



L'esoterismo nelle opere di Leonardo da Vinci

La Gioconda è il testamento pittorico, filosofico, esistenziale di Leonardo. La Gioconda va letta su più livelli come la Bibbia. Molti storici dell'arte o esperti di Leonardo hanno commesso l'errore di dare una lettura o unilaterale o parziale di questo Testamento. Il nostro ritrovamento del 72 - numero chiave - e delle lettere L e S, presenti negli occhi della Gioconda, rappresentano un punto di riferimento e di partenza di una nuova interpretazione del quadro e del periodo leonardesco che va dal 1510 fino alla sua morte. Nella Gioconda convergono elementi pittorici, di stile e di contenuto, elementi simbolici e archetipi nonché un vero e proprio pensiero di Leonardo sintetizzabile nel 72 e nel ponte, il cui significato simbolico è importante per una lettura esaustiva e attendibile di questo grande genio.

La Gioconda, come il Vecchio e il nuovo Testamento, racchiude vari livelli d'interpretazione: uno pittorico, uno simbolico, uno filosofico, uno religioso, uno psicologico ed esistenziale e, per finire, essa contiene la sintesi della vita e del pensiero di Leonardo espresso attraverso i principi fondamentali dell'umanesimo e del rinascimento quali l'armonia, la giusta proporzione, la felice sintesi fra elementi opposti. In Leonardo convive sia la contrapposizione degli opposti sia la loro fusione che trovano presenza e sostanza nella Gioconda. La Gioconda si presenta come pittura-scienza-psicologia, espressione dell'interiorità di Leonardo in cui prevale una maestosa tranquillità, una serenità pacata, arguta, ironica e insinuante. La Gioconda esprime il superamento del contrasto fra la Venere Celeste e la Venere volgare, il contrasto fra Angelico e Demoniacò, spirituale e sensuale, sacrale e orgasmico, immanente e trascendente, elementi presenti anche nell'opera perturbante di Leonardo - l'Angelo incarnato - che si può ritenere realizzata fra il 1511- 1513. In quest'ultima opera, dove si coniugano sembianze femminili e maschili, angeliche e demoniache, spirituali e sessuali, il contrasto è evidente e non superato. L'Angelo incarnato ha le sembianze inequivocabili del Salai, il suo allievo, servo e forse amante. Vi sono tutta una serie di disegni e dipinti di Leonardo dal carattere efebico, ambiguo e androgino, il cui viso è riconducibile al Salai. In queste opere, quali ad esempio la Monna Vanna o Monna nuda, il S. Giovanni Battista e l'Angelo della Annunciazione, il Salai si presenta nei suoi caratteri sensuali, ammiccanti, seducenti e con il naso ed il sorriso simile a quello della Gioconda. Leonardo chiamò Gian Giacomo Caprotti, Salai, quattro anni dopo che era al suo servizio. Il termine lo mutò da un'opera - il Morgante Maggiore - del Pulci e significa diavolo, tentatore, inondazione di passione sensuale, ecc.



La Gioconda non è un fedele ritratto di una cortigiana come molti sostengono. Leonardo Verdana Oltre al Salai, che corrisponde alla S trovata, si può forse trovare la presenza di Lisa Gherardini, moglie di Francesco del Giocondo. Vi sono molti riferimenti storici e documentali al riguardo, elementi che tuttavia non ci permettono di sostenere con certezza che la Gioconda sia un fedele ritratto di Lisa Gherardini. Essa potrebbe comunque aver rappresentato un ulteriore elemento di riferimento. Leonardo portò con sé la Gioconda per circa 20 anni. È certo che continuò fino all'ultimo a intervenire su questo quadro-testamento.

Nel 1954, a seguito di un esame ai raggi-x realizzato sul quadro, venne accertato che originariamente la Gioconda non aveva quel sorriso che ora vediamo ma, al contrario, la bocca era cupa e malinconica. Si è anche accertato che vi sono vari sovrapposizioni nel quadro, segno questo di molte modifiche e mutamenti. La L trovata nell'occhio sinistro per chi guarda corrisponde anche a Leonardo in una forma psicologico-esistenziale, rinvia al suo travaglio, alle sue due madri, quella vera, la Caterina (serva), e quella adottiva, che il padre Piero sposò dopo poco e da cui ebbe vari figli. Non va mai dimenticato che Leonardo era un figlio illegittimo e concepito fuori dal matrimonio, non va dimenticata l'ambigua e forse ambivalente natura sessuale di Leonardo. Nella Gioconda questo contrasto e conflitto sessuale, esistenziale, affettivo e intellettuale trova un suo superamento e armonia.

Alcuni sostengono che la Gioconda fosse una donna incinta e forse in lutto e che il ponte presente nello sfondo destro del quadro sia un elemento importante; queste teorie rafforzerebbero l'idea che tale raffigurazione prese le mosse dal reale in quanto anche Lisa Gherardini era incinta quando Leonardo, sulla base di una commissione del marito Francesco del Giocondo o di Giuliano de Medici, che poteva essere stato suo amante, la volle ritrarre. Tuttavia, come scrisse il Vasari, del dipinto vi era solo il viso e se questa asserzione è vera, quel viso ha subito modifiche fra cui quelle ispirate al Salai.

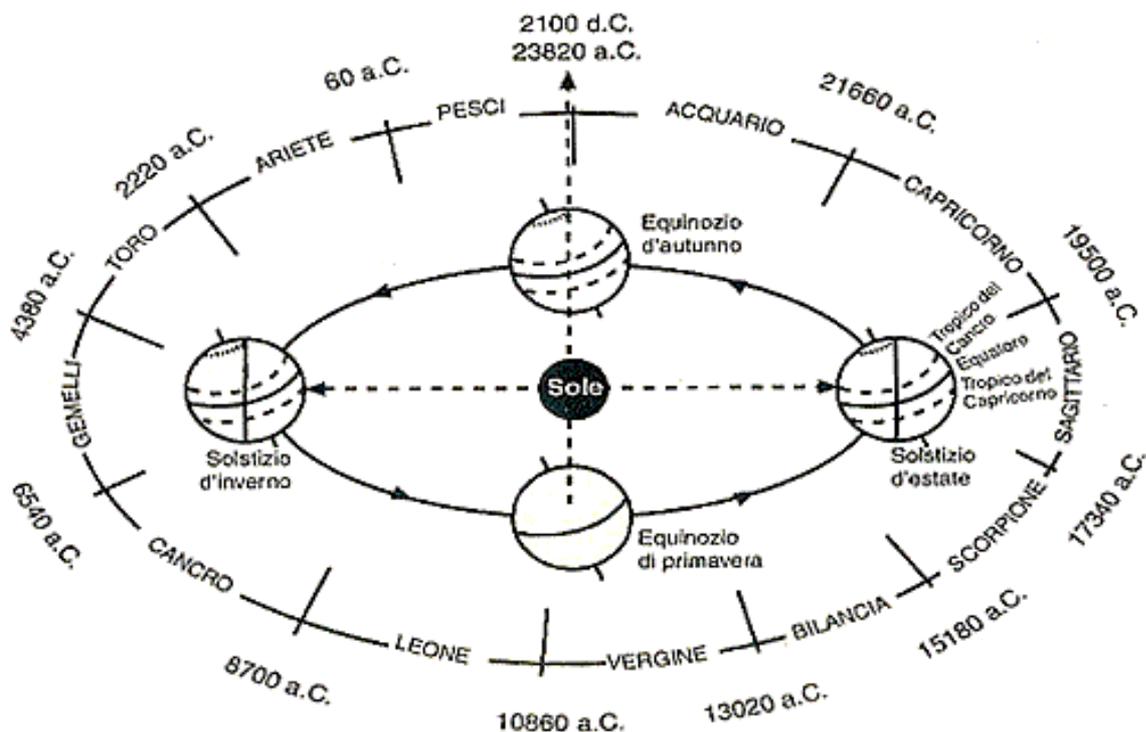
Il ponte ebbe vari significati fra cui quello di congiungere gli opposti, di mutamento di condizione, dell'aldilà rispetto alla vita; un significato di vita e della sua fine, inteso anche come ritorno al ventre materno, prima della vita, all'interno del liquido amniotico. Leonardo conosceva molto bene tutti questi simboli e significati. La presenza del ponte nella Gioconda non è casuale ma contribuisce a formare quel testamento del grande Genio e si può abbinare alla donna ritenuta incinta, in lutto o vestita come tale; inoltre, questo elemento viene riprodotto nella Gioconda e similmente nella Madonna dei Fusi.



Riguardo al n. 72 inizierò col parlare di Precessione degli Equinozi.

Il "nostro" pianeta consuma una corsa assiale ellittica, in un arco di tempo millenario, pari a circa 25920 anni. Tale "anno", definito platonico, esattamente come quello del nostro calendario, da sempre è suddiviso in 12 mesi, di 2160 anni ciascuno. Ufficialmente, la scienza, oggi vede nell'attrazione Luni-Solare la motivazione di questo movimento che, in ogni caso, con precisione inoppugnabile, manifesta la sua "azione" ogni 2160 anni, all'Equinozio di primavera, nel momento in cui, in modo eliaco, il sole sorgendo, pone dietro di sé una nuova costellazione.

Oggi, siamo praticamente quasi usciti dalla costellazione processionale dei Pesci e stiamo entrando in quella dell'Acquario, ma ciò che dovrebbe interessare, soprattutto gli esperti del Genio toscano, è il meccanismo temporale posto alla base di questo movimento planetario. È accertato, infatti, che l'asse terrestre consuma la sua opera attraverso spostamenti pari ad un 1 grado, dei 360° celesti, ogni 72 anni





Ritengo importante tale esame, poiché in questo caso specifico, il 72 assume una spiegazione, oltre che numerica anche, oserei dire, cosmica, piena di un Sarebbe estremamente sciocco credere che gli egizi non sapessero contare, ma, soprattutto, pensare che, dei grandi osservatori come loro, non si rendessero conto che il numero di corpi celesti presenti durante le loro osservazioni sia di gran lunga superiore alla suddetta rappresentazione. Soprattutto, sarebbe tremendamente superficiale, non pensare che tale osservazione altro non sia che la rappresentazione di un sistema creatore, numericamente codificato, nel quale la fisiologia precessionale viene utilizzata per predisporre la nascita di materiale stellare. Sostanzialmente, qualcuno, attraverso un sistema simbolico ben preciso, a distanza di millenni, ancora è in grado di dirci che la creazione posta sulle nostre teste, attraverso le stesse leggi numeriche, non solo si manifesta, ma detta i meccanismi vitali di tutti gli esseri che contiene. Di conseguenza, duemila anni fa, qualcuno diceva che l'uomo è ciò che l'Universo è. E lo faceva attraverso i numeri, come anche Pitagora imparò, sottolineando che, attraverso passaggi dodecafonicici ed intervalli musicali ben precisi, si arriva alla natura, della quale Leonardo era tremendamente innamorato. Così come innamorato fu, fra mille cose, anche di musica, tanto da costruire lui stesso strumenti musicali. Ma Leonardo andava oltre in tale comprensione animico-numerica della natura, la sua vera ispiratrice. Ritengo importante tale esame, poiché in questo caso specifico, il 72 assume una spiegazione, oltre che numerica anche, oserei dire, cosmica, piena di un Sarebbe estremamente sciocco credere che gli egizi non sapessero contare, ma, soprattutto, pensare che, dei grandi osservatori come loro, non si rendessero conto che il numero di corpi celesti presenti durante le loro osservazioni sia di gran lunga superiore alla suddetta rappresentazione. Soprattutto, sarebbe tremendamente superficiale, non pensare che tale osservazione altro non sia che la rappresentazione di un sistema creatore, numericamente codificato, nel quale la fisiologia precessionale viene utilizzata per predisporre la nascita di materiale stellare. Sostanzialmente, qualcuno, attraverso un sistema simbolico ben preciso, a distanza di millenni, ancora è in grado di dirci che la creazione posta sulle nostre teste, attraverso le stesse leggi numeriche, non solo si manifesta, ma detta i meccanismi vitali di tutti gli esseri che contiene. Di conseguenza, duemila anni fa, qualcuno diceva che l'uomo è ciò che l'Universo è. E lo faceva attraverso i numeri, come anche Pitagora imparò, sottolineando che, attraverso passaggi dodecafonicici ed intervalli musicali ben precisi, si arriva alla... natura, della quale Leonardo era tremendamente innamorato. Così come innamorato fu, fra mille cose, anche di musica, tanto da costruire lui stesso strumenti musicali. Ma Leonardo andava



oltre in tale comprensione animico-numerica della natura, la sua vera ispiratrice.

