

TUTTO IL TEATRO DI

**Dario Fo^e
Franca Rame**

Dario Fo

**LEONARDO
E IL CENACOLO**

A cura di Franca Rame
con la collaborazione di Silvia Varale

FABBRI EDITORI

LEONARDO E IL CENACOLO

© 2001 Nuovi Mondi Edizioni

© 2006 RCS Libri S.p.A., Milano
sulla presente collana

TUTTO IL TEATRO
DI DARIO FO E FRANCA RAME

Pubblicazione periodica settimanale

Direttore responsabile
Anna Maria Goppion

Redazione
A&P Editing

Registrazione presso il Tribunale di Milano
n. 902 in data 28 novembre 2005

Iscrizione al ROC n. 7059

*«Tu mira di che meraviglia è fatto l'omo
e di quanta stultaggine è il destruggerlo»*

Leonardo

Lezione tenuta da Dario Fo nel cortile della Pinacoteca di Brera, Milano, 27 maggio 1999.
Si ringrazia la Soprintendenza ai Monumenti di Milano per aver consentito la pubblicazione del *Cenacolo* restaurato. Alcune riproduzioni di opere di Leonardo pubblicate in questo libro sono state rielaborate da Dario Fo.

INTRODUZIONE

Il tema di questa nostra chiacchierata è il *Cenacolo* di Leonardo da Vinci, la storia del come è stato pensato e realizzato, della sua rapida rovina e dei numerosi tentativi di rimmetterlo in vita fino a quest'ultimo – e speriamo definitivo – restauro, a opera della dottoressa Pinin Brambilla che ha diretto tutta l'operazione.

Ma, prima di inoltrarci nella descrizione dell'impianto scenico, dell'uso del colore, della luce e delle suggestioni a dir poco magiche realizzate dentro l'opera in questione, credo valga la pena di tracciare la storia di questo ineguagliabile artista a partire dalla sua nascita.

LA NASCITA, LA FAMIGLIA E LA FORMAZIONE DI LEONARDO

Leonardo nasce a Vinci, in un borgo prossimo a Firenze, nel 1452, cioè negli stessi anni in cui Gutenberg in Germania inventa la pressa tipografica e stampa la Bibbia. Qualche anno dopo anche in Italia si traducono, dal latino in volgare, il Nuovo e l'Antico Testamento; circolano così copie in veneto, toscano e campano.

Ma la stampa e la distribuzione avvengono clandestinamente poiché in quel tempo la Chiesa non ne permette ancora la divulgazione, anzi perseguita e punisce gli stampatori e diffusori della *Vulgata* in lingua parlata, ordinando che solo i sacerdoti e gli uomini di lettere possano commentare e comunicare la parola di Dio che, notoriamente, si esprime in latino e in greco con qua e là accenni di aramaico.

In poche parole, al pubblico dei fedeli non è concesso avere proprie idee e cercare di interpretare l'Antico e il Nuovo Testamento a proprio modo.

Cominciano le inchieste, le persecuzioni, vengono incendiate le copie tradotte, si dà inizio ai processi e qualcuno rischia di finire sul rogo.

Guarda caso, il 1452 è anche la data di nascita di Girolamo Savonarola, frate domenicano che parteciperà al ritorno della Repubblica a Firenze, predicherà contro i costumi a dir poco allegri della città e contro la «liberalità» piuttosto spregiudicata del papa Alessandro VI, tanto che, come conseguenza logica e prevedibile, finirà scomunicato e puntualmente bruciato sul rogo.

Leonardo nasce dall'amore di un giovane notaio, fresco di laurea, con una sua giovane fantesca toscana non ancora quattordicenne; Pietro riconosce suo figlio ma solo come suo prodotto naturale, non gli concede la primogenitura legale: in poche parole Leonardo è considerato un bastardo.

È strano come in quei tempi vengano spesso al mondo numerosi figli illegittimi che in seguito saranno riconosciuti come uomini di genio eccelso.

Fra questi basti ricordare Ruzzante, il piú grande uomo di teatro che l'Italia abbia mai avuto, figlio di un medico di origine milanese, docente e poi rettore dell'Università di Padova, e di una giovane fantesca della campagna padovana. A Ruzzante, dotatissimo nello studio delle lettere, non verrà mai concesso di entrare nell'Ateneo della città.

Eguualmente accade a Leonardo, al quale verrà impedito persino l'ingresso nello studio di suo padre, il notaio Pietro da Vinci: ai bastardi, nel Cinquecento, non era permesso entrare nelle università. Nel Cinquecento! Leonardo lamenterà spesso di aver sofferto dell'impedimento allo studio delle lettere, in particolare del latino, tanto che all'età di quarant'anni, a Milano, inizierà da autodidatta a studiare la lingua degli antichi romani e la grammatica dei letterati, costruendosi addirittura un proprio glossario.

Il padre di Leonardo andrà a nozze per ben quattro volte, ottenendo dalle rispettive covate un numero cospicuo di eredi tra i quali otto maschi che diverranno tutti suoi collaboratori nello studio notarile. Come abbiamo già detto, Leonardo non entrò mai nello studio del padre. Quella condizione che tanto lo mortificava fu anche la sua e nostra fortuna: per una mera questione di legittimità abbiamo rischiato di avere un nono figlio di Pietro notaio, in cambio del piú grande genio della storia del nostro paese.

Leonardo non perdonerà mai al padre di averlo addirittura costretto a crescere in una casupola discosta dal palazzo padronale, quasi vergognandosi di quel frutto del peccato giovanile. Logicamente tutto l'affetto del ragazzo va alla madre, verso la quale si esprime sempre con parole di una

dolcezza straordinaria; c'è persino un suo scritto che descrive e commenta le sensazioni che nascono in un bimbo che sta crescendo nel ventre materno. Al contrario non avrà mai una parola di tenerezza o stima verso il proprio genitore, a differenza di Ruzzante che dedicherà al padre una struggente parafrasi d'amore, quasi viscerale: eccola!

Non spaventatevi per il lessico che vado a esibire: si tratta di pavano antico, misto a lombardesco e catalano rozzo, piú qualche termine napoletano, tanto per produrre un po' di colore.

DESIÉR DE TRASFORMAMÉNT

Oh vodréssi entro mea mare stae descargolò in sa panza,
 e pí arétro ancò vodréssi vès dissolgiúo in mé pare,
 in seme so', e con quèl, pí' retro ancor,
 etrouvârme infricó in di soi cojómbari...
 cosí che de continuo a podré exfrigàrgheli quando io vo'!

DESIDERIO DI METAMORFOSI

*Oh vorrei poter tornare
 accoccolato dentro la pancia di mia madre,
 e ancora piú indietro vorrei ritrovarmi sciolto nel seme
 di mio padre
 e con quello piú indietro ancora,
 ritrovarmi ficcato nei suoi coglioni,
 cosí che di continuo potrei romperglieli quanto mi pare!*

Questo si chiama «amor filiale»!

Forse fu proprio quell'impedimento a frequentare l'università, che allora chiamavano «studio», a scatenare nel ragazzo Leonardo una sete di conoscenza fatta soprattutto di sperimentazioni dirette, verificate e collaudate ogni volta in modo quasi ossessivo.

Di sé diceva spesso, polemicamente: «Io sono un rozzo illetterato!» Naturalmente cosí si esprimeva per spiazzare i letterati che in ogni occasione facevano pesare la loro erudizione e il loro sapere.

Da ragazzino vive con la madre in quella casupola poco discosta dall'abitazione padronale; solo quando il padre Pietro si trasferisce al palazzo del Comune di Firenze, con l'incarico di notaio della Ragione, Leonardo ha l'occasione di vivere con lui per qualche tempo.

