

Dario Fo

Lezione sul *Cenacolo* di Leonardo da Vinci

“Tu mira di che meraviglia è fatto l’omo e di quanta stultaggine è il distruggerlo”

Leonardo

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 rimetterlo in vita fino a quest’ultimo – e speriamo definitivo – restauro, a opera **dell’ineguagliabile** ~~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 **sommo** ~~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 **a lettere mobili con le quali** 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 delle 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 **proprio** ~~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 più 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, dottissimo nello studio delle lettere, non verrà mai concesso di entrare nell'ateneo della città.

Eguale accade a Leonardo al quale verrà impedito persino l'ingresso allo studio di suo padre, il notaio Pietro da Vinci: ai bastardi, nel Cinquecento, non era permesso di entrare nelle Università. ~~Nel Cinquecento!~~ Leonardo lamenterà spesso l'aver sofferto dell'impedimento allo studio delle lettere, in particolare del latino, tanto che all'età di 40 anni, qui 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, dei quali otto maschi 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 più grande genio della storia del nostro Paese.

Leonardo non perdonerà mai al padre d'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 del 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, più qualche termine napoletano, tanto per produrre un po' di colore.

“Desièr de trasformamént”, cioè “Desiderio di metamorfosi”

“Oh vdrèssi entro mea mare stare descargolò in sa panza,

e pì arétro ancò vdrèssi vès dissolgiùo in mé pare,

in seme so', e con quèl, pì' retro ancor,

entrouvàrme infricó in di soi cojómbari ...

così che de continuo a podré exfrigàrgheli quando io vo'!”.

Ecco la traduzione: “Oh vorrei poter tornare accoccolato dentro la pancia di mia madre, e ancora più indietro vorrei ritrovarmi sciolto nel seme di mio padre e con quello più indietro ancora, ritrovarmi ficcato nei suoi coglioni, così che di continuo potrei romperglieli quanto mi pare!”.

Questo si chiama “amore filiale”!

Forse fu proprio quell'impedimento a frequentare l'Università, che allora chiamavano “studio”, a scatenare nel ragazzo da Vinci 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 così 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

Regione, 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 la filosofia greca a cominciare dai platonici e neoplatonici che proprio in quel tempo si iniziavano a tradurre.

In quella **bottega** ~~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, far 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 dei 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 si 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 fusione di ordigni più efficaci, atti a produrre "teremenda 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 fonditura 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 cannoni e colubrine. Come diceva Shakespeare: "Così va questo pazzo mondo e non chiedermi ragione". In quei sette anni in cui lavora a Firenze gli capita di conoscere e frequentare anche il Pollaiuolo, Michelangelo e l'Alberti: questa sì che è una squadra!

Giunto all'età di 30 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 **nel castello di Ludovico il Moro a Milano** 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-allegorici preparati dal giovane da Vinci per grandi dipinti anche di argomento religioso.

Nei bozzetti preparatori della *Visitazione dei Magi* scopriamo un particolare quasi sempre ignorato: qua e là nel cielo appaiono angeli che soffiano 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 d'un altro angelo che stordito vacilla allocchito.

In un'altra serie di grotteschi 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!

Qui, nella pagina accanto, abbiamo un'altra curiosa allegoria molto difficile da interpretare. Offriamo un premio speciale a coloro che riusciranno d'acchito a scoprirne il significato.

Ecco qua una donna con gonfi seni 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 ~~fanciulla ragazza~~ **fanciulla** bifronte tiene stretta in una mano una gallina che ha **appena** 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 il serpente. 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 *Visitazione dei Magi*, dove in primo piano 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 più 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 lo 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'"... ingoiar manciate di sale nel montare e discender per l'altrui scale".