Vorrei ora prendere in esame un reperto astronomico noto ormai in tutto il mondo, come: "Zodiaco di Dendera", la cui copia persiste tuttora nel tempio di Dendera Sinteticamente, lo zodiaco in questione rappresenta una visione cosmologica egizia appartenente al 57 dopo Cristo, in pieno periodo Tolomaico, quindi, ma la cui vera matrice ispiratrice, chiaramente, si perde nella notte buia della presenza umana su questo pianeta. Osservando con attenzione l'immagine, si può notare una grande sfera centrale che contiene stelle, costellazioni e pianeti. Essa racchiude 72 esseri, o corpi celesti, la cui vera differenza è unicamente riposta nel grado etico, dal quale dipende la relativa rappresentazione animica. Ora, all'esterno di tale visione è possibile notare, e qui sta la novità numerica, 12 esseri che, simili ad atlanti, sorreggono la "Via Lattea" egizia, con 24 possenti braccia. Ebbene, numericamente, i 72 corpi celesti sono ricavabili da una somma numerica esterna, composta dai 12 corpi e dalle loro 24 braccia. Di conseguenza, un luogo a noi sconosciuto oggi, ma ben noto agli Egizi, costituito da 36 parti e posto all'esterno della realtà celeste, veicola una presenza numerica di tipo binario, pari a 72 unità. Nuovamente ritroviamo, questa volta a livello galattico e per un popolo famoso per il suo sapere "alternativo", lo stesso sistema numerico della precessione degli equinozi. In questo caso, però, essa viene vista, non come un fenomeno "locale", come la nostra scienza presume, ma come il risultato di una collaborazione fra, se mi è permessa la definizione, due mondi: uno esterno a noi invisibile, ed uno interno, a noi oggi, oltremodo visibile, grazie ai nostri apparati tecnologici.

Per capirne il limite, Vi chiedo di osservare le direzioni segnate in rosso, dove hanno preso posto i 12 esseri. Sono **Otto** e, senza nessun timore, mi sento di affermare che questo si rivela essere il cuore del suo sapere "impossibile" che generò le sue scelte, anche numeriche. Questo è estremamente importante per capire alcuni aspetti riguardanti il numero 72. Abbiamo visto più sopra, che esso è figlio binario di una somma, in origine suddivisa in 13 e 23 di 36, ma, sostanzialmente, che cos'è in grado di essere Re in Mesopotamia ed Esseri semi-divini in Egitto, destinati a diventare corpi celesti secondo passaggi numerici ben precisi? Penso che, quel qualcosa, da decenni è ricercato da tutti i laboratori di Fisica Nucleare del mondo, poiché si sta parlando di un'energia, per i grandi del passato numericamente intelligente ed animicamente viva, capace di diventare **Tutto** ciò che ci circonda, compresi noi.



Quindi, ora possiamo cominciare ad immaginare che, dietro il numero della famosissima Gioconda, si nasconde una somma energetica e soprattutto, un'interpretazione di un atto creativo, che vorrebbe Dio, costituito anche da Otto momenti numerici ben definiti, destinati a diventare non solo materia, ma, in modo frattale, fisiologia umana, nonché stellare. Ora possiamo apprezzare come a Dendera, Dio, se di un Dio stiamo parlando, scelga di suddividersi in Esseri maschili e femminili, secondo un rapporto frazionario e numerico ben preciso, ma è gioco-forza immaginare che questo Essere, in via di suddivisione dodecafonica, sia inizialmente androgino, e questo, secondo me, è il vero contesto conoscitivo, nel quale si è formata la visione androgina di Leonardo da Vinci.

Voglio riportare un ulteriore esempio, fra i tanti che potrei citare, per sintetizzare, attraverso un costrutto artistico, tale visione creativa ed il relativo sunto numerico. Per farlo, questa volta è sufficiente rimanere in Italia.

Prima di passare alle opere numeriche di Leonardo da Vinci, vorrei esaminare l'immagine riguardante il Rosone centrale della Basilica di Collemaggio, all'Aquila. Si può osservare che, in un costrutto di pura fattura medioevale, da un piccolo "foro" centrale, dipartono Otto petali che costituiscono un nucleo, dal quale si diramano, inizialmente, 12, e poi 24 braccia in pietra. Inoltre, ognuna di quelle braccia termina con 2 "buchi" (concedetemi il termine), il suo evolversi. Quindi, settecentoventi anni fa, ritroviamo lo stesso sistema numerico della Lista Sumera e dello Zodiaco di Dendera, infatti, a 36 braccia corrispondono 72 "buchi", anch'essi suddivisi in 13 e 23 del totale, pari a 24 e 48 unità. Ora posso aggiungere che, nello Zodiaco, tale suddivisione è presente anche nella somma totale dei corpi celesti, in quanto divisi in:

- 48 stelle, fra Decani e Costellazioni e - 24 corpi celesti articolati.

Perché insisto su questa ulteriore suddivisione? Per un motivo essenziale, il seguente: chi conosce il sistema numerico creatore dell'Ottava, sempre rispetta tale frazionamento, in quanto, come Dendera attraverso i suoi Esseri insegna, 13 di qualsiasi riferimento numerico rappresenta il valore energetico femminile, ed i restanti 23, quello maschile.

Praticamente, senza girarci troppo intorno, se ciò che asserisco è vero, nell'opera di Leonardo si dovrebbero rintracciare una miriade di Otto ed un sistema numerico ad esso inerente. Proseguendo quindi, nella mia tesi, questo



dovrebbe comportare una sua visione della realtà tale, da dover riporre la presenza divina in ogni aspetto della natura e del cosmo, una presenza che, chiaramente, deve contenere, comunque e sempre, una parte animica dotata di intelligenza.

Quindi, il Genio deve vivere i suoi tempi conscio della grande matrice divina presente nell'uomo e nella natura, una matrice chiaramente androgina e, per tutta la vita, deve dissimulare, non solo la sua "vera" genialità, ma la sua grande capacità di percepire il mondo intorno a sé come il frutto infinito dell'Uno. Intuisce, quindi, la reincarnazione; conosce il potere creante del suono; osserva la spiritualità cristiana dei suoi tempi con molto distacco e sopportazione e, conscio del suo sapere, molto deve lavorare sul suo carattere, per sopportare uomini e tempi chiaramente lontani da Lui. È sicuramente un uomo geniale, ma la sua genialità segue un unico fiume conoscitivo, quello dell'Ottava, e le sue tendenze sessuali mai saranno il vero motivo scatenante la sua immensa opera creativa.

Si arriverà quindi fino ad oggi, dove molti percepiranno nel Genio un sapere, o "saperi altri", mai decifrabili, a differenza di un'ufficialità perfettamente consolidata, che, finora, mai ha accettato, in uno dei padri della scienza e della tecnica, apporti conoscitivi diversi, o al massimo, come il Dott. Vinceti ha ipotizzato, ispirati da una probabile conoscenza cabalistica dei numeri.

A Milano, nel Castello Sforzesco, esiste una sala che penso sia sconosciuta alla maggior parte degli italiani (come spesso succede in questo paese incredibile). Si chiama: Sala delle Asse, la cui volta, di svariati metri quadri, conserva ancora oggi un lavoro pittorico che un tempo coinvolgeva anche la parte muraria. La volta, appare come un meraviglioso ed intricato groviglio di alberi, rami, foglie e fiori di gelso, "morus" in latino, come il Moro, che fu il vero committente dell'opera. Un meraviglioso esempio vegetale del potere della Natura, è il vero tema di quest'opera che, ripeto, rimane misconosciuta e poco apprezzata, forse anche a causa di un'incomprensibile presenza simbolica, disposta e riposta, in ogni angolo di quell'enorme cielo verde.

Ebbene, se ci si dirige verso il centro della sala e si osserva il centro di quel soffitto stupendo, è possibile notare lo stemma araldico degli Sforza (Fig.8), e, con una qualsiasi macchina fotografica dotata di zoom, è possibile osservare, intorno ad esso, una corona perfetta di Otto, ripeto: di Otto (Fig.9 e 10). Per la precisione, ce ne sono ben 32. Continuando ad osservare l'opera con occhi "numerici", si può notare che essa è costituita da 16 alberi, che contengono Otto lunette, capaci di ospitare gli unici spicchi di cielo liberi da quella vegetazione prorompente. Senza voler esagerare nelle elucubrazioni



numeriche, possiamo riassumere uno schema esecutivo caratterizzato da: 16 alberi e 32 otto. Ritroviamo, di conseguenza, un sistema frazionario come quello presente a Dendera, nel quale, 13 e 23 di 48 unità, rappresentano, molto probabilmente, un concetto ispirante.

Ora, è sufficiente osservare di nuovo l'immagine dello Zodiaco di Dendera, per ricordare che 4 Esseri femminili ed 8 Esseri maschili, sono gli ispiratori energetici di un tipo di creazione galattica, ben precisa. In altre parole, l'opera di Leonardo sposa numeri e forma, decretando la nascita di una natura a dir poco, prorompente e divina. Si tratta, quindi, di uno delle migliaia di modi utilizzati dai grandi del passato, per trasformare la somma della Lista Sumera, in arte creativa. Di conseguenza, non è il 72 della Gioconda l'unico numero utilizzato nelle opere vinciane, potrei addirittura mostrare come lo stesso sistema numerico della Sala delle Asse risulta essere inciso in Bolivia sulla Puerta del Sol, nei pressi di Tihuanacu, da migliaia di anni, ma, preferisco porre l'accento nuovamente su quella corona di Otto, poiché è chiaro che da essa nascono tutta quella serie di intrecci e legacci che, da secoli, rappresentano per gli esperti, un mistero. Nessuno ancora vuole ammettere, nonostante le mie sollecitazioni, che, "i nodi" (così vengono chiamati quei falsi ricami), altro non sono, che una simbologia ben precisa, utilizzata da Leonardo da Vinci in centinaia di opere, per sottolineare, comunque e sempre, la sua appartenenza al ristretto ambito di coloro che conoscevano ed interpretavano il sapere dell'Ottava. Lo dico diversamente: i "nodi" di Leonardo, altro non sono che un modo di rappresentare il numero Otto. Quindi, per l'ennesima volta, insisto nell'affermare che di numeri, nella storia artistica di Leonardo, è possibile trovarne a bizzeffe.

