

Predella journal of visual arts, n°52, 2022 www.predella.it - *Miscellanea / Miscellany* 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Vittoria Camelliti, Roberta Del Moro, Livia Fasolo, Marco Foravalle, Michela Morelli, Michal Lynn Schumate

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Gaia Boni, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Il cantiere dei cantieri. Il restauro del Cenacolo di Leonardo nella prima metà del Novecento

Recensione a Silvia Cecchini, *Costruir su macerie. Il Cenacolo di Leonardo nella prima metà del Novecento, Genova, Sagep-Associazione Giovanni Secco Suardo, 2021.*

Il volume di Silvia Cecchini si apre lucidamente con la domanda: c'è ancora qualcosa da scrivere sul *Cenacolo*? L'opera che vediamo oggi – celebrato capolavoro rivoluzionario e icona universale ma al contempo reliquia, rudere, cadavere – è frutto di una complessa e stratificata storia conservativa che ha avuto inizio all'indomani della sua esecuzione e non si concluderà finché rimarrà da salvare anche solo un frammento della pittura di Leonardo.

Di questa storia il testo di Silvia Cecchini analizza a fondo due momenti: il restauro eseguito da Luigi Cavenaghi tra il 1903 e il 1908 e l'importante e complesso cantiere avviato nel secondo dopoguerra. Tra questi due poli l'autrice ricostruisce una storia corale e multifocale che collega la storia della ricezione dell'opera e la storia dei restauri, coinvolgendo un vasto gruppo di interlocutori «che incluse politici, restauratori, soprintendenti, artisti, museologi, scienziati, fotografi, editori, cineasti, musicisti, scrittori, non meno che l'opinione pubblica in generale, modellata [...] dai giornali quotidiani o periodici» come sottolinea Pietro Petrarola nella prefazione del volume.

Una ricostruzione intrapresa, avverte Cecchini sin dalle prime pagine, per rintracciare le radici di un paradigma del restauro in crisi: «L'assunto da cui si parte è la constatazione del cambiamento di paradigma in atto nella cultura italiana del restauro. L'ipotesi è che la storia del *Cenacolo* nella prima metà del Novecento – un'epoca fondativa per il paradigma ora entrato in crisi – possa far capire meglio le radici di quel paradigma e le sue criticità» (p.16).

Il capitolo introduttivo del volume propone una sorta di lento avvicinamento ad uno dei capolavori più ammirati e studiati della pittura europea, tracciando i contorni della sua fortuna visiva, critica e materiale. Le copie, gli studi (da ricordare la monumentale opera *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci libri quattro* di Giuseppe Bossi del 1810), le descrizioni e gli interventi di restauro compongono l'immensa

fortuna dell'opera. Nell'insieme emerge dagli esempi selezionati la crescente consapevolezza di poter solo intravedere l'opera di Leonardo attraverso il filtro dei restauri, dei ritocchi e delle manomissioni stratificatesi nel tempo. Nel 1817 Goethe si commuoveva davanti alla devozione dei milanesi per il *Cenacolo* scrivendo all'amico Carl Friedrich Zelter: «ti farà piacere apprendere come i milanesi continuano a farsi onore onorando questo cadavere, conservando e ravvivando le tracce della sua memoria» (p. 50). Tra Ottocento e Novecento gli scritti di Sigmund Freud, Georg Simmel, Otto Hoerth, Walter Benjamin e le sperimentazioni cinematografiche di Ājzenštejn sono occasione per ripensare il *Cenacolo* e al contempo ridefinire i nessi tra autenticità, materia e aura, modificando inevitabilmente anche la ricezione dell'opera con un «nuovo modo di vedere».