Evidentemente Lorenzo il Magnifico non l'ha affatto sostenuto nel suo viaggio presso i potenti di Roma. **C'è da aggiungere che Leonardo era personaggio tutt'altro che malleabile e disposto all'adulazione, condimento essenziale al successo presso la corte cattolica apostolica di quel tempo: da qui la *débâcle*.**

Anche a Milano all'inizio l'impatto con la corte degli Sforza non si può definire un tripudio di acclamazione e riconoscimenti; ciò nonostante, l'approdo nella capitale lombarda (ci giunge navigando sui Navigli) è per lui 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 più 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 più di sessanta chilometri di canali. Era così immersa e circondata d'acqua che Shakespeare in una delle sue tragedie, la celebre *Tempesta*, ha collocato 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 il suo studio sul corpo umano. Alla corte del duca, più 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 ma 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 dell'*Ultima Cena* e della sua realizzazione. 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.

Leonardo organizza per i suoi vari progetti un vero e proprio staff di collaboratori, aiuti, e maestri esecutori, in tutte le discipline.

Teoria di Euclide.

Il Cenacolo e il suo restauro

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

Abbiamo bisogno di affrontare immediatamente questo argomento per non allontanarci troppo dal tema principale della nostra **storia 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, più 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 **una notevole** agilità ~~straordinaria~~ nello stendere i colori, l'aver in mente ben chiaro tutti i movimenti, possedere **un'appropriata** ~~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 (**stabilitura**) non permette di superare le tre ore di "lasso". Dopo quel tempo, come si dice in gergo, 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 più 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 più velocemente possibile e con grandissima agilità. Leonardo invece **aveva in progetto di** ~~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 dall'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 falda alta" per cui questi assorbivano umidità che, per effetto del calore nella grande sala, impacciavano d'umido 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", spuntati sulla stabilitura secca del dipinto. Il colore cadeva come una patina scollata.

Giorgio Vasari che, con la sua *Vita de i più eccellenti pittori, scultori e architetti* è un po' il cronista del tempo, vide l'opera **a distanza di dieci anni dalla chiusura del cantiere, cioè ultimata—dieci—anni dopo**. Disperato, la descrisse come “una ruuinosa spallunzata”.

Proprio negli anni in cui l'*Ultima Cena* lentamente stava 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 dilagano 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 del duca 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, dove 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 sono cimentati fiamminghi, pittori francesi, tedeschi e una moltitudine di italiani. La *Cena* viene riprodotta persino su arazzi. Ma possiamo dire che nessuna copia si avvicina al clima e alla magia dell'originale.

I restauri nei vari secoli si sono susseguiti a decine, alcuni sono stati 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 l'inutile aggiustamento.

Oggi, grazie alla sapienza e al lavoro metodico e davvero intelligente della *équipe* di una restauratrice a dir poco geniale, Pinin Brambilla, abbiamo finalmente la possibilità 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 iscrivere 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, e **all'occorrenza allontanare**, 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.

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 conto che i due fianchi di queste parti dipinte sono divaricati oltre il limite naturale.

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 né dovuti 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 più 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 **impedire evitare** che la luce solare, entrando di taglio, ~~vada~~ **giungesse** a colpire l'affresco, mettendolo in pericolo. È vero che sia i raggi ultravioletti che 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 **annullare filtrare** la luce "nociva" e proiettare solo quella fredda.

*I ~~personaggi~~ **protagonisti** del grande dipinto: gestualità e ritmica dei personaggi*

Quasi tutte le guide che illustrano il grande dipinto ai visitatori si soffermano abbondantemente sulla scansione dei personaggi, osservano che gli apostoli sono radunati a gruppi di tre, mentre nel mezzo, quasi isolato e iscritto in un perfetto triangolo equilatero, sta il Cristo come assorto con le mani stese, quasi abbandonate sul tavolo. **Alla destra di Gesù vediamo l'immagine di quello che è comunemente chiamato Giovanni, o l'apostolo prediletto del Salvatore. Osservandolo con attenzione viene però il fiero dubbio si tratti di una giovane donna. A questo riguardo sono nate dispute alle volte feroci. Uno dei libri di maggior successo degli ultimi vent'anni, che ha fatto grande scandalo, *Il codice da Vinci* di Dan Brown, si muove proprio dal presupposto che questo apostolo sia di sesso femminile, anzi più esattamente sia la Maddalena che la tradizione popolare e più di un Vangelo apocrifo indicano come la moglie di Gesù.**

Qualche anno fa, a Palazzo Reale a Milano, fu allestita una grande mostra dal titolo *Il genio e le passioni* in cui venivano esposti diecine di dipinti, tutti raffiguranti l'Ultima Cena, eseguiti da allievi ed epigoni di Leonardo. Inoltre nella prima parte della mostra erano esposte tavole, miniature e strappi di affreschi realizzati da artisti vissuti prima di Leonardo. Nella gran parte di queste Ultime Cene si nota sempre la presenza di una donna vicino a Gesù, evidentemente la Maddalena che spesso si ritrova abbandonata fra le braccia del Messia.