Seguendo questa logica, quindi, è possibile interpretare alcuni esempi pittorici del Genio in modo diverso. Vogliamo vedere il numero Otto divenire ornamento sulla spalla della Donna con l'Ermellino? (Fig.13 e 14) O nel ritratto di Beatrice d'Este? (Figure 15 A e B) Vogliamo osservarlo ricamato sul décolleté della Gioconda. In ogni caso, quando si parla di Leonardo da Vinci, ho imparato a mie spese, come e quanto, la sua bravura nel dissimulare i numeri precessionali, sia terribilmente raffinata. Basterebbe esaminare il Cenacolo, per rendersi conto di ciò.

Nell'affresco, infatti, i 12 apostoli sono raffigurati in una stanza ai lati della quale si possono osservare 4 + 4 aperture, culminanti con 3 finestre finali (delle quali potrei dire tantissimo), mentre la sacra rappresentazione, viene sormontata da un soffitto a cassettoni composto da 36 spazi. Il tutto, dominato da tre immagini araldiche che sovrastano la scena attraverso la loro Ottuplice suddivisione. Cosa dire poi di intere pagine del Codice Atlantico, passate nel



completo e più assoluto silenzio, dove miriadi di Otto vengono tracciati, per i più svariati motivi, dal Maestro (Figure 19, 20, 21), ai quali si potranno aggiungere schizzi e disegni di ogni tipo, tutti contraddistinti da "nodi" o dalla simbologia dell'Ottava, nel modo più inatteso e chiaro, come, ad esempio, nello studio sui grilletti di un fucile

Forse tutto ciò potrebbe essere utile a chiarire ulteriormente quali erano i Numeri di Leonardo, ma se ci fossero ancora dubbi, potrei utilizzare il suo cuscinetto a sfera E potrei continuare con tanti altri esempi, come il solido a 72 facce disegnato per il Pacioli, o le 6 incisioni regalate alla sua scuola di Pittura milanese, ancora oggi teatro di indagini e ricerche senza fine, per poter d

Infine, vorrei concludere con l'Uomo Vitruviano, disegnato dal Vinci in una griglia geometrica costituita da 8x8 quadrati (Fig. 29), poiché in tale occasione, penso abbia superato sé stesso, riportando alcune frasi, tratte dal sapere Vitruviano dell'edificare:

«Vetruvio mette nella sua opera di architettura chelle misure dell'OMO sono distribuite in questo modo: cioè che 4 diti fa un palmo e 4 palmi fa un piè, 6 piè fa un cubito, 4 cubiti fa un passo e "24" palmi fa un omo e queste misure son né sua edifi».

Insomma, il numero non mancò mai nell'opera Vinciana ed è proprio il numero, il vero filo conduttore attraverso il quale è stato possibile capire quale sia stato il vero sapere ispiratore del grande Genio. Per Lui, il numero, o meglio, certi numeri, avevano un significato molto più sublime ed alto, come è giusto aspettarsi da chi utilizzò un sapere unico e senza tempo, come quello dell'Ottava.



Il Cenacolo di Leonardo



Il grande artista e scienziato del Rinascimento esercita ancora un grande fascino, in buona parte dovuto al sottile ed ambiguo simbolismo presente nelle sue opere: nel sorriso e nello sguardo enigmatico della *Monna Lisa*, così come nelle aureole dei due bambini e in altri particolari della *Vergine delle Rocce*. Leggende e verità si sono così confuse lasciando sempre un alone di mistero intorno alla vera identità della *Gioconda* o dei due piccoli gemelli. È certo che innumerevoli artisti di ogni epoca abbiano raffigurato scene e personaggi tratti anche dai *Vangeli apocrifi* o da tradizioni orali gnostiche ed eterodosse.

Talvolta i sapienti dell'antichità lasciavano tracce delle loro conoscenze esoteriche nei monumenti o nelle effigi, più spesso la tradizione era tramandata agli iniziati e rimaneva oscura per tutti gli altri, essendo esposta in evidenza simbolica. Non abbiamo prove sull'appartenenza di **Leonardo da Vinci** a sette esoteriche in possesso di segreti millenari, né sappiamo per certo se egli abbia voluto lasciarne



traccia nelle sue opere. In particolare, a parte i presunti quanto improbabili complotti e le altre fantasie romanzesche di Dan Brown, molti oggi si chiedono se il discepolo alla destra di Gesù nel famoso affresco raffigurante il *Cenacolo* sia Giovanni Evangelista oppure Maria Maddalena.

Fra i tanti simboli del famoso dipinto spicca la figura decisamente androgina seduta a fianco di Gesù: la tradizione vuole che si tratti di **San Giovanni**, il giovane e prediletto discepolo a cui si attribuiscono un *Vangelo* canonico e l'*Apocalisse*; alcuni riconoscono invece, nei tratti tipicamente femminili, **Maria Maddalena**, che un'antica tradizione iniziatica narra fosse la sposa di Cristo.

Molti hanno ritenuto, infatti, probabile che questa donna, riconosciuta anche dai Vangeli canonici come figura importante al pari degli Apostoli, sia stata effettivamente la moglie di uno di loro.

Se Leonardo fosse stato a conoscenza di una simile teoria, è plausibile che l'abbia voluta simbolicamente riprodurre in una delle sue opere più significative, in cui effettivamente sembra che niente sia lasciato al caso.

Effettivamente nel *Cenacolo* quella figura al fianco di Gesù, senza barba e dai tratti femminili, con una tipica pettinatura rinascimentale (simile a quella di un bozzetto leonardesco per una Maddalena), spicca nel gruppo di maschi quasi tutti barbuti, come voleva la moda dell'epoca.

Nello stesso modo spicca anche lo spazio vuoto fra la spalla destra di Gesù e la persona che gli sta accanto, colpita da un obliquo ed opportuno raggio di luce. Tale spazio vuoto è a forma di "V" e potrebbe essere il simbolo stesso del calice dell'ultima cena: il leggendario **Graal** sarebbe così celato nelle forme e nei colori del dipinto, mentre è curiosamente assente dalla tavola imbandita.

Infatti, ogni buon osservatore si accorge che sul tavolo dell'*Ultima Cena* di Leonardo sono presenti numerosi piatti e vassoi, ma un numero esiguo di bicchieri, e, soprattutto, nessun calice.

Le fonti canoniche parlano espressamente del pane e del vino, eppure Leonardo



sembra ignorare la tradizione dipingendo “pane” in abbondanza ed un piatto vuoto, ma nessun tipo di contenitore per il “vino” di fronte a Gesù.

Narra Marco (XIV, 23) che il Signore “ ... prese il calice e rese grazie, lo diede loro e ne bevvero tutti. E disse : Questo è il mio sangue ...”

Eppure il simbolico “sangue” sembra dimenticato dall’artista, a meno che tale assenza non sia stata voluta in modo specifico.

In tal caso, Leonardo forse volle celebrare in **Maria Maddalena** l’archetipo della “Donna”, quella che pagani prima e cristiani poi, con sublime sincretismo, individuarono come Madre Divina, colei che Goethe chiamò *Eterno Femminino*, cioè l’incarnazione eterna della **grande Dea Madre** paleolitica e neolitica, che, come sacro Utero rappresenta un calice vivente, che può accogliere, nutrire e proteggere dentro di sé la Vita.

Se così fosse, Leonardo avrebbe dipinto il **Sacro Graal** nella figura di Maddalena: non un calice materiale, ma una sua metafora vivente come contenitore dell’archetipo della Vita stessa.

La mistica scena rappresenta l’ultimo incontro di Gesù con i suoi discepoli. Il Maestro ha appena dichiarato che qualcuno lo sta per tradire (*Giovanni, XIII, 21*) ed è evidente che tale affermazione ha provocato una certa agitazione fra i presenti. Cerchiamo di analizzare la scena, così come l’ha immaginata Leonardo. Al centro si staglia la figura di Gesù, triste ma ieratica. Egli non sembra troppo turbato per ciò che sta avvenendo intorno a lui, e non rinuncia a dare in silenzio un ultimo insegnamento simbolico ai discepoli.

Con la mano destra fa l’atto di afferrare qualcosa, mentre offre il palmo della sinistra come per accettare. Sono gesti simbolici e significativi, indicatori della duplice natura della sua essenza: la mano destra agisce, la sinistra accoglie. Il lato destro è attivo e rappresenta il “principio maschile”; quello sinistro è passivo ed è l’emblema del “principio femminile”.

Questi gesti sono un invito simbolico alle nozze alchemiche e mostrano la realizzazione dell’Uomo completo, in cui i principi maschile e femminile si sono finalmente riuniti dopo la primordiale separazione dell’**Essere Androgino**. Il Gesù di Leonardo, così facendo, non nega la sua natura umana (mortale), anzi la



ribadisce al pari di quella divina (eterna), in un simbolo di carattere ermetico, gnostico ed esoterico di grande rilevanza mistica.

La sua posizione centrale, che separa i due gruppi di sei apostoli, rappresenta inoltre il conseguimento di un equilibrio dinamico delle forze che in natura normalmente si oppongono.

In questo modo tale figura si presenta come simbolo dell'Equinozio, ineffabile confine astronomico che regola perfettamente i rapporti tra buio e luce, tra notte e dì, tra caos e ordine. Anche dal punto di vista astrologico i simboli sono straordinari: il moto apparente del **Sole-Padre** aveva da poco mostrato la meraviglia dell'**Equinozio di primavera**, che già il **Plenilunio** stabiliva il momento della sacralità della **Pasqua** in riferimento alla **Luna-Madre**.

Si arricchiscono così di ulteriori significati il mistico sacrificio dell'Agnello e la Resurrezione pasquale.

BIBLIOGRAFIA

- Baigent, Leigh e Lincoln, [Il Santo Graal](#), Mondadori, 1982
- *Vangeli*
- *Apocrifi del Nuovo Testamento*, TEA, 1989
- [Il Vangelo di Giuda](#), National Geographic, 2006 Dan Brown, [Il Codice Da Vinci](#),



La Vergine delle Rocce (ricerca di Pietro Francesco Cascino)

E' interessante la storia che si accompagna al quadro, una storia che solleva molti interrogativi, come del resto fanno diverse opere di Leonardo e la sua stessa vita che, scriveva il Vasari nella prima stesura de "Le Vite" (1550), era come "circondato da un alone ambiguo di potenza magica, di incantamenti, di non naturali seduzioni". Se pure per spiegare il quadro si sono richiamati addirittura messaggi esoterici, e le interpretazioni si siano succedute nel tempo, il vero mistero è nella sua realizzazione, anzi nella loro realizzazione.

La **Vergine delle Rocce** esiste infatti in due versioni: quella di Londra, e un'altra esposta al Louvre, che è precedente. E' questo il primo piccolo mistero. Perché Leonardo, autore di diverse opere incompiute ha deciso addirittura di dipingere due volte quella Madonna con bambino, un angelo e San Giovannino ?