Come detto la prima parte del testo è dedicata al restauro eseguito nei primi anni del Novecento da Luigi Cavenaghi sotto il segno «della cultura della autenticità» che si stava affermando in Italia, nel campo del restauro ma non solo, a partire dalla fine dell'Ottocento. Grazie a Corrado Ricci, direttore di Brera e dal 1906 Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, Cavenaghi «Principe dei restauratori» nel 1908 ricevette l'incarico ufficiale di intervenire sull'opera. Secondo l'ampia relazione da lui fornita a conclusione dei lavori, il restauratore si era limitato alla pulitura e al consolidamento della pellicola pittorica in un intervento senza «uso del pennello». La ricca documentazione fotografica di questo capitolo, in particolare le lastre di Achille Ferrario che documentano l'opera prima e dopo il consolidamento, rende «visibile» l'intervento di Cavenaghi di cui oggi non rimane traccia.

Ma è proprio il perfezionarsi delle tecniche di riproduzione fotografica a incidere «sulla ricezione e la fruizione dell'arte» e dunque a influenzare la discussione su nuovi criteri per il restauro pubblico con una crescente attenzione per l'immagine, attenuando la filologia ottocentesca di Cavalcaselle. Non a caso al primo Convegno degli Ispettori onorari degli scavi e dei monumenti, convocato da Ricci nel 1912, Cavenaghi sostenne l'opportunità di un restauro «meticolosamente dissimulato».

Il 16 agosto 1943 durante un bombardamento delle truppe alleate il Refettorio di Santa Maria delle Grazie viene colpito, lasciando in piedi solo le pareti su cui si trovavano dipinti il *Cenacolo* di Leonardo e la *Crocefissione* di Donato Montorfano. Fu momento drammatico e traumatico per la città, evocato attraverso un toccante ricordo di Rossana Rossanda (p. 105). Cecchini raccoglie testimonianze per ricostruire gli effetti materiali e psicologici dei bombardamenti del 1943 ma anche la voglia di riscatto, lo sforzo collettivo per rendere possibile una rinascita dopo la Liberazione, in pagine che spaziano da Strehler a Lucio Fontana, da Elio Vittorini a Fernanda Wittgens.

Troviamo appunto la storica dell'arte Fernanda Wittgens al centro della seconda parte del libro. Allieva di Paolo d'Ancona e collaboratrice di Ettore Modigliani anche quando questi sarà colpito dalle leggi razziali, incarcerata per attività antifascista, Wittgens nel 1947 succede a Modigliani alla guida di Brera, prima direttrice di un museo pubblico in Italia. Dopo la fine della guerra mise in piedi una serie di iniziative culturali per la rinascita di Milano che Cecchini definisce «Strategia in tre mosse»: ricostruire i musei bombardati, a cominciare da Brera riaperta nel 1950; realizzare una grande mostra che illustrasse il ruolo della Lombardia come centro di produzione artistica; restaurare il *Cenacolo*.

La mostra del 1958 *Tesori d'arte lombarda dai Visconti agli Sforza* così come in precedenza il volume *Leonardo. Saggi e ricerche* del 1954, pubblicato in occasione del Quinto Centenario della Nascita dell'artista, erano entrambi progetti che molto dovevano all'impegno di Fernanda Wittgens, pensati per cancellare «il ricordo della ignominiosa Mostra leonardesca» del 1939 in cui il Regime fascista aveva proposto l'artista come campione del genio italiano. Nel complesso si trattava di una operazione culturale improntata su una nuova interpretazione «umanistica» di Leonardo.

Il volume di Cecchini propone dunque una lettura dei restauri come tassello di una più ampia e strutturata strategia culturale messa in piedi dalla storica dell'arte, nella convinzione della necessità di una ricostruzione che sia contemporaneamente materiale e sociale. La capillare contestualizzazione, qui solo sommariamente evocata, rende decifrabile il valore paradigmatico del cantiere «dei conflitti di diversa natura che condizionano e determinano la cultura del restauro negli anni tra la seconda guerra mondiale e il periodo della ricostruzione postbellica» (p. 133) coinvolgendo i diversi attori – Pelliccioli, Wittgens, Modigliani, Brandi, Longhi – in una fitta trama di scontri e dispute, a tratti esasperati, sapientemente e filologicamente ricostruiti da Cecchini in base a un approfondito scavo archivistico (vedi documenti riportati nell'*Appendice* del volume). Dispute, come chiarisce il penultimo capitolo del libro, alimentate peraltro anche da interventi sulla stampa nazionale e internazionale volti ad orientare l'opinione pubblica.