Il notaio Pietro, conscio delle straordinarie doti pittoriche del ragazzo, riesce a introdurlo nella bottega del Verrocchio. I suoi compagni di apprendistato sono niente meno che Lorenzo di Credi, Botticelli e Perugino.

L'atelier del Verrocchio è giustamente chiamato l'«Università della Conoscenza»; infatti, a differenza di ciò che accade nei moderni istituti o accademie, vi si studia l'arte della dialettica e della filosofia greca, a cominciare dai platonici e neoplatonici che proprio in quel tempo si iniziano a tradurre.

In quell'università si faceva pratica diretta, oltre che del dipingere e disegnare, dell'arte dello scolpire la pietra e in particolare il marmo, del manipolare la creta, dell'intagliare legni e metalli, fare calchi in cera e gesso, fondere in bronzo. Si studiava e si faceva pratica della prospettiva, del progettare e costruire macchine sceniche per le rappresentazioni teatrali con relativa scenotecnica e con proiezioni di luci per mezzo di lampade e specchi proiettanti; si progettavano, previo disegni con rilievo (pianta e alzato), palazzi, chiese e complessi di strutture monumentali.

Ancora, si apprendevano le tecniche dell'affresco, dell'incisione, della ceramica e delle pitture a fuoco su metalli. Lo studio della meccanica e della costruzione di macchine stava al centro di questa università, così come la cartografia, ovvero lo studio delle figure geografiche riguardanti territori, coste, montagne e fiumi, nonché rilievi planimetrici delle città. Grande importanza veniva accordata allo studio delle acque, ai sistemi di condotte e canalizzazione di fiumi e torrenti, aggiunti alle macchine idrovore, chiuse, mulini con relative macchine e trasferenti di forza a ingranaggio.

IL RINASCIMENTO, OLTRE CHE TEMPO DELL'ARTE, È ANCHE TEMPO DI GUERRA

Nel secolo dell'Umanesimo e della dialettica si sviluppano tutte le arti, compresa quella della guerra. È il tempo della politica di conquista e di rapina, esercizio abituale di tutte le nazioni d'Europa e del Medio Oriente.

L'Italia viene chiamata la «culla» del Rinascimento, ma anche la «terra dei morti» per il gran numero di cadaveri sparsi su tutto il territorio; il nostro paese è trasformato in un immenso campo di battaglia sul quale di continuo si scontrano eserciti francesi, spagnoli, tedeschi e austriaci con qualche supporto svizzero, sorretti di volta in volta da truppe lombarde, venete, toscane e laziali, come a dire truppe del Vaticano comandate dal papa Clemente VII (Giulio de' Medici) in persona.

È ovvio che la merce più richiesta dal mercato in questo periodo sia quella delle armi e delle strutture di difesa e offesa, al cui vertice stanno le torri semoventi d'attacco alle mura dei forti e delle città assediate, le bombarde e i cannoni.

Oggi ci pare assurdo che in pieno Rinascimento duchi, re e pontefici, scatenatori di guerre più o meno sante, si rivolgessero proprio agli artisti perché realizzassero progetti e fusioni di ordigni più efficaci, atti a produrre «tremenda offesa alli nemici e loro strage».

Strano ma, al tempo dei mille regni, erano proprio i maestri delle arti sublimi che detenevano il sapere massimo della progettazione e fusione dei fusti d'artiglieria, del fabbricare colubrine, catapulte e balestre giganti, proiettili fiammeggianti e altre infinite diavolerie.

Lo stesso maestro di Leonardo, Verrocchio, architetto,

scultore, ingegnere, era conosciuto come massimo costruttore di armi da fuoco.

Oggi ci è certo difficile immaginare come, nella bottega del grande maestro, Leonardo potesse passare dal dipingere fanciulle danzanti al progettare e fondere fusti di cannone e colubrine. Come diceva Shakespeare: «Così va questo pazzo mondo e non chiedermene la ragione».

In quei sette anni in cui lavora a Firenze gli capita di conoscere e frequentare anche il Pollaiuolo, Michelangelo e l'Alberti: questa sí che è una squadra!

Giunto all'età di trent'anni, Leonardo è reputato ottimo maestro, ma non è ancora famoso: la concorrenza a Firenze è davvero esagerata!

Infatti molti sono i giovani artisti in quella città dotati di ingegno straordinario. Lorenzo il Magnifico e altri nobili di Firenze offrono loro protezione oltre che una specie di ingaggio. Ogni signore gestisce, di fatto, un vero e proprio «allevamento» di talenti che, in varie occasioni, vengono spediti in dono presso altre signorie della penisola, nonché alla volta di altre case nobili d'Europa.

Per tutto il Rinascimento un re, un duca, che non fosse in grado di esibire una buona collezione di maestri vari, pittori, architetti, ingegneri, commedianti, nonché organizzatori di spettacoli e intrattenimenti grotteschi, tragici o giocosi a base di danze, fuochi pirotecnici e gran trovate meccaniche, era da ritenersi di basso lignaggio.

A questo proposito vedremo come Leonardo, nell'arte di allestire spettacoli di magia scenica, fosse a dir poco inarrivabile. Ci è sufficiente leggere la testimonianza di un illustre spettatore presente all'esibizione del famoso «leone meccanico» che con le sue evoluzioni terrorizzava tutta la platea. Leonardo, per far agire quel leone che compiva più di venti movimenti diversi, si giovava di un complesso marchingegno a carica da orologio multiplo.

Ma è nella rappresentazione grafica e pittorica che Leonardo ci dà dimostrazione di una straordinaria verve grottesca, espressa con uno straboccante senso dell'ironia, la stessa che ritroviamo nelle sue tavole di progettazione teatrale.

Basti osservare alcuni dei molti disegni grottesco-alle-

gorici preparati dal giovane da Vinci per grandi dipinti anche di argomento religioso.

Nei bozzetti preparatori della *Visitazione dei Magi* (ill. 2) scopriamo un particolare quasi sempre ignorato: qua e là nel cielo appaiono angeli che soffiano in lunghe trombe per avvertire i pastori dell'avvenuta nascita del Redentore.

Sulla sinistra, in fondo, spunta un angelo burlone il quale spernacchia, strombazzando con grande veemenza, nell'orecchio di un altro angelo che stordito vacilla allocchito.

In un'altra serie di grotteschi (ill. 3) ci imbattiamo nell'allegoria di una delle Parche che cavalca trionfante uno scheletro umano: l'orrenda femmina è adorna di pampini e fiori e canta estasiata, esibendo in una oscena sballonzolata le sue zinne. Vicino una giovane fanciulla e un ragazzo s'abbracciano appassionatamente: dai glutei della ragazza spunta una tremenda coda di scorpione. Nello stesso istante il giovane con tenerezza le sta cavando un occhio, tanto per gradire!

Poi abbiamo un'altra curiosa allegoria, molto difficile da interpretare (ill. 4). Offriamo un premio speciale a coloro che riusciranno d'acchito a scoprirne il significato.

Ecco una donna con seni gonfi e uno splendido viso, ma sulla sua nuca scopriamo un'altra testa: una testa di vecchio. La donna si specchia e nella lastra appare la sagoma di questo vecchio. La ragazza bifronte tiene stretta in una mano una gallina che ha ucciso e nell'altra un serpente che scuote nell'aria. C'è un cane che cerca di strapparle il gallinaccio, mentre un altro cane ha già afferrato un serpente a terra. Dall'alto, ecco scendere un'aquila e, appresso, un diavolo che sghignazza e commenta la situazione.