Nel 1483 gli fu dato l'incarico di realizzare quello che doveva essere il pannello centrale di una pala d'altare per la **Confraternita dell'Immacolata Concezione** di Milano. Aveva 31 anni, era appena arrivato da Firenze e pare che abbia realizzato l'opera abbastanza rapidamente. E' questo il dipinto del Louvre che però non è mai rimasto sull'altare milanese perché Leonardo, scontento del prezzo pattuito, cui seguì una lunga diatriba coi "confratelli", decise di venderlo a Ludovico il Moro, ripromettendosi di realizzarne un altro, in tempi più dilatati, per la Confraternita. Il quadro sarebbe stato acquistato da Ludovico Sforza ritenendo che avesse poteri magici (protegeva contro la peste), poi fu confiscato da Luigi XII. La seconda versione trovò il suo compimento dopo 25 anni. La Pala sostitutiva della prima versione, consegnata nel 1508, era ancora a Milano nel XIX



secolo quando fu acquistata dal pittore inglese Gavin Hamilton che nel 1880 la rivendette alla National Gallery di Londra.

Sulla Vergine delle Rocce, tra la prima e la seconda versione, l'artista si sofferma, dunque, un quarto di secolo durante il quale dipinge capolavori come *L'Ultima Cena*, *La Dama con l'ermellino* (che è il ritratto di Cecilia Gallarani (la favorita del Duca, successivamente andata in moglie al conte Bergamini quando Ludovico il Moro sposò Beatrice d'Este); poi inizia *la Gioconda* e la perduta *Battaglia di Anghiari*. Leonardo dà tempo ed energie ai suoi mille esperimenti scientifici e prova anche a volare; ma, in una maniera o l'altra pare che il dipinto lo trattenga presso di sé.

Perché, fra tutti i suoi impegni, non liquidare anche in tempi più decenti la commissione affidatagli dai confratelli dell'Immacolata ?

Sul fatto si propone un'altra "lettura": lo stesso ordine religioso con cui Leonardo aveva rotto l'accordo, chiese successivamente al pittore un altro dipinto; probabilmente perché l'opera non soddisfò la richiesta della confraternita. Il motivo potrebbe risiedere nel fatto che nel dipinto furono riscontrati degli elementi non del tutto consoni alla ortodossia religiosa.. Secondo gli esperti, l'artista cominciò a dipingere un'opera diversa dalla Vergine delle Rocce ma poi fece una copia del suo lavoro precedente. E' stato, infatti, recentemente rinvenuto un segreto custodito dalla seconda versione della Vergine delle Rocce di Leonardo. Gli esperti della National Gallery hanno scoperto un altro dipinto del genio fiorentino che era nascosto sotto l'opera esposta a Londra da 117 anni. Quando hanno esaminato La Vergine delle Rocce con uno scanner a raggi infrarossi si aspettavano di trovare solo i bozzetti preparatori al dipinto



visibile. Invece hanno scoperto gli schizzi nascosti di un dipinto totalmente diverso: "E' stato un momento davvero emozionante quando, guardando il capo della Vergine, ci siamo accorti che sotto c'era nascosta una mano appoggiata sul petto di una donna diversa dalla Vergine", ha detto Luke Syson, uno degli esperti della galleria londinese. Il dipinto, lasciato incompiuto, raffigurerebbe una donna inginocchiata con un braccio allungato e lo sguardo rivolto verso il basso; secondo gli esperti, Leonardo avrebbe voluto ritrarre un'adorazione di Gesu' da ragazzo prima di cambiare idea e dipingerlo da bambino.

Nella prima versione, quella del Louvre, i due bambini sono stranamente identici. Logicamente, ci si aspetterebbe che il bambino con Maria sia Gesù e quello con Uriel, Giovanni. A conferma di ciò vi è l'atteggiamento della Vergine che protegge suo figlio con una mano, mentre con l'altra, dipinta in forma di "artiglio" sembra che minacci Giovanni, l'arcangelo punta il "dito indice" verso Gesù evitando di guardarlo ed il Battista sta benedicendo Gesù; ma, non essendoci etichette, i critici suppongono che quello protetto da Maria sia Battista mentre si inginocchia per ricevere la benedizione da Gesù, vicino cui si trova Uriel.. Si può romanzare sulla ambiguità della versione del Louvre: chi è Gesù e chi è il Battista? Chi benedice chi? Un'altra ipotesi "eretica" che è stata fatta è che Leonardo avesse aderito alla setta dei Giovanniti, che consideravano Giovanni Battista il vero Messia, non Gesù. I Giovanniti sopravvivono in numero limitato ancor oggi, sono i cosiddetti Mandeï. L'importanza del Battista si nota anche in altre opere di Leonardo, in cui troviamo il famoso "dito indice" detto il "**gesto di Giovanni**". Nella seconda versione spariscono solo quegli elementi che, probabilmente, non piacquero ai committenti. Nella nuova



versione, prodotta secondo i più classici attributi della iconografia tradizionale (come le aureole e la croce tipicamente allungata del Battista), i due bambini sono più riconoscibili e la mano tesa della Vergine non è più minacciosa mentre Uriel non indica e non distoglie lo sguardo da Gesù. Pare proprio che l'artista voglia rimarcare (perché possano essere notate) le differenze tra i dipinti!

Nel dipinto viene raffigurato l'incontro tra il piccolo Gesù e Giovanni Battista. Un episodio che non è narrato nei vangeli canonici ma deriva principalmente dalla *“Vita di Giovanni secondo Serapione”* e per certi particolari, come l'ambientazione in un paesaggio roccioso, da episodi tratti da vangeli apocrifi e altri testi devozionali, all'epoca fonti molto utilizzate per l'elaborazione dei soggetti di arte sacra.

Nell'apocrifo *Protovangelo di Giacomo* si legge che Elisabetta la madre di Giovanni, seppe che Erode voleva uccidere tutti i bambini, così prese il figlio e fuggì su una montagna. Guardandosi attorno e non trovando un rifugio, invocò Dio e in quel momento «il monte si aprì in una cavità e l'accolse (...) e una luce vi traspariva per loro, perché presso di loro c'era un angelo del Signore che li custodiva».

Osservazioni del dipinto.

La “piramide magica” delle figure è inserita in un ambiente naturale pieno di mistero. Le figure sono alla soglia di un ingrottamento che riceve luce dall'alto e dalle aperture sullo sfondo; le figure sono disposte in croce, all'incontro di quattro direttrici di spazio: Gesù in primo piano, si inclina verso lo spazio esterno, il Battista e l'angelo suggeriscono l'espansione laterale dello spazio; la Madonna sovrasta il gruppo e sembra accennare ad una cupola da cui scende la luce. Sono immagini di spinte



spirituali profonde ed ecco perché sono ancora nella spelonca sotterranea benché sulla soglia. L'opera è carica di significati ermetici che l'autore intende intenzionalmente mantenere nascosti, come i fenomeni naturali che si vedono. Ad esempio i ghiacciai alludono ad un remoto passato del mondo che finisce con la nascita di Cristo, quando natura e storia si chiudono ed il mistero imperscrutabile del reale diventa un segreto che l'uomo può svelare. Nell'ambiente rappresentato, Leonardo ha utilizzato alcuni tipi di fiori quali l'iris che allude alla pace, l'edera alla fedeltà e l'anemone rosso che, invece, allude alla tristezza e alla morte, e li ha sparsi all'interno del dipinto. Le rocce appaiono nude e frastagliate e formano una cintura protettiva per i personaggi; l'unico punto di uscita è una volta sul lato sinistro del quadro da cui si vedono in lontananza altre montagne rocciose e addirittura dei ghiacciai bagnati da un lago o da un fiume e immerse in un cielo chiaro come quando albeggia. Nella parte superiore il cielo appare ancora scuro, ciò a riprova dell'alba che fra poco verrà: l'alba di una nuova Era.

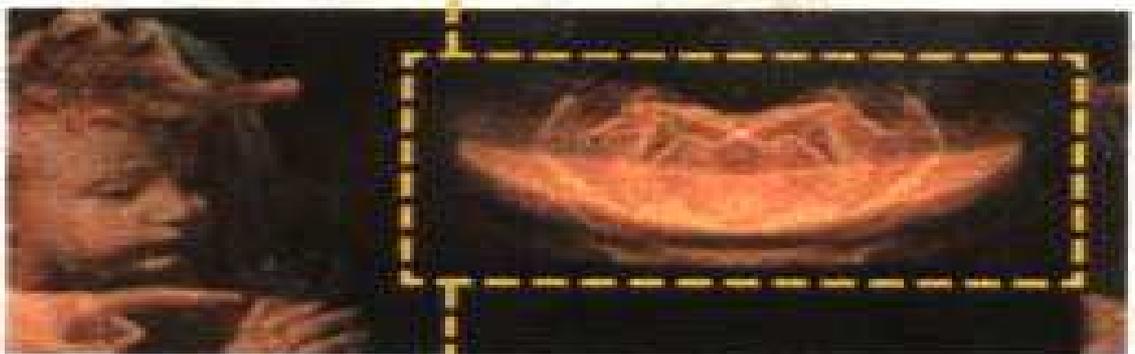
Ma i quadri di Leonardo da Vinci tornano a far discutere e, ancora una volta, la rivelazione non si trova in un bestseller, ma in una tesi di laurea per la «scoperta» di un codice nascosto all'interno della Vergine delle rocce che ottiene l'avallo del mondo accademico: «In quel dipinto Leonardo avrebbe nascosto immagini eretiche come dimostrato dal trentunenne Luca Caricato nella sua tesi di laurea discussa presso l'Università della Basilicata».

Cos'è che avrebbe dimostrato, lo studente, lasciando a bocca aperta i relatori? Per esempio che sovrapponendo il quadro



originale con la sua copia «rovesciata», cioè l'immagine speculare, assume un senso la strana posizione della mano sinistra di Maria (che si poggia sul capo di un bambino). E che però, nello stesso tempo, da pannello asimmetrico sul grembo della Madonna compare la figura di Asmodeo, (lo stesso demone fatto collocare dall'abate Saunière nella chiesa di Santa Maddalena a Rennes le Chateau); il demone che avrebbe introdotto nel mondo le scienze, sin dal medio evo proibite dalla Chiesa: alchimia, astrologia, astronomia. «D'altra parte» fa notare Luca Caricato che «Leonardo, a causa della Vergine delle rocce, subì un processo lungo più di vent'anni». Fu forse per questa eresia?