§ aggiungere immagini: da leonardo l'ultima cena, Olivetti Electa 1999 p. 169. E immagine da Ultima Cena Skirà.

Ai lati estremi della mensa 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 proprie mani aperte, spalancate verso il pubblico.

Nel gruppo centrale dei tre apostoli ~~collocati~~ ~~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 critici hanno visto in quel presentare gli Apostoli in gruppi di tre un segno che si rifà alla Cabala dei numeri, altri l'allusione alla Trinità. Ma personalmente non mi soffermerei su queste teorie; piuttosto vi 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 iscritta dentro una piramide, mentre alla sua destra i gesti delle mani disegnano flutti che s'arrampicano e si rovesciano sulle sue spalle.

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 **l'apostolo più amato che, come dicevamo, secondo noi ritrae la Maddalena Giovanni**. ~~Pietro appoggia la mano sinistra sulla spalla di Giovanni che 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.

Movimenti dei panneggi

All'inizio avevamo 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, legando 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 **s'affacciano spontaneo** da sotto il tavolo.

Rifacendomi ad alcune copie dell'affresco eseguite in quell'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 ampole di vetro, piatti guarniti, frutti e bicchieri sembrano conchiglie e strani molluschi buttati sulla riva. E a questo proposito è davvero miracoloso il salvataggio prodotto dal restauro **di Pinin Brambilla e il suo staff**, operazione sottile che ha fatto riemergere 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 vi abbiamo già accennato. 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 proskenio, ognuno con la propria aria, i propri "assolo"; 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'assieme. L'unico che non segue una partitura è Gesù. Nel centro sta in silenzio, assorto, ascolta come fuori dal mondo.

Leonardo e Machiavelli (1500)

Oggi sono molti i critici e i ricercatori che si chiedono quale fosse in verità il pensiero filosofico, politico e morale di Leonardo. I più, 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 così 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. Esso raccoglie nella sua fattura tutti gli elementi dello universo mondo. Egli si truova 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 polo minuto.

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

Per cominciare, non va dimenticata la profonda amicizia e stima che legava 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 giungi 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 essere 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 se 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

Ancora, nel codice leonardesco di Madrid troviamo in un suo scritto un passo dove egli fa considerazioni sul corpo umano; all'inizio del discorso Leonardo si rivolge al suo immaginario interlocutore dicendo: "Bada tu da che maravigliose strutture ed invenzioni egli corpo è composto, 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 oggetti movimentano esso corpo e producono flusso di sangue pe' tutti li canali, anco li più minuti. Come allocchito te starai dinanzi al moto delle costole che sollevano i polmoni che, simili ad uno pussente soffiatore, inspirano l'aria e la ripompano de fuori. Io te dimando come si puote distruggere, uccidendola, una sì fatta macchina, una sì 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 sì 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 sì fatta creatura!".

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 qui, sul *Codice Ambrosiano* 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 più minute che all'impatto col terreno o coi corpi degli uomini esplodono, "... procurando gran ruina": ecco di dove vengono in verità gli ordigni ritrovati **ultimamente** sui fondali dell'Adriatico

esplosi nelle reti dei pescatori di Chioggia! **Non, come maligni politicanti andavano divulgando, gettati dagli aerei della Nato di ritorno dai bombardamenti in Jugoslavia...** Leonardo, li ha buttati!

Egli stesso, riosservando le sue invenzioni, più 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 dell'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 "Géra" 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.