Ed eccovene il probabile significato. Il disegno allude alla lotta in corso tra i vari Stati d'Europa per il possesso del pollo: la Lombardia. Il serpente allude al simbolo di Milano (Visconti e Sforza), i cani sono i ducati legati al regno di Francia, l'aquila simboleggia l'Austria e la Spagna; la donna bifronte è la Chiesa, ambigua di fattura e di età; il diavolo è il male e il tradimento che trionfa sghignazzando.

Tornando al grande pannello preparatorio della *Visita-zione dei Magi* (ill. 5), dove in primo piano a sinistra la Vergine e il Bambino ricevono commossi i doni dei tre re prostrati ai loro piedi, osserviamo sul fondo svolgersi un vero e proprio carosello di cavalieri che si scontrano in un turbinare di lance e spade, donne che fuggono urlando per il terrore e altri disperati che s'arrampicano inseguiti da uomini armati sulle scale che attraversano in diagonale il secondo piano della scena.

Qui l'allegoria è evidente: si sta realizzando il piú straordinario evento della storia, la nascita del figlio di Dio, e gli angeli volano annunciando gioiosi: «Pace agli uomini di buona volontà», mentre gli uomini di buona volontà continuano a scannarsi, aggredire inermi, fare violenza alle donne e ai bambini.

LEONARDO A MILANO

Raggiunta l'età di trent'anni, a Leonardo capita un'occasione davvero straordinaria che si trasformerà in volano eccentrico di tutta la sua vita.

Sappiamo che nel 1482 egli va a Milano come incaricato di Lorenzo de' Medici per consegnare al duca Ludovico Sforza un raffinato strumento musicale, una lira a forma di testa di cavallo, costruita dallo stesso giovane Leonardo.

Dai suoi scritti sappiamo che qualche mese prima gli è capitato di recarsi a Roma, dove non ha ottenuto successo di sorta. In poche parole, nessuno l'ha degnato di attenzione.

Umiliato e scoraggiato, Leonardo se la prende soprattutto con il suo protettore, commentando che «il magnifico Lorenzo ti può creare, ma con maggior rapidità ti può anche distruggere», che fa il paio con il lamento di Dante a proposito dell'«ingojar manciate di sale nel montare e discender l'altrui scale».

Evidentemente Lorenzo il Magnifico non l'ha affatto sostenuto nel suo viaggio presso i potenti di Roma: da qui la *débâcle*.

Anche a Milano, all'inizio, l'impatto con la corte degli Sforza non si può definire un tripudio di acclamazioni e riconoscimenti. Ciò nonostante l'approdo nella capitale lombarda (ci giunge navigando sui Navigli) è per Leonardo stravolgente, emozionante come la discesa di Gargantua sulla Luna.

Proprio sui Navigli Leonardo scopre una miriade di fabbriche, mulini che servono a muovere macine, fonderie, (una l'ha anche disegnata), casoni di artigiani d'ogni arte, e

piú avanti cantieri dove si levano palazzi, grandi chiese e poi canali che attraversano la città in ogni senso, con ponti, chiuse, bacini semoventi.

Milano superava i centomila abitanti e assomigliava a un'enorme Venezia, attraversata da piú di sessanta chilometri di canali. Era cosí immersa e circondata d'acqua che Shakespeare in una delle sue tragedie, la celebre *Tempesta*, colloca Milano in riva al mare.

Leonardo intuisce subito che quella è proprio la sua città! Qui incontra un gruppo di medici con i quali riprende i suoi studi sul corpo umano. Alla corte del duca, piú tardi, entra in contatto con importanti architetti, fra i quali Bramante e Solari. Sempre alla corte del Moro incontra matematici, fisici, filosofi e musicisti, oltre a una gran quantità di maestri della meccanica e della cartografia. Con ognuno di quegli scienziati prende contatto non tanto da maestro quanto piuttosto da scolaro.

«Iddio mi conceda tempo in questa vita poiché ogni giorno scopro di quanto sia vasta la ignoranza mia sulle cose e del tempo che mi abbisogna per prenderne conoscenza.»

A questo punto ci permettiamo uno spostamento di tempo e situazione, venendo d'acchito a trattare del-l'*Ultima Cena* e della sua realizzazione (ill. 6).

Dobbiamo compiere un salto di dieci anni rispetto al momento in cui Leonardo è giunto a Milano, dieci anni nei quali ha ottenuto commesse di notevole prestigio: è stato incaricato di realizzare il grande monumento equestre del padre di Ludovico, Francesco Sforza, ritratti che hanno prodotto immensa meraviglia, allestimenti di spettacoli fantasmagorici e un gran numero di progetti e realizzazioni di macchine. Soprattutto si è guadagnato un nugolo di appassionati estimatori, seguaci ed epigoni che lo sostengono con dedizione a dir poco fanatica.

IL CENACOLO E IL SUO RESTAURO

In quel tempo, a Milano, Leonardo studia la teoria di Euclide e il suo concetto di geometria con passione quasi maniacale, quindi cerca di trasferire tutta la conoscenza che ha acquisito nello studio della geometria e della meccanica dentro le sue opere pittoriche: prospettiva, scorcio, paralassi, movimenti di figure inscritte in cerchi e triangoli.

Abbiamo bisogno di affrontare immediatamente questo argomento per non allontanarci troppo dal tema principale della nostra chiacchierata.

Sapete tutti che il dipinto murale di Leonardo si trova nel grande Refettorio di Santa Maria delle Grazie; misura otto metri e ottanta di larghezza per quattro e sessanta di altezza, piú una cornice in alto di due metri e mezzo circa.

Leonardo, che ben conosceva la tecnica dell'affresco, preferisce in questo caso tentare con un nuovo metodo da lui inventato ma mai sperimentato, cioè una pittura a tempera su stabilitura secca.

Ma qual è la differenza fra il dipingere a tempera e lo stendere i colori «a buon fresco»?

Personalmente, per quattro anni a Brera ho studiato quest'ultima tecnica; si tratta di un modo di dipingere che amo moltissimo e che richiede prima di tutto agilità straordinaria nello stendere i colori, avere in mente ben chiari tutti i movimenti, possedere un'agile gestualità che ti permetta di coprire, stendere le colorazioni intingendo i pennelli nei barattoli vari, precedentemente preparati.

Il tutto in una vera e propria gara col tempo: un gioco di prestigio giacché la rapidità con cui il colore viene assorbito dalla malta stesa sulla parete non permette di superare le tre ore di «lasso». Dopo quel tempo, come si dice in ger-

go, i colori «bruciano» e si rischia di distruggere anche la pittura che è già stata eseguita. Prima del colore, infatti, la parete deve essere trattata con una serie di strati preparatori a base di malta piú o meno fine. Quando l'ultimo strato non è ancora del tutto asciutto, bisogna stendere i colori che si vanno quindi a fissare insieme all'intonaco stesso. Quest'operazione deve essere perciò svolta il piú velocemente possibile e con grandissima agilità.

Leonardo invece voleva operare senza essere pressato dal tempo, sperimentare tecniche nuove, andare oltre, sprofondarsi dentro la sua pittura, poterla buttare all'aria, ricoprirla, rivederla, e quindi doveva forzatamente scegliere una tecnica diversa dell'affresco: cioè, come abbiamo già detto, pittura a tempera su stabilitura secca.

Purtroppo la grande parete sulla quale è stato eseguito il dipinto si trovava e si trova in un refettorio dove le fondamenta dei muri «pescavano in una falda alta», per cui questi assorbivano umidità che, per effetto del calore nella grande sala, impregnava l'aria e quindi il pavimento, il soffitto e le pareti stesse.

In pochi anni la grande tempera andò in rovina: emergevano i cosiddetti «fiori biancastri», sputati sulla stabilitura secca del dipinto. Il colore cadeva come una patina scollata.