L'esoterismo di Leonardo da Vinci (IMMAGINI)

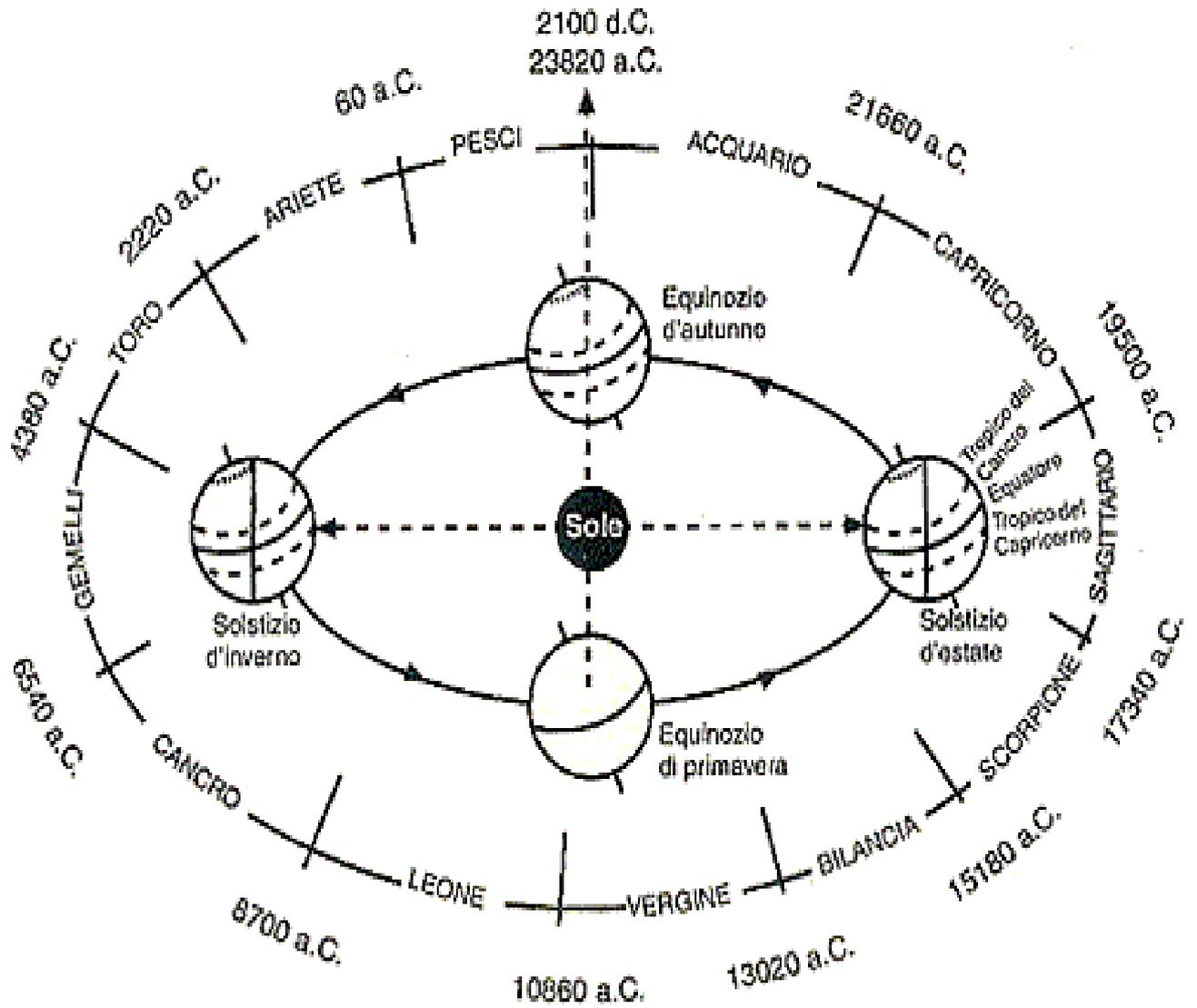
Ricerca di Pietro Francesco Cascino Gruppo STI "Ars Regia HPB" (MI)