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 schierate 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 più di ottantamila uomini, quattromila cavalli e seicento pezzi da fuoco fra i quali più 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 ha progettato 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 causava la gittata, il pezzo rinculava veemente e colpiva il re proprio nel suo sacro sottorgano della riproduzione. Cadendo riverso, il sovrano urlava: "Ohi, ce maldì pilot, il m'a cassé l'ecouille!"... e sveniva. Fu così che non poté 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 staccati. 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 s'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 quale è la base di un'opera d'arte di quel livello.

Mi hanno risposto con molto garbo che quella breccia da sfondamento murario è stata ordinata da un architetto o capo mastro su commissione del priore di Santa Maria delle Grazie nel 1600; quindi, pur essendo d'accordo la Sovrintendenza della 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 dentro la pittura sconciando tutte le facce dei santi, non si sarebbe potuto 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 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 *Convivio* di Leonardo sta al culmine di un enorme volume di opere studiate, sperimentate ed eseguite da Leonardo stesso in questa città.

Una città cioè che, come abbiamo già accennato, dopo un primo momento di difficile approccio ha offerto 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 è certamente trovato ~~qui~~ a Milano in mezzo a decine di architetti,

scultori, pittori, teatranti, letterati, scienziati e meccanici di gran talento. Si è calato 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 risentiva all'origine dell'idea, del gusto e del segno di Leonardo: ogni giovane artista disegnava e dipingeva alla "da Vinci".

Di Leonardo esistono inoltre progetti commissionati da varie città per il ripristino delle strutture, dei corsi d'acqua, fognature e il riassetto delle falde. Egli studiò la ristrutturazione urbanistica di Firenze, la sistemazione dei canali del Cesenate, il restauro della rete fognaria e lo spurgo delle acque morte a Imola, progetto di cui si è salvato qualche studio grafico. Ma la proposta di ristrutturazione più importante, di cui ci restano alcuni bozzetti propositivi, è quella che interessa l'intero impianto idrico di Milano. A questa va aggiunto uno studio davvero rivoluzionario sul come impostare la rete stradale della città. L'idea di Leonardo era quella di ripristinare innanzitutto le cloache alla cui manutenzione e restauro non si pensava più da secoli. Leonardo riuscì a individuare l'antico impianto delle fogne romane e su quella traccia pensava di progettare il nuovo assetto della città. Ma il duca Ludovico il Moro, quando si rese conto della complessità e dei costi che un'operazione del genere implicava, diede *forfait*. Leonardo, sorretto dal Bramante e da altri grandi tecnici, insistette per la realizzazione di quel progetto dichiarando con piglio sicuro: "Signore, se voi non vi darette con decisione a porre in cantiere quest'opera, vi troverete come tutti gli anni a veder scoppiare le fogne ad ogni acquazzone e vi capiterà di rimirare Milano galleggiante su un immenso liquame di sterco. L'unico sollazzo ne avranno i ratti e le pantegane, che sguizzeranno felici in queste terme putride che avrete loro donato."

Non ci fu niente da fare: Ludovico il Moro preferiva devolvere i propri quattrini alla messa in campo di un esercito poderoso. Al suo consigliere Simonetta, che gli ricordava come il darsi alle armi non portasse che immane disastri, chiedeva provocatoriamente: "Qual è, secondo voi, il canale più famoso in Milano? Non è forse il Naviglio delle armi? Siamo l'unica città al mondo che può vantarsi d'aver costruito l'intero assetto di armature, elmi, cannoni, spade, lance e spingarde per un esercito

completamente distrutto come quello francese alla battaglia di Agincourt. E il tutto in soli tre mesi, con grande guadagno!"

Niente da fare! Il povero amministratore del duca se ne andò avvilito. Quello stesso anno a Milano vinsero le fognie e i loro abitanti, i ratti. Scoppiò la peste. Il duca, con tutta la sua famiglia, fu costretto a vivere arroccato dentro le segrete del castello per più di un anno. La perdita di uomini e denaro fu enorme e preparò di fatto la sua fine.