Giorgio Vasari, che con le sue *Vite dei piú eccellenti pittori, scultori e architetti* è un po' il cronista del tempo, vide l'opera dieci anni dopo. Disperato, la descrisse come «una ruïnosa spallunzata».

Proprio negli anni in cui l'*Ultima Cena* lentamente sta franando, i francesi a Novara, sconfitto l'esercito di Ludovico il Moro che si era ribellato al loro assoluto dominio, occupano Milano. I soldati e i mercenari, dilagando nel castello del duca, s'imbattono nel modello in terracotta del grande cavallo montato da Francesco Sforza e lo trasformano in una specie di tiro a segno sparacchiandogli addosso centinaia di colpi di moschetto fino a distruggerlo.

Tutta la corte dei duchi è catturata e tradotta prigioniera in Francia. Leonardo, con qualche suo amico, portandosi dietro alcuni testi, i codici e i disegni realizzati negli ultimi vent'anni, se ne va da Milano per tornare a Firenze, do-

ve da qualche mese è stata proclamata la Repubblica. Qui incontra Niccolò Machiavelli, segretario del nuovo governo: con lui ha scambi di idee e di programmi. Machiavelli diventa di fatto un suo maestro di politica e dei nuovi valori di democrazia. È un incontro davvero storico.

Dopo qualche anno Leonardo torna nella capitale lombarda al servizio dei francesi: dicono che per più di un mese non ebbe il coraggio di far visita al dipinto dell'*Ultima Cena*, ormai illeggibile.

Molti suoi allievi e seguaci, nonché epigoni di tutta Europa, cercavano di riprodurre l'ormai famosissimo dipinto, quasi nel tentativo di risorgerlo; ci si cimentarono fiamminghi, pittori francesi, tedeschi e una moltitudine di italiani. La *Cena* venne riprodotta persino su arazzi. Ma possiamo dire che nessuna copia si avvicini al clima e alla magia dell'originale.

I restauri nei vari secoli si sono susseguiti a decine, alcuni realizzati da esperti dignitosi, altri da incompetenti per di più cialtroni, maestri solo di presunzione. Quasi con ritmo da vulcano spietato, il muro risputava ogni decennio gli inutili aggiustamenti.

Oggi, grazie alla sapienza e al lavoro metodico e davvero intelligente dell'équipe di una restauratrice a dir poco geniale, Pinin Brambilla, abbiamo finalmente l'opportunità di poter almeno immaginare come questo capolavoro appena concluso apparisse nel 1498.

L'operazione ha nel suo risultato un notevole pregio: quello di non aver voluto ricostruire ciò che non c'era. Non solo, ma nella ripulitura si sono tolti gli aggiustamenti arbitrari dei precedenti restauri e come per miracolo si sono riportati alla luce particolari straordinari di pittura ormai dati per scomparsi, a cominciare dall'arredo della tavola con i pani, le stoviglie di peltro e una stupenda ampolla di vetro che sembra dipinta nell'aria.

Si sarebbero potuti colorire e ridisegnare molti panneggi e volti creando di certo effetti piacevoli ma senz'altro bugiardi.

Come diceva Leonardo, «è preferibile una piccola verità a una stravolgente menzogna».

Dal dopoguerra a oggi m'è capitato di visitare il *Cenacolo* decine di volte, prima e dopo i tentativi di ripulitura e i restauri che hanno anticipato quest'ultima fatica. Ho potuto così ascoltare le guide che accompagnavano comitive di studenti e visitatori, guide di provenienze diverse: ciceroni colti e routinier di basso mestiere.

È strano come ognuno, con linguaggi differenti, si preoccupasse di mettere in evidenza solo i particolari della composizione: i volti degli apostoli, i loro atteggiamenti, i gesti delle mani, la positura dei corpi... quasi a ricreare un dialogo drammatico e grottesco insieme.

Eppure ci vuol poco a scoprire che Leonardo ha sempre impostato la rappresentazione d'ogni sua opera con l'intento primo di inscrivere nella visione la totalità scenica del lavoro, di imporre allo spettatore – uso bell'apposta un termine da teatrante – una condizione ottica che gli producesse una sospensione emotiva dovuta a una specie di levitazione meccanica.

Questo mio discorso può apparire come uno sproloquio terrorista, ma mi spiegherò con termini più semplici e diretti.

ARTIFICIO DEL LEVITARE

Leonardo – ce lo documenta Giorgio Vasari – aveva fatto costruire un ponteggio mobile così da potersi facilmente avvicinare alla parete da dipingere. Quel trabattello munito di elevatore meccanico permetteva al pittore di raggiungere diversi livelli dell'affresco, in particolare la striscia dove appaiono i volti di Cristo e di tutti i suoi apostoli. Lì, esattamente nell'occhio destro del Redentore, si trova il punto di fuga dell'intera prospettiva, cioè a dire che ogni linea focale si rastrema in quel punto e ancora, di lì transita il piano centrale di rastremazione della prospettiva stessa (ill. 7).

Questo punto focale, compresa la linea di base, è collocato a circa quattro metri d'altezza. Il livello ideale dal quale si dovrebbe ammirare il dipinto si trova quindi a circa tre metri dal piano del pavimento.

Ma Leonardo aveva scientemente forzato questa logica per produrre un «artificio» quasi magico. Infatti, grazie a questo sollevamento arbitrario delle rastremazioni di fuga, succede che, quando il visitatore entra nel salone e dal fondo si dirige verso la parete del dipinto, viene ingannato dall'artificio scenografico che gli offre il gioco prospettico, prova la sensazione di levitare, cioè gli pare di trovarsi sollevato a livello del punto focale, in una illusione virtuale di grande emozione.

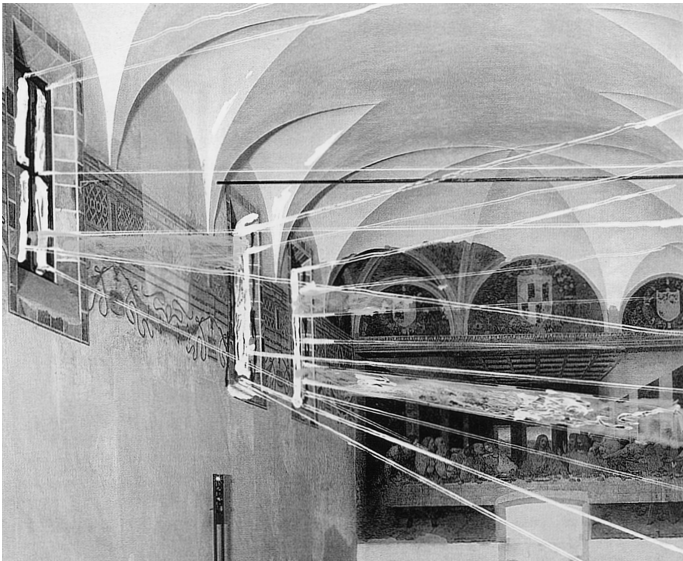
Nel dipinto, inoltre, Leonardo ha illusionisticamente fatto proseguire le pareti reali del Refettorio e il suo soffitto.

Anche in questo caso, se siete minimamente a conoscenza delle elementari regole prospettiche, vi renderete su-

bito conto che i due fianchi di queste pareti dipinte sono divaricati oltre il limite naturale (ill. 8).

Questa forzatura la si legge chiaramente osservando il fondo della prospettiva dove si aprono la porta e le due finestre dalle quali entra la luce. La dimensione e le misure della parete in questione non corrispondono assolutamente a quelle dell'inquadratura del dipinto. Senza contare che il soffitto, se vi ponete attenzione, risulta palesemente forzato nella sua prospettiva a scorcio e il pavimento è messo in rilievo maggiore rispetto alla base del soffitto; ne consegue che lo spettatore si ritrova come proiettato fisicamente all'interno del dipinto. Il tavolo è portato molto in avanti e l'osservatore, piano piano, si sente a livello del tavolo stesso, seduto insieme agli altri personaggi.