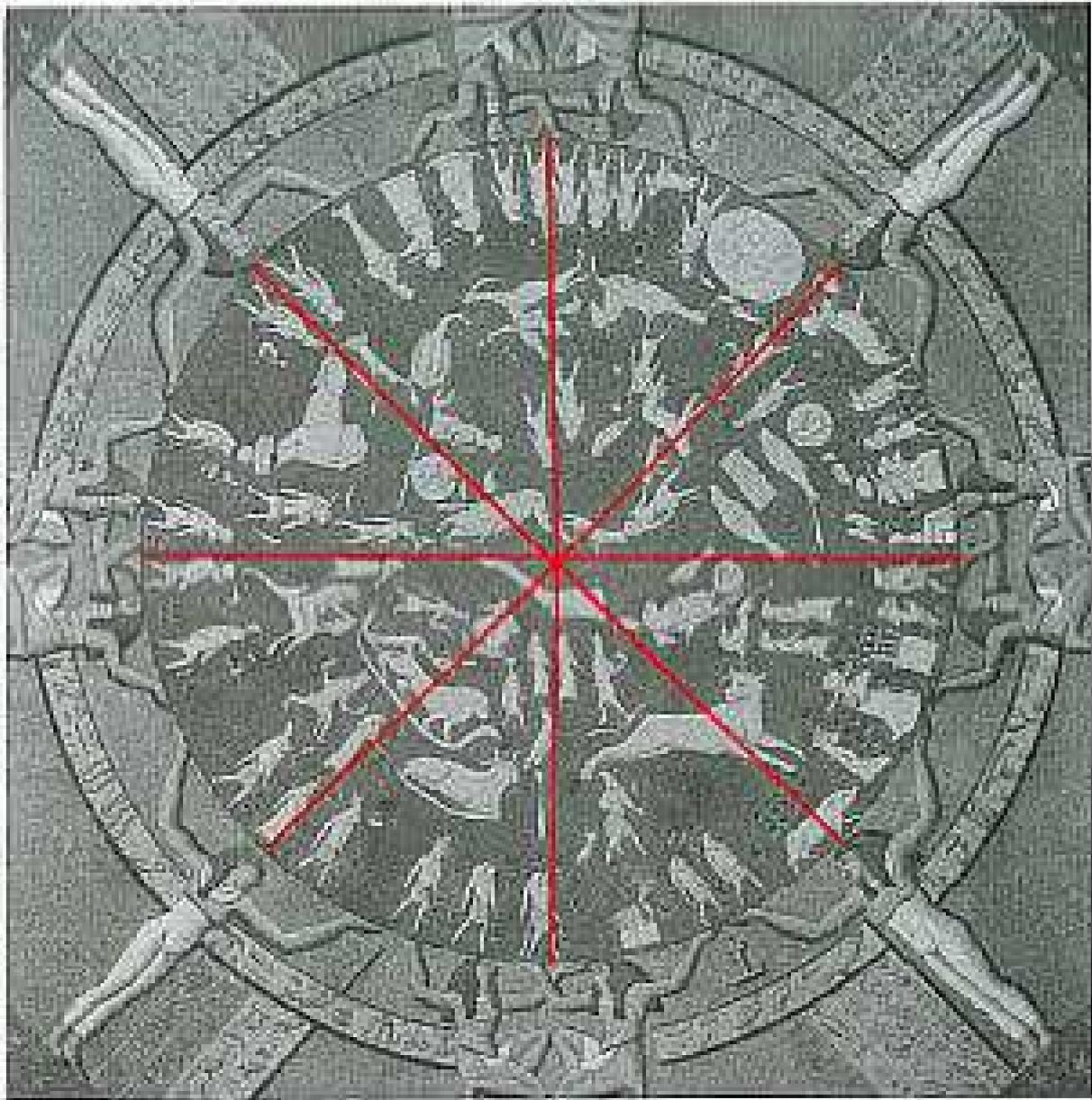




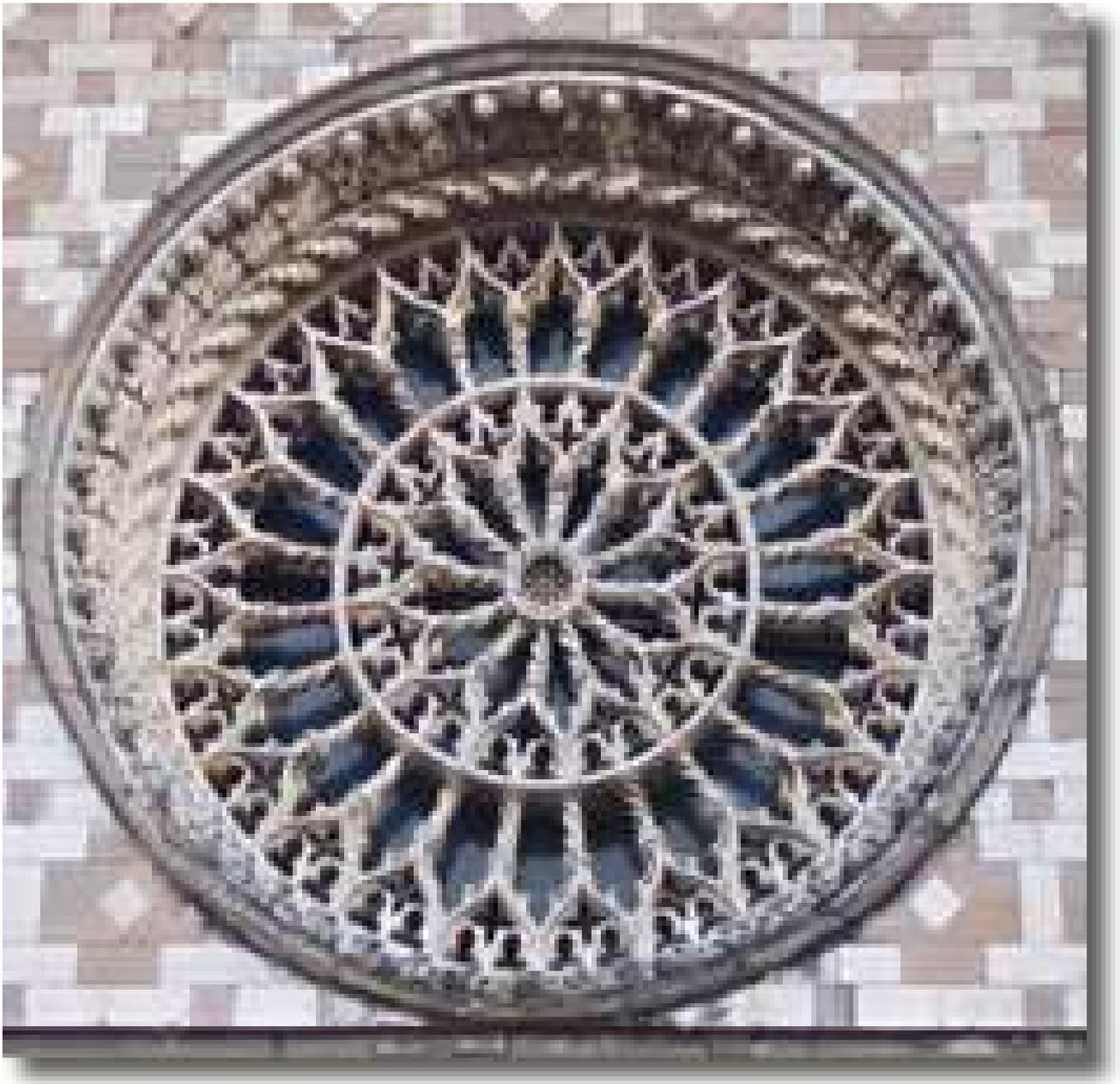


















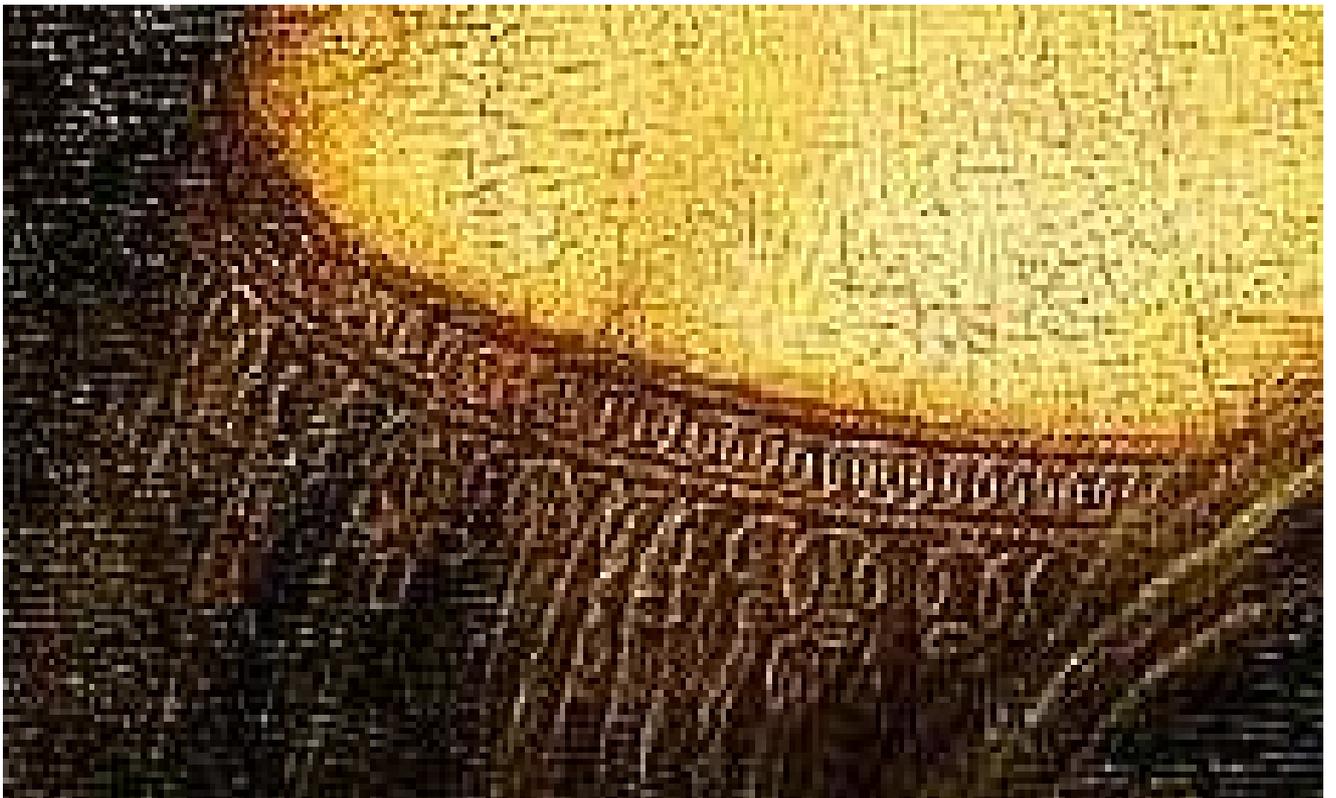


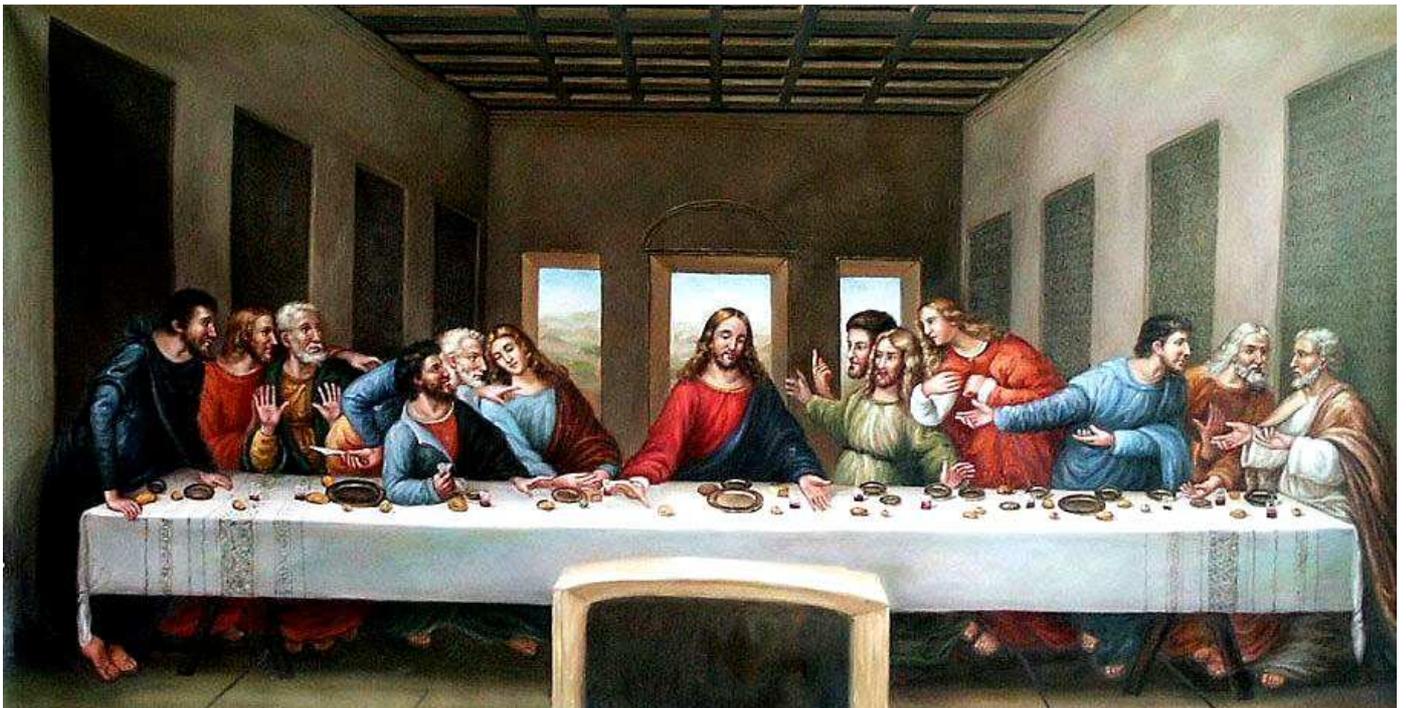
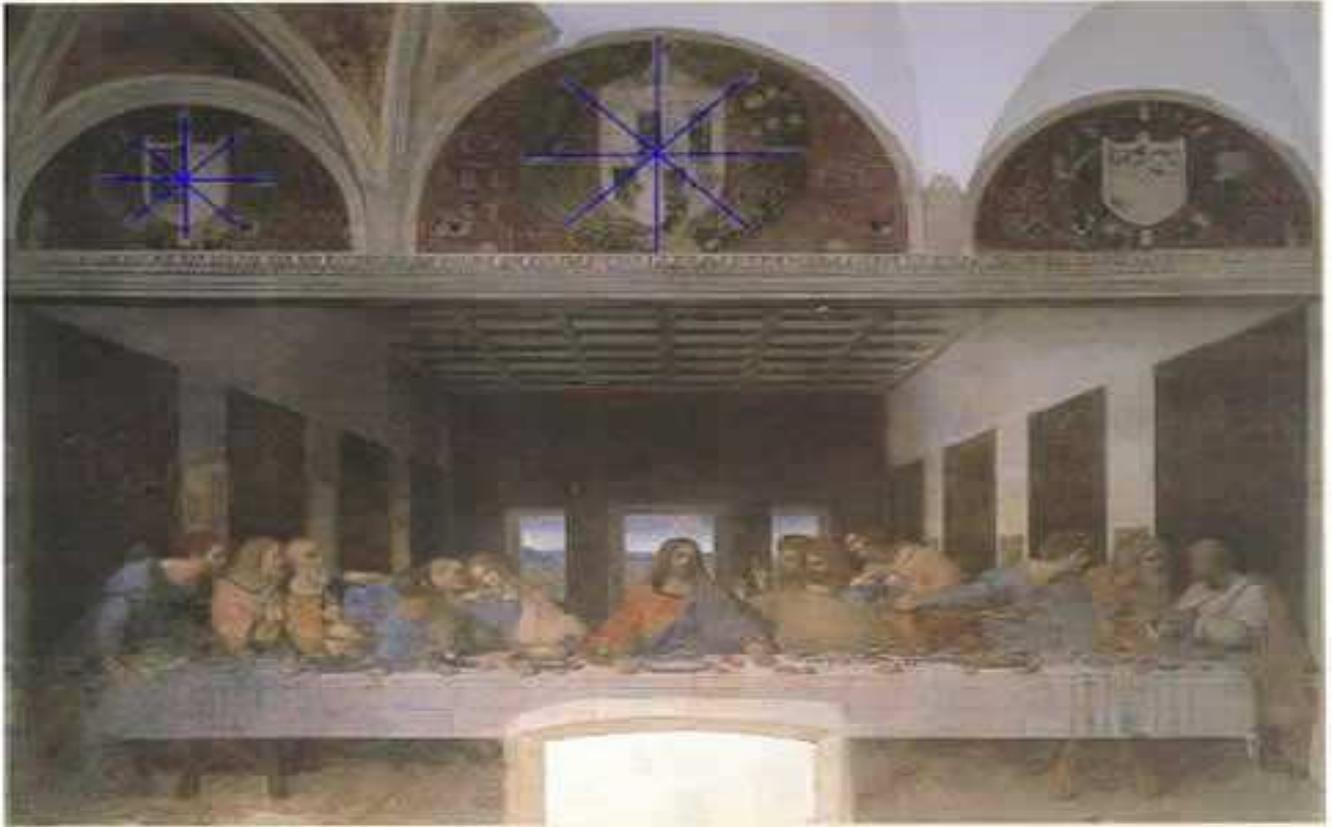