Nel 1947 il Ministero assegnava – dopo aspri scontri – la prima fase del cantiere, limitato al consolidamento della pellicola pittorica, all'Istituto Centrale del Restauro diretto da Brandi che affidava l'operazione ai giovani allievi Nerina Neri, Luigi Pigazzini, Giovanni Urbani e Paolo Mora mentre Mauro Pelliccioli sceglieva di intervenire solo saltuariamente in questo primo momento.

Si apre in questa costellazione un conflitto tra “centro” e “periferia”, tra la «cultura del restauro lombardo», rappresentata da Mauro Pelliccioli e difesa da Wittgens

con il sostegno di Longhi, e l'Istituto Centrale del Restauro, accusato di essere portatore di una «politica di centralizzazione, le cui radici affondano nell'autarchia del regime». Sarà il nodo della pulitura affidata a Pellicoli, dopo la conclusione della fase del consolidamento, a portare all'exasperazione i rapporti tra Longhi e Brandi nel 1948. Pellicoli, sostenuto da Wittgens, intendeva recuperare la materia leonardesca e intervenire in seguito restituendo armonia alle parti, un procedimento ritenuto improponibile da Brandi che scriveva «del glorioso rudere, quel che importa salvare, morta oramai l'opera, è il ricordo storico così come è stato trasmesso dai secoli» (p. 161).

Cecchini ricostruisce accanto al lavoro di Pellicoli sul ponteggio quello che potremmo chiamare il cantiere parallelo delle riflessioni teoriche, delle motivazioni culturali, delle scelte istituzionali che proprio in questa occasione erano state avviate, come ad esempio: la ridefinizione dei compiti dell'Istituto Centrale del Restauro («struttura prevalentemente burocratica decorativa» polemizzava Longhi); la questione della inevitabile aderenza del restauro al gusto contemporaneo che imprime «un'ombra storica» sull'opera su cui rifletteva ancora Longhi; le prime concettualizzazioni teoriche da parte di Brandi del «restauro preventivo» e della nozione di «rudere»; la contrapposizione tra la «filologia dei materiali» di Brandi e la «filologia dell'immagine» sostenuta da Fernanda Wittgens.

Concluso il restauro del *Cenacolo* Wittgens pubblicò, nel sopra ricordato volume del 1954, un contributo in cui difendeva il «restauro estetico» di Pellicoli, eseguito senza ausilio di mezzi scientifici, ricorrendo solo alla competenza dell'occhio e alla tradizione artigianale.

Un nuovo ventennale cantiere realizzato da Pinin Brambilla Barcilon, avviato nel 1977 per impulso di Franco Russoli, diretto da Carlo Bertelli, Rosalba Tardito e poi da Pietro Petrarola, aprì un nuovo capitolo nella storia del *Cenacolo*, un capitolo per il quale sarebbe auspicabile, prima o poi, uno studio che tenga conto delle indicazioni metodologiche del volume qui discusso, vale a dire studiare il restauro in quanto campo di sintesi di esigenze culturali, economiche e politiche ma altresì condizionato anche dai molteplici livelli di ricezione dell'opera da cui è impossibile svincolarsi.

Una parola a parte va dedicata al capillare ed eloquente apparato iconografico del volume che non si limita ad accompagnare il testo ma ne costituisce un interlocutore, un elemento di connessione, assumendo a tratti il ruolo di protagonista.

Il libro di Cecchini invita, arrivato alla fine, a una lettura a ritroso. Il volume pone in modo convincente una lettura del dibattito intorno ai restauri novecenteschi del capolavoro di Leonardo alla luce, e attraverso, un capillare esame del contesto

culturale in cui si sono svolti. Rovesciando la lettura, il dibattito sul restauro si rivela un sensibile strumento per comprendere alcuni aspetti della cultura italiana della prima metà del Novecento nelle sue molteplici sfaccettature.