Tutti questi arrangiamenti non sono dovuti né a errori di rastremazione, né tanto meno ad arbitrii gratuiti: solo uno straordinario maestro della prospettiva poteva permettersi simili varianti ad artificio che, all'istante, procurano in chi osserva la scena un irresistibile bisogno di prendere



fiato, come se quel prepotente divaricarsi nella fuga delle due pareti ci obbligasse a spalancare le braccia per poter respirare il piú a fondo possibile.

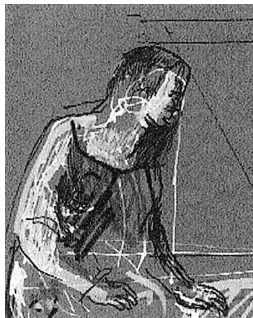
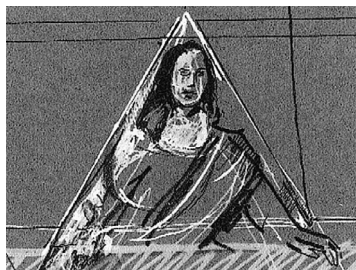
A questo s'aggiunge l'altro geniale artificio sulla sinistra della parete dipinta che segue quella reale del Refettorio: su quel muro si aprono di filato alcune finestre i cui fasci di luce, entrando nel salone di taglio, sembrano irradiare il dipinto quasi che i personaggi e gli oggetti acquisiscano colore e volume dalla luce naturale che filtra proprio da queste finestre.

Qui, a mio avviso, gli attuali responsabili della gestione del Refettorio hanno commesso un errore: hanno cioè tappato le finestre che stanno sul lato sinistro della grande sala per evitare che la luce solare entrando di taglio vada a colpire l'affresco, mettendolo in pericolo. È vero che sia i raggi ultravioletti sia il cambio di temperatura provocano danni irreversibili ai dipinti. Ma per evitare questo inconveniente sarebbe bastato porre alle finestre una sottile rete a filtro o una lastra trasparente in materiale speciale allo scopo di filtrare la luce «nociva» e proiettare solo quella fredda.

GESTUALITÀ DEI PERSONAGGI

Quasi tutte le guide che illustrano il grande dipinto si soffermano abbondantemente sulla scansione dei personaggi, osservano che gli apostoli sono radunati a gruppi di tre, mentre nel mezzo, quasi isolato e inscritto in un perfetto triangolo equilatero, sta il Cristo come assorto con le mani stese, quasi abbandonate sul tavolo.

Ai lati estremi della mensa ci sono due apostoli. Sul lato sinistro per chi guarda vediamo Bartolomeo che, quasi per



meglio protendersi verso Gesù, s'è levato in piedi. Sul lato opposto Taddeo discute animatamente con Simone e Matteo; quest'ultimo indica con un ampio gesto di entrambe le braccia Gesù.

Seguendo verso il centro troviamo Filippo, a sua volta in piedi che indica se stesso. Appresso, con le braccia spalancate in gesto di stupore e sgomento, sta Giacomo. Alle spalle di Giacomo s'affaccia Tommaso che punta l'indice della mano destra verso l'alto.

Tornando sul lato opposto, nel gruppo di Bartolomeo, stretti l'uno all'altro stanno Giacomo e Andrea che offrono i palmi delle mani aperte, spalancate verso il pubblico.

Nel gruppo centrale dei tre apostoli posti al fianco del Salvatore c'è Giuda col gomito del braccio destro appoggiato sul tavolo, come schiacciato da Pietro che si protende di slancio verso l'orecchio di Giovanni, letteralmente sconvolto dalla frase pronunciata qualche istante prima da Gesù: «Uno di voi mi tradirà».

Giuda è posto in controluce, quasi al buio.

Alcuni studiosi hanno visto in quel presentare gli apostoli in gruppi di tre un segno che si rifà alla Cabala dei nu-



meri; altri, l'allusione alla Trinità. Personalmente non mi soffermerei su queste teorie; piuttosto vorrei far osservare come – a partire dal lato sinistro per chi guarda – si produca un movimento quasi di onde che disegnano archi distesi e spezzati, arabescanti su se stessi. Onde che scendono e riprendono sorpassando la figura di Cristo che sta immobile come inscritta dentro una piramide, mentre alla sua destra i gesti delle mani disegnano flutti che s'arrampicano e si rovesciano sulle spalle del profeta. Il gesto di Filippo in piedi allude a un picco d'onda lanciato dal gesto lungo di Matteo affiancato da Simone, che raccoglie il gesto di sospinta dell'ultimo apostolo.

A segnare il ritmo quasi musicale dell'andamento ondivago dei seguaci di Gesù si sviluppa alle loro spalle una lunga sequenza di verticali scure: sono gli arazzi appesi alle pareti su entrambi i lati, sequenza che trascina la proiezione del gesto d'onde dei flutti verso il centro, dove Gesù li raccoglie.

Se poi, in una specie di messa a fuoco con lo zoom, seguiamo la gestualità delle sole mani, provenendo sempre da sinistra per chi osserva, avremo la sensazione di partecipare a una pantomima dove i gesti disegnano una danza.

È il primo apostolo che dà inizio alla pantomima battendo entrambe le mani sul bordo del tavolo. Il secondo solleva la mano destra con i palmi rivolti al pubblico in un gesto di pausa breve.

Spunta all'istante una mano che impugna un coltello: è quella di Pietro che riprende il movimento proiettandosi verso Giovanni. Pietro appoggia la mano sinistra sulla spalla di Giovanni, il quale indica Gesù con la mano che sfiora la tavola. Giuda in primo piano è come isolato, un ciocco di pietra che spunta dalle onde. E così via col gesticolare degli altri seguaci: una mano che indica in alto, l'altra che la sorpassa, appresso un'altra mano che torna con gesto a rovescio e una mano ancora che sorpassa quest'ultima.

MOVIMENTO DEI PANNEGGI

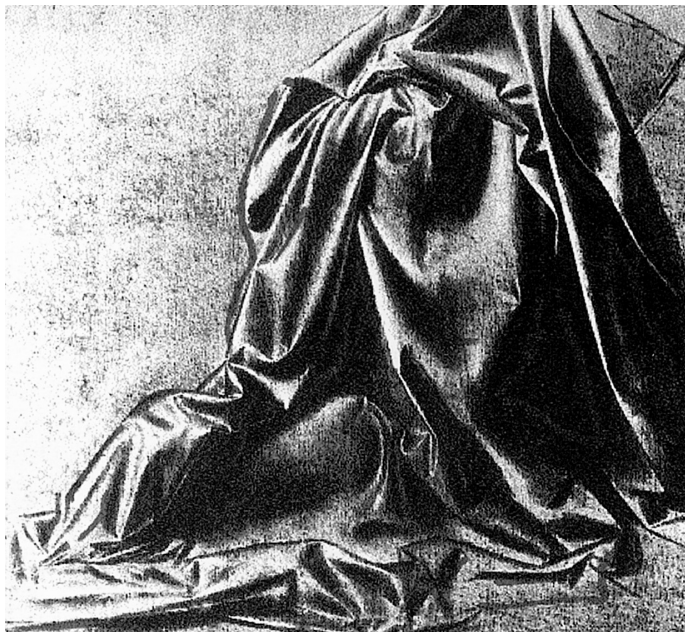
All'inizio abbiamo accennato al grave problema del degrado cromatico sofferto dall'intero dipinto, soprattutto nelle zone che riguardano i volti e i panneggi delle figure. Il movimento delle pieghe nel drappeggio è andato quasi completamente perduto, specie quello che appena si intravede sotto la linea della tovaglia posta sulla tavola.