Eppur si muove

In una delle prime puntate televisive sul teatro in Italia, messa in scena un paio d'anni fa con Giorgio Albertazzi nel teatro cinquecentesco di Sabioneta, non potevamo esimerci dal presentare Leonardo con i suoi allestimenti teatrali realizzati a Milano in quel periodo. Su un grande schermo si proiettava un filmato che ricostruiva alcuni di questi spettacoli e metteva in evidenza le macchine sceniche inventate da Leonardo per muovere grandi sfere che rappresentavano astri e pianeti del nostro firmamento. Quelle sfere erano cavalcate da donne acrobate che alludevano a divinità celesti. Osservando con attenzione, ci si rendeva conto che il nostro pianeta, la Terra, non era collocato nel centro della scena, ma si muoveva intorno al Sole che ruotava su se stesso nel bel mezzo del teatro. È chiaro che Leonardo faceva parte di quella larga sfera di scienziati che agli inizi dell'Umanesimo con molto coraggio si dichiarava esplicitamente sostenitrice dell'eliocentrismo.

L'idea della centralità del Sole nel sistema planetario stava rivivendo nell'ambiente intellettuale agli inizi del Cinquecento una forte attenzione dopo secoli di silenzio dovuti al risaputo oscurantismo clericomedioevale. Nelle università del Nord Italia era letteralmente esploso l'interesse per i testi dei grandi scienziati greci che per primi nel Mediterraneo trattarono di questo argomento. Una teoria inaccettabile che mandava letteralmente in crisi la Chiesa, aggrappata al ferreo dogma delle sfere celesti di Tolomeo. Il fermento nelle università di Bologna e Ferrara faceva gridare i conservatori all'eresia e a gran voce si chiedeva l'intervento del sacro tribunale dell'Inquisizione. Guarda caso, in queste due Università aggiunta quella di Padova, era studente agli inizi del '500 proprio Copernico. Suo maestro diretto era Domenico Maria Novara che aveva tradotto dal greco

le intuizioni e le deduzioni di Aristarco da Samo e Ipparco di Nicea. Essi utilizzarono in maniera estesa la geometria e la matematica per analizzare i fenomeni astronomici. Arrivarono a misurare, servendosi della proiezione delle ombre degli astri in particolare di quelle prodotte al suolo dal Sole e dalla Luna, la distanza dalla Terra al Sole e dalla Luna al Sole e alla Terra. E questo già nel terzo secolo avanti Cristo.

Come dice un poeta del tempo di Aristarco, rimasto anonimo: "Il nuovo e l'insolito volano spinti da grandi ali, toccando ogni porto dove albergano uomini senza pregiudizio alcuno".

Leonardo non poteva certo rimanere estraneo a tanto fervore. Si procurò i nuovi testi che trattavano dei pianeti e alla fine dichiarò esplicito: "di certo non è la Terra al centro del sistema, piuttosto al centro sta il Sole e intorno roteano i pianeti con la Terra posta in disparte con essi".

Questo ci dice che il Da Vinci sapeva essere pericolosamente sfrontato, sapeva bene di rischiare, come per i suoi studi sull'anatomia che lo portarono a sezionare cadaveri e all'arresto con processo, fortunatamente bloccato dal suo protettore, il Moro.

Gli studi di meccanica. Sperimentazioni sul volo.

Nell'ambito della meccanica, disciplina verso la quale Leonardo nutriva maggior interesse e passione, 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 più 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 vari codici esistono infiniti disegni di uccelli ad ali spiegate o di scheletri di volatili con progressioni in 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 qui a Milano abbia seguito e diretto la costruzione di ali meccaniche di grande ampiezza ... e perfino una macchina per misurare la forza di pressione necessaria per sollevare un uomo e farlo volare.

In questi giorni ho interrogato un gruppo di 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, ha tentato di librarsi in volo scivolando su un ben scelto pendio e correndo a precipizio come oggi si usa per prendere quota con il deltaplano.

Infatti il principio strutturale dell'assetto che Leonardo aveva scelto nel disegnare quelle ali è molto simile all'attuale concezione dell'aliante. Le loro argomentazioni sulla giusta intuizione "planadeltica" di Leonardo alla fine hanno sciolto ogni mio riserbo e dubbio ... ora anch'io ne sono convinto: Leonardo ~~qui~~ a Milano o meglio in 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 di far quattrini. Potrebbe toglierci di dosso l'imbragamento che ci fa volare bassi e imbranati come insulsi capponi.