vista geometrico proiettato sulla pittura — si trova infatti ad un'altezza di circa cm. 235 dalla base inferiore della pittura, e calcolando un'altezza dell'occhio dello spettatore a cm. 170, mancano ancora una settantina di centimetri per avere l'altezza esatta. Probabilmente Leonardo scelse di proposito un punto di vista così in alto, senza alcuna considerazione per la sua effettiva agibilità. Il fatto si può spiegare tenendo presente che, essendo il dipinto sulla parete di un refettorio dove gli abituali osservatori, i monaci, ora in piedi ed ora seduti, erano dislocati in posti diversi l'uno dall'altro, scegliere un punto di vista ad altezza d'uomo significava favorire una sola visione, mentre collocarlo più in alto, significava porre gli spettatori, qualunque fosse la loro posizione, sempre nella medesima condizione. L'altezza del dipinto e del punto centrale consentono infatti allo spettatore, in qualsiasi situazione e posto della sala si trovi (figg. 9-10), di vedere interamente il campo della pittura. Visivamente inoltre si avverte la continuità fra gli spazi,²⁷ anche se tale continuità non è ottenuta mediante la costruzione prospettica, ma è dovuta al fatto che la rappresentazione frontale di tutti gli elementi architettonici e dei personaggi,²⁸ e la loro perfetta simmetria,²⁹ rimane tale da qualsiasi posizione sia vista. Per di più le variazioni dell'angolo determinato dalla linea della decorazione sulla parete laterale della sala e la linea superiore degli

26) Cfr. A. Pica-P. Portalupi, *Le Grazie*, Roma, 1938, p. 58; anche M. Salmi, *Il "Cenacolo" di Leonardo da Vinci e "Le Grazie"*, Milano, s.d., p. 2.

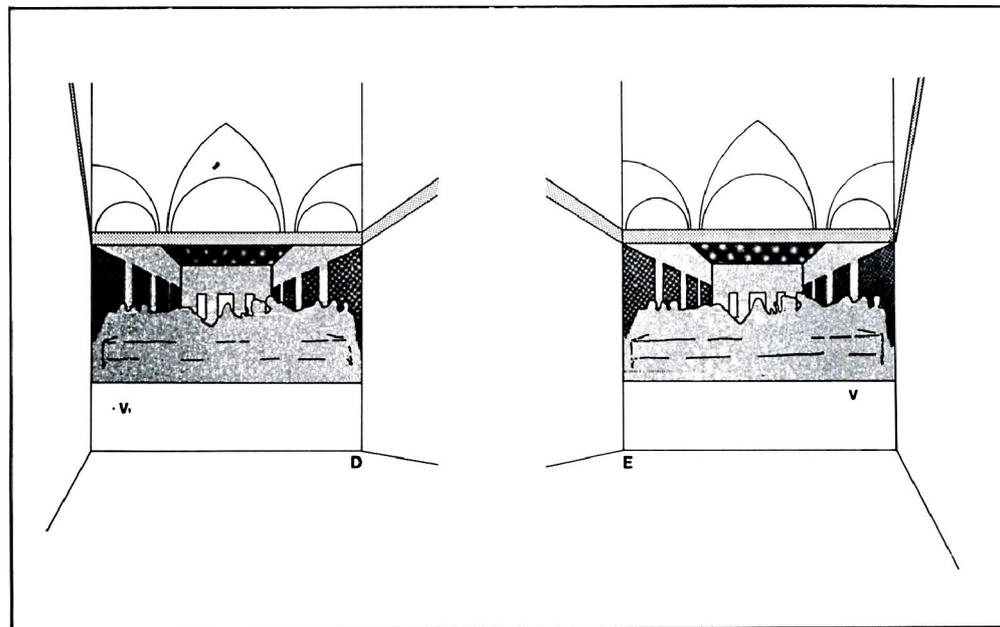
27) Cfr. A. M. Brizio, *Leonardo pittore*, in AA.VV. *Leonardo*, Milano, 1974, p. 30: "Leonardo ha operato un profondo rivolgimento nella lucida prospettiva della tradizione brunelleschiana-arbertiana con un minimo spostamento, ma fondamentale. Invece di considerare l'occhio un dato astratto, semplicemente il

punto apicale della piramide visiva, uno fra gli altri dati necessari a calcolare le misure e le proporzioni di spazi e figure entro la costruzione del quadro, inteso come un piccolo mondo conchiuso in se e autosufficiente, lo ha fatto coincidere con l'occhio reale dello spettatore, creando l'illusione che spazio dipinto e spazio reale trapassino e continuino l'uno nell'altro; lo spettatore si trova così preso illusoriamente dentro alla finzione pittorica: la finzione dipinta veniva ad acquistare