Basta confrontare ciò che è rimasto nel disegno del panneggio delle tuniche con alcuni fra i più famosi studi di Leonardo sulle tecniche del drappeggiare, per renderci conto dell'appiattimento grafico e plastico patito da quella sottile sequenza di addobbi.

Ora, leggendo le varie immagini del panneggio desunte dagli studi di Leonardo e sovrapponendole ai drappeggi cancellati, scopriamo l'esistenza di un ulteriore movimento consequenziale alla ritmica gestuale delle mani e delle teste degli apostoli: i loro piedi che spuntano da sotto il tavolo.

Rifacendomi ad alcune copie dell'affresco eseguite all'epoca ho provato a ridisegnare piedi e panneggi mancanti e ho notato che l'illusione di danza raddoppia di ritmo e valore. Grazie a essi, infatti, l'andamento dei corpi acquista una straordinaria propulsione. Un movimento con spinte e contospinte, come un lento vorticare d'aria, di nuvole colorate e di onde che vanno a frantumarsi su una spiaggia, indicata dal lungo piano della tavola imbandita, dove ampolle di vetro, piatti guarniti, frutti e bicchieri sembrano conchiglie e strani molluschi buttati sulla riva.

A questo proposito è davvero miracoloso il salvataggio prodotto dal restauro, operazione sottile che ha fatto ri-



emergere immagini splendide che ritroviamo solo nelle pitture a encausto di Pompei ed Ercolano.

Insieme ai bicchieri e all'ampolla ecco riapparire il piatto di peltro che riflette l'arancio della veste di un commensale, le pieghe della tovaglia nel ricamo tipico degli umbri, la frutta dentro altri piatti, la classica michetta di pane lombardo distribuita qua e là sulla tavola il cui declivio è forzato a tutto vantaggio di chi guarda e può così godere della lunga natura morta che attraversa tutta la scena.

Anche riguardo alla tavola Leonardo ha quindi operato un artificio: oltre a forzare il declivio, ha spinto in avanti il piano che appoggia su cavalletti da bottega. Quelle basi pongono piede su un pavimento in forte pendenza, quasi verticale. Il tutto per accentuare la sensazione nello spettatore di ritrovarsi sopra il livello del pavimento stesso, sospeso dentro la rappresentazione, come abbiamo già accen-



nato. Ma sia chiaro: l'intento di Leonardo non si proietta sulla descrizione immediata dei partecipanti alla mensa finale, né tanto meno sui loro dialoghi, sui loro gesti di stupore e sulle manifestazioni di risentimento accorato.

Leonardo, lo ripetiamo, attira la nostra attenzione sulla coralità, costringe il nostro sguardo ad allargare l'obiettivo così da comprendere tutto lo spazio e l'intera azione. In poche parole, l'*Ultima Cena* di Santa Maria delle Grazie non è un'esibizione di musicisti e cantori in proskenion, ognuno con la propria aria, i propri assoli. Quello a cui noi partecipiamo è un vero e proprio concerto, con coro che segue uno spartito polifonico con partiture ricche e composite, con arie portanti, controcanti, tonalità di contrappunto e bassi ritmici, ma dove ogni suono resta dentro l'insieme.

L'unico che non segue una partitura è Gesù. Nel centro, sta in silenzio, assorto, ascolta come fuori dal mondo.

LEONARDO E MACHIAVELLI

Oggi sono molti i critici e i ricercatori che si chiedono quale fosse in verità il pensiero filosofico, politico e morale di Leonardo. I piú tendono a definirlo un agnostico, un cinico nel senso classico del termine, altri addirittura un ateo puro.

Ma come poteva un uomo esprimere in un'opera come l'*Ultima Cena* un sentimento religioso cosí elevato, essere in grado di creare un clima mistico tanto struggente senza possedere una purché minima fede?

Attenti – ci rispondono quegli studiosi – non possedere una fede, una dottrina, non significa trovarsi privi di un senso religioso, se non altro, della vita!

E basta leggere qua e là i suoi scritti nei vari codici, per renderci conto di quale straordinaria commozione gli procurasse ogni indagine nei misteri del creato, l'esaltazione a dir poco mistica che lo invadeva nello scoprire la genialissima macchina del corpo umano: «Non abbi essere in natura di tanta perfezione quale l'uomo. E esso raccoglie nella sua fattura tutti gli elementi dello universo mondo. Egli si trova composto e di terra, di acqua, d'aria e delle materie che fan le pietre. A differenza degli animali, nel di lui cervello governa l'anima e la ragione».

Ma fra gli studiosi c'è chi lo definisce indifferente, completamente assente di fronte ai grandi avvenimenti tragici del suo tempo: guerre di rapina, seguite da orrende stragi, violenze e ingiustizie d'ogni genere a cui erano soggetti in specie i villani e il popolo minuto.

Troviamo questo giudizio dei saggi suddetti un po' semplicistico ed espresso, piú per provocare, che per far chiarezza.

Per cominciare non va dimenticata la profonda amicizia e stima che lega Leonardo da Vinci a Niccolò Machiavelli. Furono insieme al tempo della rinata Repubblica fiorentina, entrambi incaricati, quasi ambasciatori, presso la Repubblica di Venezia e altre città del Nord, oltre che delle Marche e della Romagna. Leonardo non poteva non conoscere e condividere le idee sui cardini della democrazia che il segretario fiorentino ribadiva a ogni occasione, come quando, provocatoriamente, nei *Consigli al Principe* tratta della libertà e della ragione, rivolgendosi più ai sudditi che al Principe in questione:

«Tieni a mente, Signore, che se una città e suo territorio tu giongi a conquistare, all'immediata tu debbi indagare de quello populo per conoscere de come ell'è stato governato innanzi che tu l'abbi ridotto in tua soggezione. Se scuopri che esso populo non sia uso a partecipare a governo del Comune in niuna forma e quindi nulla conosce dei suoi natural diritti del esser partecipe alla conduzione de esso governo, mantienlo come l'hai truovato. Non concedere a cotesti toi novi sudditi privilegio alcuno del qual non siano usi godere. Se tu gliene facessi dono essi non intenderebbero la ragione di cotesta tua magnanimità e cadrebbero in grave sospetto. Ma se tu, dopo aver assoggettato una città con suo territorio, venissi a scoprire che quello populo che ci abita da sempre è stato uso a governarsi da sé solo, con proprie leggi liberamente decretate e podestà e gestori di governo eletti coi rituali comuni alla democrazia, non soffermarti a volerla governare quella gente: prosegui lungi da quella popolazione imperocché altrimenti te ne verrebbe gran danno. Se poi tu, al di fuor d'ogni ragione o consiglio, vorrai tener soggetta sotto dominio quella città e territorio, ti sarà soluzione unica che tu procuri d'occidere dentro quelle mura ogni uomo e femmina... Occidi anco i figlioli loro senza arrestarti dinnanzi agli infanti e occidi anche quelli ancor non nati, cocciolati nello ventre de loro madri, poiché il sapere di libertà alberga già in quelle picciole menti da che han vita, e nascono con quella volontà d'esser liberi, fissata a tal punto che sempre, in ogni momento, si getteranno in accidioso tumulto contro di te per rifarsela propria, quella libertà... ad ogni condizione».