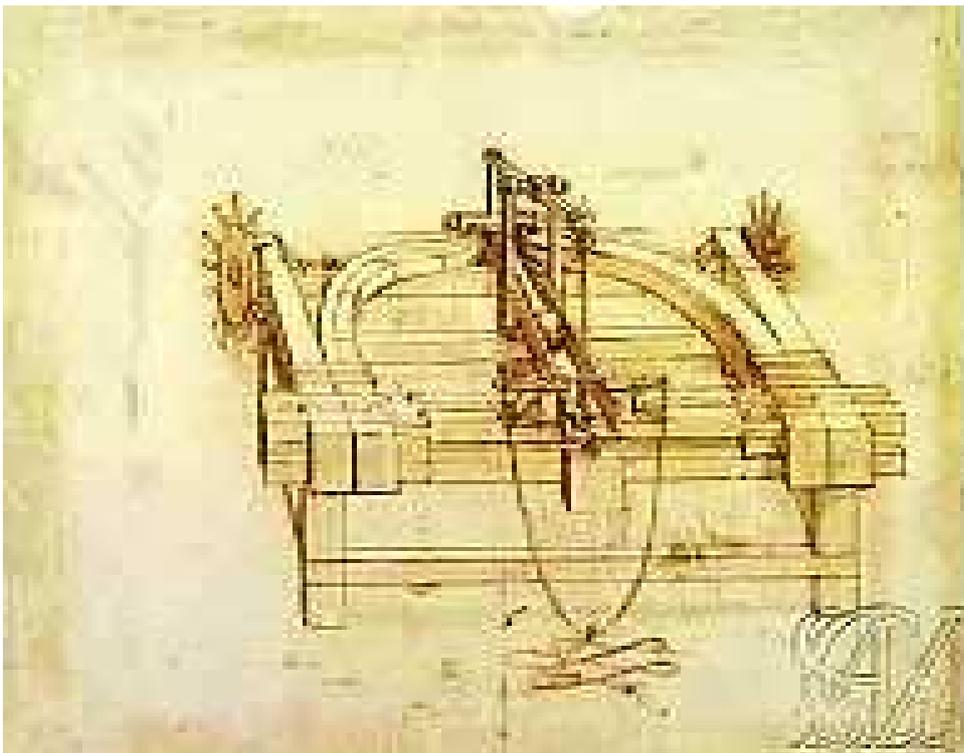
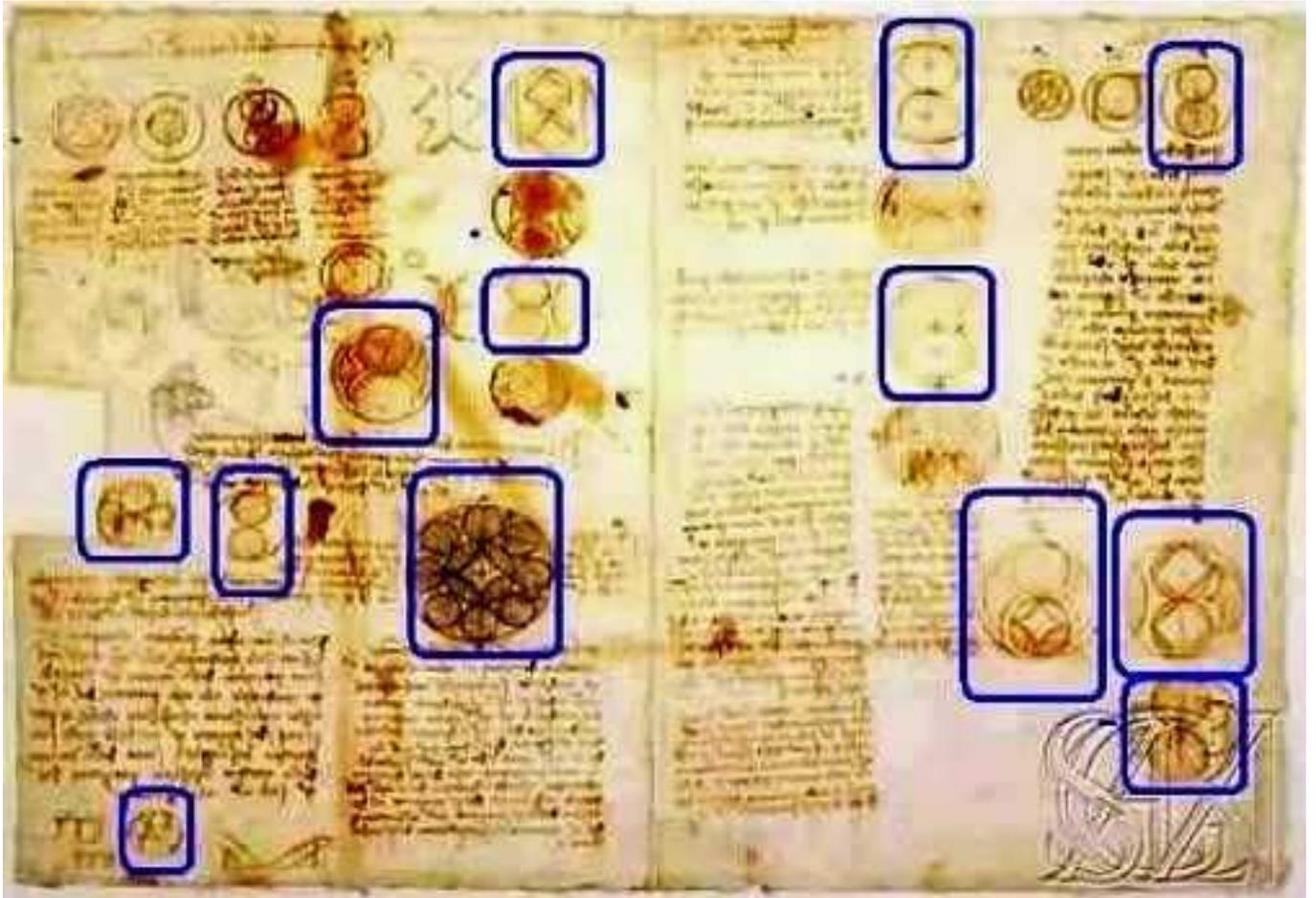


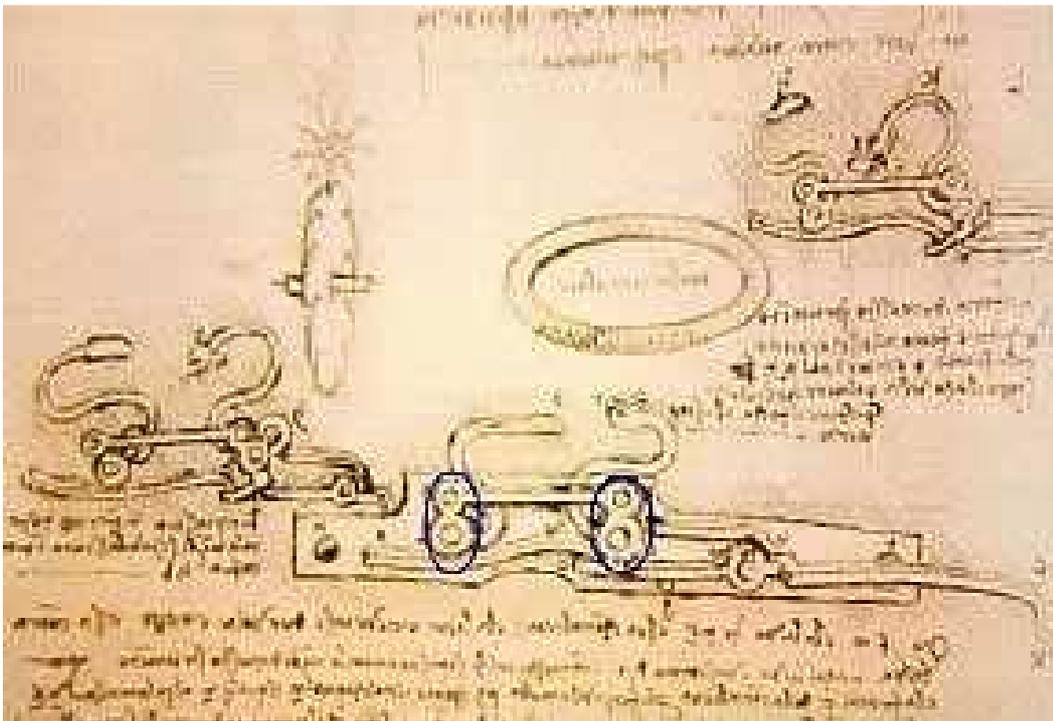
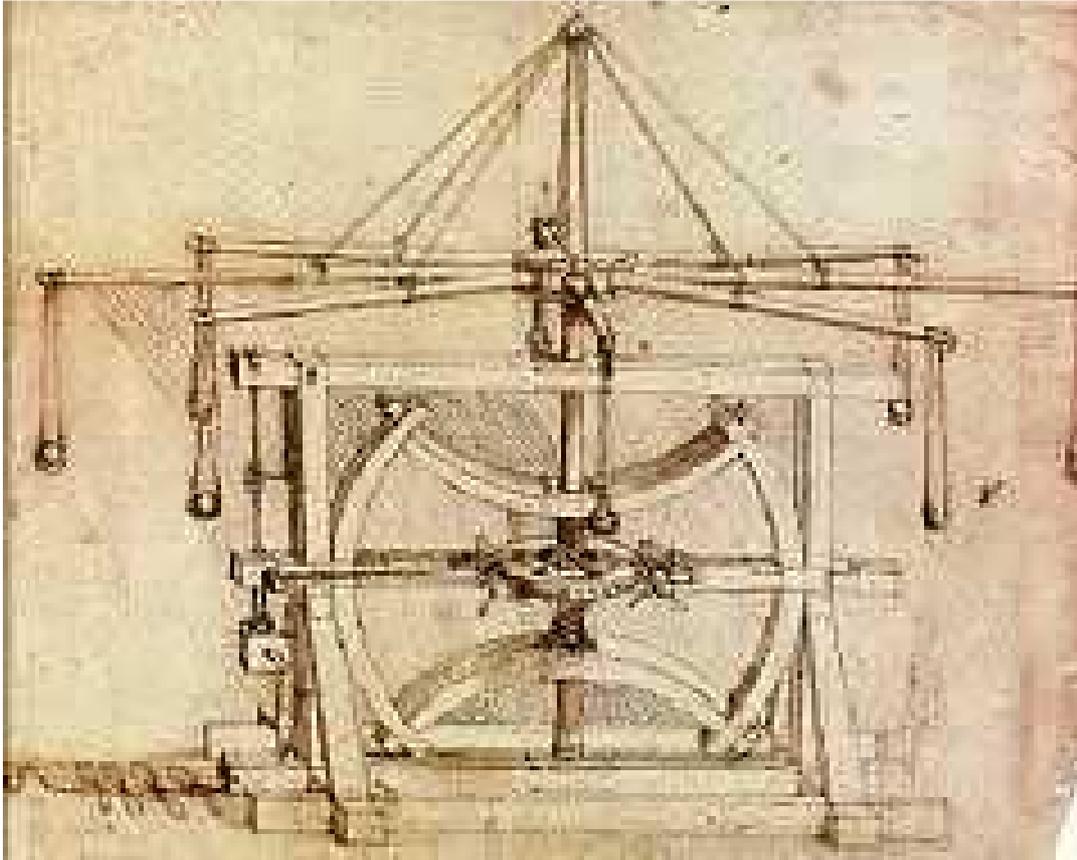