9. A. Punto di vista geometrico (distanza m. 4,40, altezza m. 4,50).
 B. Punto di vista centrale di un osservatore seduto.
 C. Punto di vista centrale di un osservatore in posizione eretta.
 (Grafica Fronza, Trento).



10. D. Punto di vista laterale di un osservatore seduto.
 E. Punto di vista laterale di un osservatore in posizione eretta.
 (Grafica Fronza, Trento).



arazzi sono abbastanza limitate e variano dai 10° ai 30° a seconda della posizione dello spettatore.

Sembra quindi che Leonardo abbia voluto dare a tutti gli spettatori la sensazione di partecipare alla scena — si pensi alla funzione della sala e al soggetto rappresentato — sensazione del resto confermata ed accentuata dalle figure degli apostoli che, seppur lontani ed in alto, sembrano partecipare allo spazio del refettorio.

Le figure hanno una netta corrispondenza con la costruzione spaziale: le braccia aperte del Cristo sembrano infatti la continuazione ideale delle linee di fuga del pavimento. Il braccio destro di Matteo è parallelo alla linea immaginaria congiungente le estremità superiori degli arazzi. Il braccio destro di Giacomo Maggiore si trova su una delle ipotetiche diagonali del dipinto.

Il fatto che i gesti degli apostoli e di Cristo richiamino le linee determi-

la suggestione della realtà stessa.” Cfr. anche L. H. Heydenreich, *Leonardo: The Last Supper*, London, 1974, in particolare le pagine 25-26.

28) Cfr. C. Pedretti, *art. cit.*, p. 39, n. 1: “That countenance which in a picture is looking at all the face of the master who makes it will always be looking at all the spectators. And the figure painted when sees below from above will always appear as though seen below from above, although the eye of the beholder

may be lower than the picture itself” (Cod. Atl. 111 v-b, ca. 1517-1518). “Quel volto che in pittura riguarda in viso al maestro che lo fa (ra), riguarda sempre tutti quelli che lo veggano. E quella figura che (sic) dipinta che era veduta da alto in basso, parra sempre veduta da alto in basso, ancora che l'occhio di chi la vede sia più basso d'essa pittura.” Codice Atlantico, fol. 111 v-b, Milano, Biblioteca Ambrosiana (riprodotto in: *Il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci...*, Ed. dalla

nanti la costruzione spaziale, amplia e sottolinea nello stesso tempo l'importanza delle figure umane nella loro dinamicità e nella loro monumentalità, che è anche sottolineata dalla "finta" ampiezza dello spazio libero retrostante il tavolo.

Non sono quindi le figure subordinate allo spazio prospettico, ma esattamente al contrario: la figura umana e divina si amplia e si ripercuote in uno spazio da essa generato. È negli apostoli e nel Cristo che si trova il fulcro della rappresentazione: fulcro che non è costituito da figure statiche ed inespresse, ma da figure dinamiche che esprimono coi loro atteggiamenti i propri stati d'animo e la loro reazione emotiva alle parole che il Cristo ha appena pronunciato: "uno di voi mi tradirà".

R. Accademia dei Lincei, colla trascrizione di G. Piumati, Milano, Hoepli, 1894-1904, Vol. II, p. 323).

Certamente si potrebbero trovare in questo passo alcuni riferimenti alla "Cena", ma, come nota Pedretti, la distanza di tempo tra il Ms. e l'esecuzione del dipinto è troppo grande.
29) Sulla simmetria cfr. L. Steinberg, *art. cit.*, p. 337.