GLI STUDI DI ANATOMIA

Nel *Codice di Madrid* troviamo un passo in cui Leonardo fa considerazioni sul corpo umano; all'inizio del discorso egli si rivolge al suo immaginario interlocutore dicendo:

«Bada tu da che maravigliose strutture ed invenzioni egli corpo è composito, che niuno cervello d'ingegnere o sublime meccanico potrebbe immaginare. E anco tu se l'indaghi e lo leggi ad ogni istante te dovrai stupefacere pe' quanti magnifici aggetti movimentano esso corpo e producono flusso di sangue pe' tutti li canali, anco li piú minuti. Come allocchito te starai dinanzi al moto delle costole che sollevano i polmoni che, simile ad uno pussente soffiatore, inspirano l'aria e la ripompano de fuora. Io te dimando come si puote distruggere, uccidendola, una sí fatta macchina, una sí stupefacente creazione della natura. Non truovi tu sia cotesta distruzione orribile e crudele? Ma se poi tu consideri che dentro esso corpo non alloggia solo movimento, vita e potenza che lo aziona, ma si ritruova lo spirito, la ragione che n'è l'anima stessa d'uno suo intelletto pruodigioso, allora se ne intendi il miracolo tu ne rimarrai per intero sgomento all'idea che si possa toglier vita e render morta una sí fatta creatura!» (ill. 9).

LE ARMI E IL POTERE

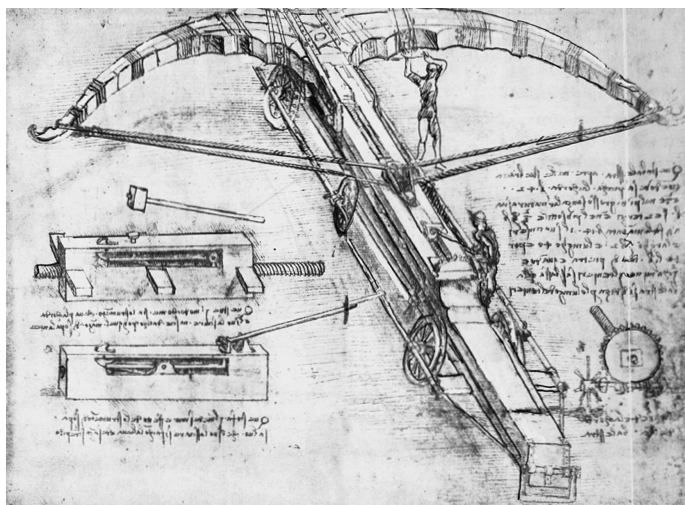
Una mente che esprime un simile incantato stupore verso la complessa e misteriosa architettura del corpo umano, non può essere priva di una sua profonda religiosità. Leonardo, quindi, considera l'uomo e il suo diritto alla vita come valore inalienabile.

Ma come possiamo poi all'istante ritrovarcelo a disegnare, concepire, fondere e fabbricare ordigni terribili forgiati per il massacro e l'annientamento?

Troviamo nel *Codice Atlantico* della Biblioteca Ambrosiana come in quello di Londra, progetti e varianti di bombarde multiple, cannoni di lunga gittata, un progetto di mitragliatrice con asse rotante a nove colpi per tornata e, perfino, disegni che illustrano un proiettile a grappolo, un ordigno che, una volta sparato, espelle un gran numero di bombe piú minute che all'impatto col terreno o coi corpi degli uomini esplodono «procurando gran ruina»: ecco di dove vengono in verità gli ordigni ritrovati sui fondali dell'Adriatico esplosi nelle reti dei pescatori di Chioggia! Leonardo, li ha buttati!

Egli stesso, riosservando le sue invenzioni, piú di una volta sembra assalito da una vera e propria crisi e si interroga perplesso se sia giusto renderle «conosciute ed operanti».

Come quando gli nasce l'idea di architettare un sottomarino: «Uno naviglio che muovesi come affondato sotto il livello delle acque tale che, gittandosi sotto pancia contro i natanti, puote facilmente squarciare il fasciame d'ogni galera o brigantino e affondarli». Leonardo in quell'occasione si fa cosciente di quale terribile arma stia progettando e



decide di non renderla conosciuta, «che di un numero immenso di annegati sarebbe causa quello facile speronare di navigli d'ogni stazza e possanza».

Ed ecco che, appena posto in luogo segreto quel suo progetto di sommergibile, macchina di distruzione e massacro, ritroviamo il sommo meccanico in una fonderia a dirigere la colata d'un pezzo d'artiglieria che «esprime potenza di tre quarti superiore ai normali fusti da fuoco». Incoerente stranezza d'artista?

Ancora, lo scopriamo sulle colline che segnano il confine tra la Lombardia e il territorio dei veneziani, intento a ritrarre il paesaggio dell'intera vallata sul cui fondo scorre l'Adda. Il paesaggio è proprio quello del famoso disegno detto di *Gera* o *Chiara d'Adda*: è un disegno con note e numeri che indicano le varie distanze fra borghi, strade, torrenti e canali che alimentano il fiume principale (ill. 10).

Guarda caso, proprio su quel territorio, dopo appena qualche mese, avverrà lo scontro fra i due più potenti eserciti d'Europa. Sul lato occidentale dell'Adda vedremo schiera-

te le forze francesi, spagnole, austriache, con l'aggiunta dei milanesi e le truppe dei Savoia... come a dire l'intera coalizione nata dal Trattato di Cambray; sul lato opposto la potente armata veneziana.

Ce la racconta Ruzzante, questa battaglia. In totale uno scontro con piú di ottantamila uomini, quattromila cavalli e seicento pezzi da fuoco, fra i quali piú efficienti si dimostreranno le artiglierie francesi e lombarde.

Sappiamo per certo che Leonardo si trovò presente alla battaglia; molto probabilmente la seguì dal medesimo picco dal quale aveva ritratto il teatro di guerra servito al gran maresciallo Trivulzio per progettare lo sfondamento dell'armata nemica. Sappiamo anche che Leonardo progettò ponti leggeri e di facile assetto coi quali far transitare oltre il fiume fanti e cavalleria.

Ancora, Leonardo è presente per valutare la portata e l'effetto dei pezzi da fuoco di sua progettazione e fusione. Egli stesso ci dà notizia di come il maggiore di quegli ordigni abbia procurato serio danno fisico al re di Francia, proprio alle prime bordate. Eccone la testimonianza: «Il re ha ordinato che gli fosse colato un grande affusto con sua bombarda longa di cannone. Quando i suoi artificieri scorgono quel pezzo da fuoco strepitoso esclamano: Cotesto lo possiamo ben nominare lo fallo del re!»

Alla battaglia di Géra d'Adda il Signore di Francia chiede il privilegio di essere il primo a dar fuoco alle polveri del suo gran «fallo». Imbracciata la lunga canna focaia, appiccica la fiamma al foro di culatta. Nel botto che ne causa la gittata, il pezzo rincula veemente e colpisce il re proprio nel suo sacro sottorgano della riproduzione. Cadendo riverso, il sovrano urla: «Ohi, ce maudit pilot, il m'a cassé les couilles!»... E sviene. Così non potrà nemmeno godersi la battaglia e il suo vittorioso esito.

Da ciò viene il consiglio ai potenti: «Se uno re pretende fornirsi di uno fallo a cannone, è di meglio assai che abbi ad esibire falli del tutto normali!»

LO SFONDAMENTO DELLA PORTA

Ma torniamo al *Cenacolo* dal quale siamo rimasti forse troppo tempo lontani. Dicevamo che il definitivo lavoro di restauro è stato condotto in modo intelligente e molto accorto: è costato parecchio tempo, fatica e denaro... ma ne valeva la pena! Senza piaggeria mi associo a quanti fra critici d'arte ed esperti di tecnica pittorica hanno elogiato i realizzatori.

Personalmente devo solo lamentare la conservazione voluta dalla Sovrintendenza di quell'arco che sovrasta la porta oggi otturata e che si apre proprio nel bel mezzo del *Cenacolo*, tagliando d'acchito quel poco che restava del panneggio e dei piedi di Gesù che spuntavano da sotto il tavolo.