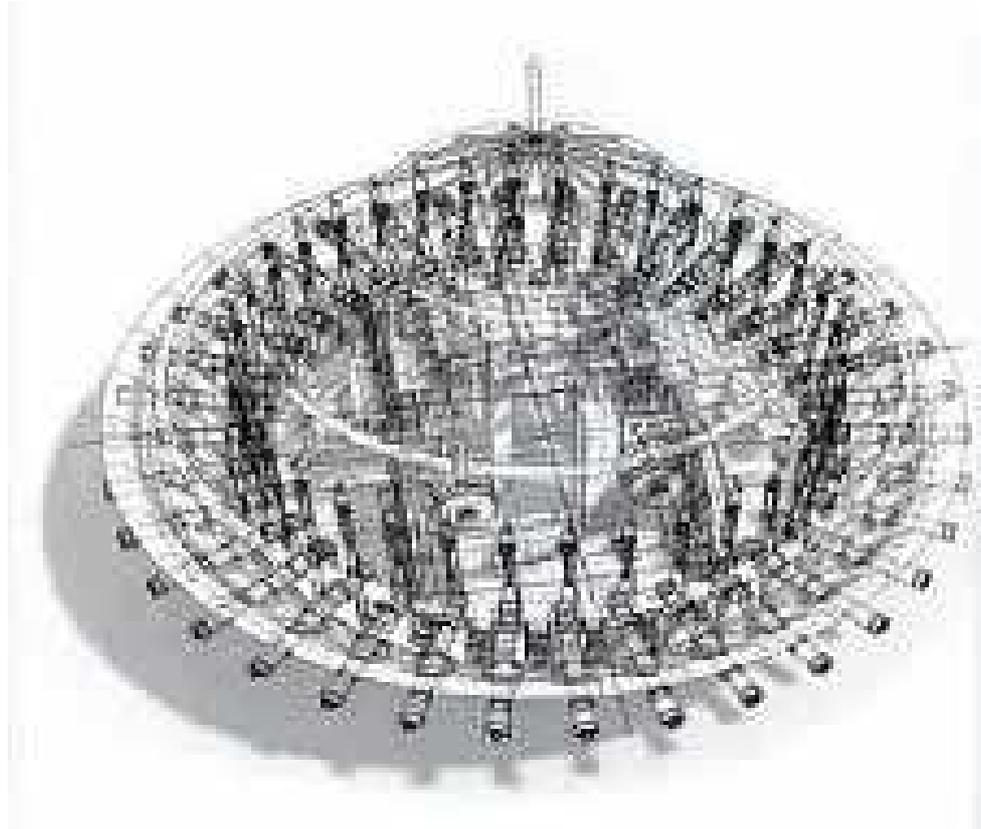
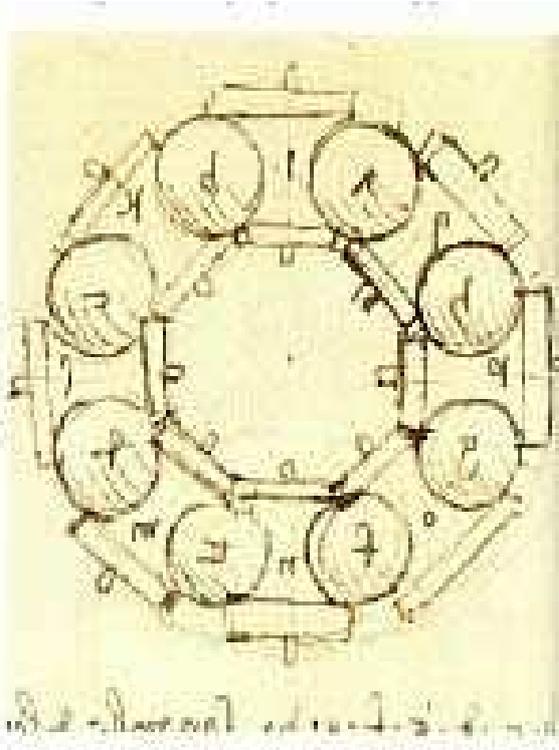




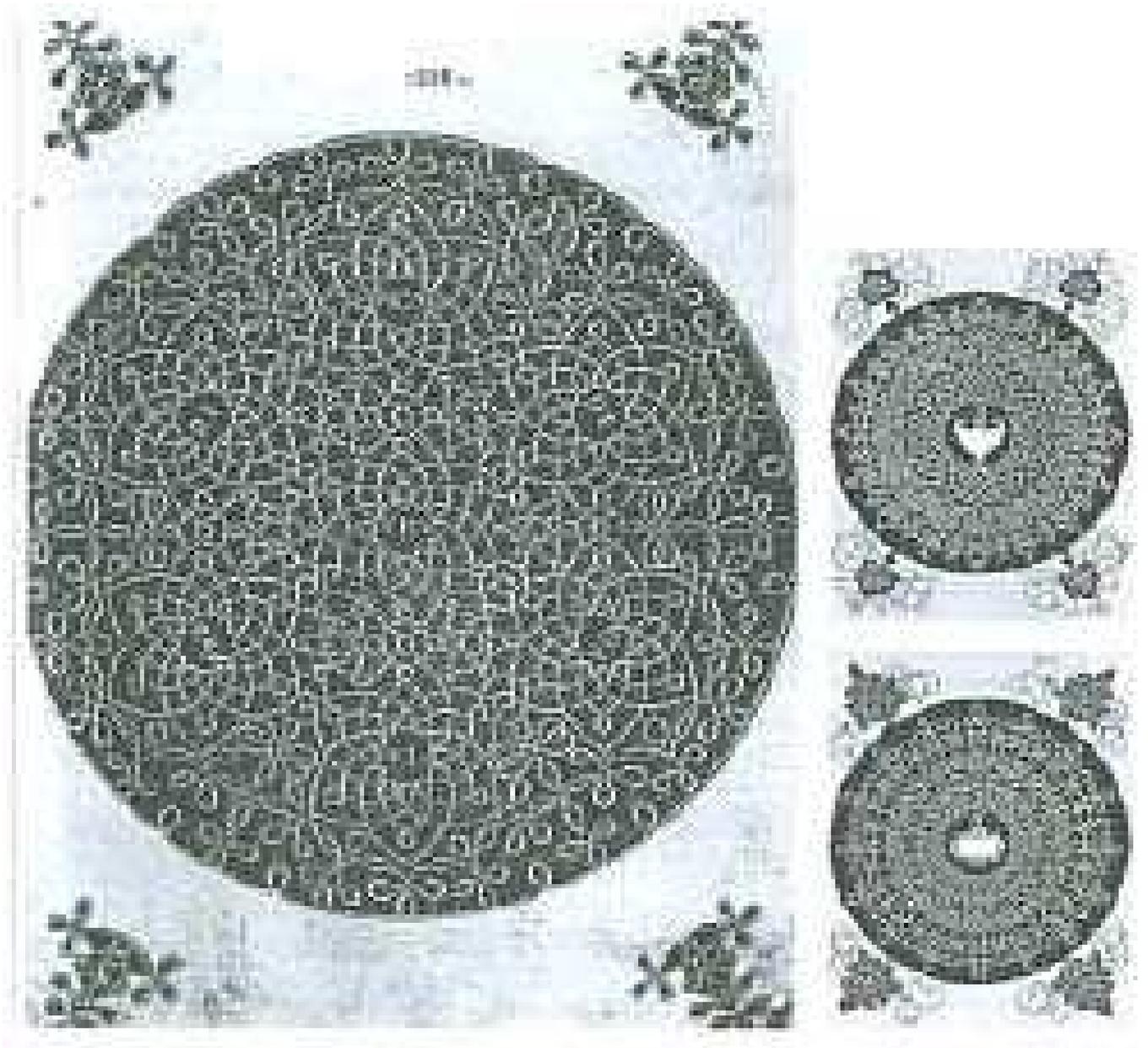
Il est évident que les choses
 que nous voyons dans ce monde
 ne sont que des apparences et
 que tout est en mouvement et
 en changement. C'est pourquoi
 nous devons nous en tenir à
 ce qui est éternel et immuable.
 C'est la véritable sagesse.

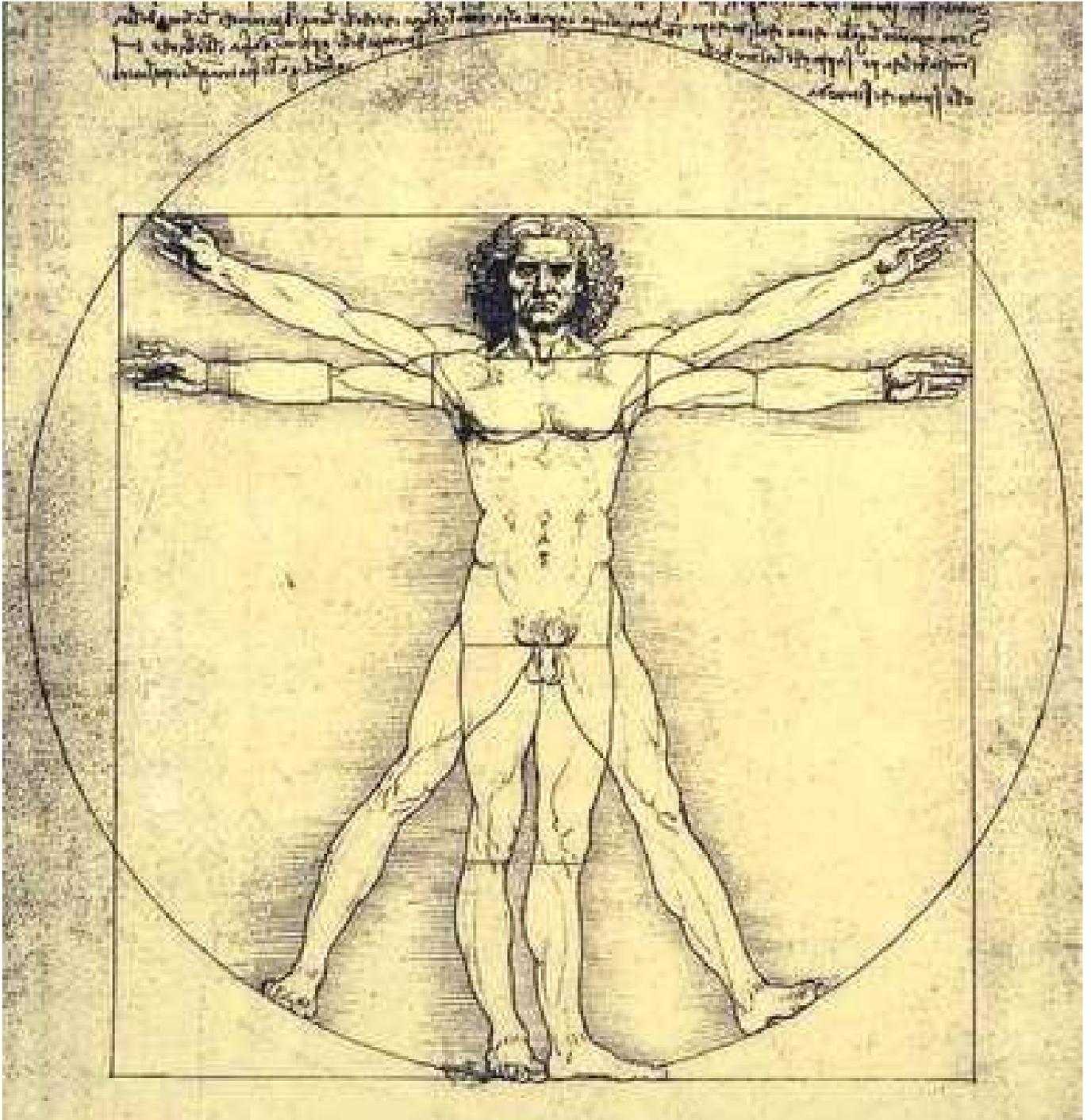


C'est la véritable sagesse
 que nous devons nous en tenir à
 ce qui est éternel et immuable.
 C'est la véritable sagesse.
 C'est la véritable sagesse.
 C'est la véritable sagesse.











RICERCA DEL DR. PIETRO FRANCESCO CASCINO - MILANO

VICE SEGRETARIO GENERALE DELLA SOCIETA' TEOSOFICA ITALIANA



**SOCIETÀ
TEOSOFICA**