Ho chiesto alla Sovrintendenza come mai non ci si sia preoccupati di cancellare quell'obbrobrio arcuato che oltretutto spezza brutalmente la linea della tavola e il ritmo delle cadenze di uno spazio così importante qual è la base di un'opera d'arte di quel livello.

Mi hanno risposto con molto garbo che quella breccia di sfondamento murario era stata ordinata da un architetto o capomastro su commissione del priore di Santa Maria delle Grazie nel Seicento; quindi, pur essendo d'accordo la Sovrintendenza sulla barbarie prodotta ai danni del *Cenacolo*, per consuetudine quello sfondamento deve restare così com'è in quanto, essendo trascorsi quattro secoli, è divenuto un reperto storico.

Scusate, ma questa sembra a dir poco una logica folle, talmente paradossale e insensata da farci sopra una farsa da clown con bastonate e sberleffi. Egualmente se gli artiglieri di Francesco I nel Cinquecento avessero sparato – come loro uso e spasso – una decina di proiettili di cannone den-

tro la pittura sconciando tutte le facce dei santi, non si sarebbero potute togliere le palle incastrate nella parete per via che dopo cinque secoli gli ordigni suddetti sarebbero diventati reperti storici, quindi intoccabili.

Guai a chi tocca le palle della storia!

A ogni buon conto, anche se oggi possiamo solo immaginare l'indescrivibile emozione che dovevano provare i visitatori dinanzi a questo capolavoro appena eseguito, cioè nel momento in cui si trovava ancora completamente integro nel colore, nella luce e nei chiaroscuri che ne esaltavano volumi e movimento, dobbiamo tutta la riconoscenza a chi ora lo ha reso di gran lunga più leggibile e omogeneo.

Non vorremmo però che, nel sacrosanto gioire per la riapertura al pubblico di quest'opera, ci sfuggisse il particolare che il celebratissimo *Cenacolo* di Leonardo sta al culmine di un enorme volume di opere studiate, sperimentate ed eseguite da Leonardo a Milano. Una città che, come abbiamo già accennato, dopo un primo momento di difficile approccio offrì all'ancora giovane Leonardo stimoli, fiducia, assistenza e collaborazione concreta d'ogni genere.

Leonardo, grazie all'invito e alla protezione di Ludovico il Moro, si trovò certamente a Milano, in mezzo a decine di architetti, scultori, pittori, teatranti, letterati, scienziati e meccanici di gran talento. Si calò in questa comunità come un uragano che tutto sconvolge, muove, sposta e trascina. Per ben vent'anni in tutta la Lombardia ogni espressione, ogni opera o progetto risentì all'origine dell'idea, del gusto e del segno di Leonardo: ogni giovane artista disegnava e dipingeva alla «da Vinci».

STUDI DI MECCANICA, SPERIMENTAZIONI SUL VOLO

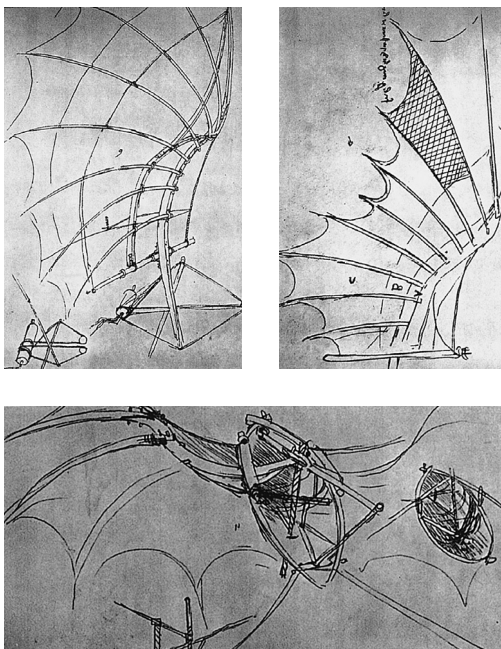
Nell'ambito della meccanica, disciplina verso la quale Leonardo nutriva maggior interesse e passione, egli era stimato e seguito come il massimo dei maestri: dava moto nuovo ai canali, progettava macchinamenti, pompe, carri da guerra, strumenti musicali, componeva arie e canzoni, eseguiva i piú bei ritratti che si fossero mai veduti, organizzava e inventava coreografie per danzatori, compresi i costumi.

Per finire, studiava e realizzava macchine per volare: fin da bambino aveva osservato il volo degli uccelli, e ancora nella piena maturità rincorreva il sogno di riuscire a librarsi nell'aria. Nei suoi vari *Codici* esistono infiniti disegni di uccelli ad ali spiegate o di scheletri di volatili con progressioni di movimento; soprattutto esistono decine di disegni di macchine eseguiti nel Ducato di Ludovico il Moro, in misura consona al volo.

Oggi troviamo esposte le riproduzioni e i rifacimenti di sue macchine volanti in ogni dove, nei musei di tutto il mondo. Tra queste segnaliamo la ricostruzione della macchina per volare a grandezza reale esposta al Museo della Scienza e della Tecnica di Milano.

A proposito del volo il direttore di questo museo mi faceva notare come, rispetto ai disegni preparatori, il prototipo in questione, desunto dagli ultimi studi di Leonardo, dimostri varianti e aggiustamenti suggeriti sicuramente da collaudi e sperimentazioni in volo eseguite nel reale.

Infatti è convinzione di molti che Leonardo, proprio a Milano, abbia seguito e diretto la costruzione di ali meccaniche di grande ampiezza... e perfino di una macchina per



misurare la forza di pressione necessaria a sollevare un uomo e farlo volare.

Ho interrogato vari studiosi, appassionati della folle ricerca sul volo di Leonardo; quasi in coro mi hanno assicurato che certamente qualche suo allievo, infilata ben stretta alle spalle l'imbragatura che trattiene le ali della macchina volante, tentò di librarsi in volo scivolando su un ben scelto pendio e correndo a precipizio come oggi si usa per prendere quota con il deltaplano.

In effetti il principio strutturale dell'assetto che Leonardo aveva scelto nel disegnare quelle ali è molto simile all'attuale concezione dell'aliante. Le argomentazioni sulla giusta intuizione «planodeltica» di Leonardo alla fine hanno sciolto ogni mio riserbo e dubbio. Ora anch'io ne sono convinto: Leonardo, a Milano o meglio in un qualche declivio collinoso della Brianza, ha volato! Leonardo ha volato a Milano!

Mi piacerebbe tanto se ritornasse a volare, specialmente in un tempo e in una condizione come quella che stiamo vivendo in questa Milano lombarda, di forte difficoltà e torpore creativo, mancanza di coraggio e di slanci generosi, nonché di stitichezza endemica nel produrre idee, se non quelle per far quattrini. Potrebbe toglierci di dosso l'imbragamento che ci fa volare bassi e imbranati come insulsi capponi!

Indice

- 3 Introduzione
- 5 La nascita, la famiglia e la formazione di Leonardo
- 9 Il Rinascimento, oltre che tempo dell'arte, è anche tempo di guerra
- 13 Leonardo a Milano
- 15 Il Cenacolo e il suo restauro
- 19 Artificio del levitare
- 22 Gestualità dei personaggi
- 25 Movimento dei panneggi
- 28 Leonardo e Machiavelli
- 30 Gli studi di anatomia
- 31 Le armi e il potere
- 34 Lo sfondamento della porta
- 36 Studi di meccanica, sperimentazioni sul volo

Finito di stampare nel luglio 2006 presso Grafica Veneta S.p.A.
Via Padova 2 - Trebaseleghe (PD)
Printed in Italy

