

## INTRODUZIONE

Lo sguardo che oggi rivolgiamo al restauro del *Cenacolo Vinciano* effettuato subito dopo la seconda Guerra mondiale non può che essere archeologico, in quanto quel restauro non soltanto è “nascosto” dalle successive alterazioni dei materiali costitutivi e aggiunti, (nonché dal mutamento, nei decenni, di prospettiva critica e di fruizione pubblica con cui ci si è rapportati all’opera), ma sostanzialmente è scomparso in gran parte per effetto dei successivi interventi conservativi e in particolare di quello che, iniziato con piccoli saggi sul San Simone da Pinin Brambilla Barcilon nell’estate del 1977, fu poi da lei proseguito sino alla conclusione, con enorme dedizione e grandi affanni per il continuo mutare dei referenti istituzionali con i quali ebbe a confrontarsi in difficili scelte.

Come accade in ogni scavo archeologico, riportare alla luce quel restauro significa almeno due cose: ricostruire e leggere il contesto urbanistico, politico, socioculturale ed economico di allora, *extra moenia*, per dir così; e indagare i documenti fisici e archivistici (*latu sensu*) che lo riguardano invece direttamente, rievocando ruoli e intenti, gusti e impegni, metodi e finalità dei protagonisti di quell’intervento, riconoscendo insomma motivazioni ed effetti delle loro scelte.

Percorsi conoscitivi, quelli accennati, che nel seminario e nella presente pubblicazione rinviano, anche solo indirettamente, ad altri eventi e pubbliche iniziative afferenti al cinquecentesimo anniversario della morte di Leonardo da Vinci; in parte però si raccordano anche ad occasioni indipendenti, come il convegno dedicato a Mauro Pelliccioli a Venezia nel 2018 su iniziativa dell’Associazione Giovanni Secco Suardo.<sup>1</sup>

Questo intrecciarsi di azioni di indagine, disamina critica e restituzione pubblica ha tutto il sapore della ricerca umilmente ma saldamente consapevole che proprio nei solchi della sua incompiutezza si posano i semi che renderanno fecondi i risultati ottenuti. E si avverte l’importanza (che neppure oggi sembra compiutamente acquisita nella prassi) di tenere sempre aperto il ‘cantier della conoscenza’, che, se curato, sa produrre nuove e insperate evidenze oltre che nuovi approcci e sguardi, che generano a loro volta rinnovata comprensione e rinnovata ricerca in diretta relazione tanto con gli interventi conservativi quanto con le attività di ordinaria gestione.

Nel caso specifico è stato proprio lo ‘sguardo’ – simultaneamente arretrato ma diretto – dell’obiettivo cinematografico a dare avvio ad una profonda rivisitazione critica di quella sfida per il restauro moderno – il restauro post-bellico del *Cenacolo* – che il seminario e gli studi connessi hanno indagato come mai nel passato si era pensato di potere, di dover fare.

Intanto: a quel restauro condotto da Mauro Pelliccioli (il maestro di Pinin Brambilla) si guarda qui da ben prima che i bombardamenti dell’agosto 1943 distruggessero gran parte del Refettorio di Santa Maria della Grazie, dunque da ben prima che si creasse l’urgenza di un recupero, che – con la ricostruzione della Scala, di Brera e del Poldi

---

<sup>1</sup> MAURO PELLICCIOLI, in corso di pubblicazione.

Pezzoli – sarebbe divenuto un simbolo di Milano che rinasce dalle macerie. Infatti, già la sequenza delle immagini scelte per la locandina con il programma del seminario parte dagli anni Trenta: è il momento del nuovo, incisivo piano regolatore per la Milano pre-bellica, che produsse, fra l'altro la copertura dei Navigli. Impercettibilmente, ma da subito, la vicenda conservativa del dipinto è stata associata dunque alla vicenda urbana e ai suoi drastici mutamenti a scavalco degli anni luttuosi della guerra.

Anni di espansione, distruzioni, edificazioni, trasformazioni soprammesse, al punto che sino a tempi recenti si sono confuse demolizioni di antiche chiese rese possibili dalle dismissioni volute dalla stessa Curia milanese negli anni Trenta (e alle quali il soprintendente di Brera, l'ebreo Ettore Modigliani, invano fece garbata ma ferma opposizione), demolizioni disposte dal nuovo piano regolatore, distruzioni e demolizioni conseguenti ai bombardamenti.

Ristabilire un rapporto quasi ri-fondativo della città con il dipinto di Leonardo e il suo 'contenitore' fu dunque una delle imprese titaniche con le quali si misurò Fernanda Wittgens; e con lei, più o meno da vicino, quanti lavoravano, con ispirazioni e ruoli differenti, alla ricostruzione sociale e non solo edilizia di Milano.

Senza l'obiettivo della cinepresa su quelle vicende, probabilmente ci sarebbero sfuggiti per sempre il senso e il valore più vasti del restauro del *Cenacolo* al di là di quello, importantissimo quanto ovvio, di salvare un'eccelsa opera d'arte.

Sarebbe facile dire che in anni, quali sono i nostri, che ci hanno visto in molti impegnati a promuovere la ratifica nel Parlamento italiano della Convenzione di Faro è ovvio per noi rileggere in chiave corale, civica, quel salvataggio del capolavoro di Leonardo; ma è giusto invece riconoscere che fu proprio la Wittgens a intravedere per prima, a partire dalle sue dolorose meditazioni nel carcere, che l'arte (quella del passato come le più moderne espressioni di essa), ogni arte, può interpretare quel ruolo di liberazione e ricomposizione creativa di energie che è fondamento, in simultanea, di democrazia e di sviluppo, come del resto la lettura integrata degli articoli 4 e 9 della Costituzione (appena precedente al restauro del *Cenacolo*) lucidamente indica.

In questo clima la nascita, nel 1947, e l'attività itinerante del Piccolo Teatro nelle fabbriche ("Teatro d'Arte per tutti"), così come il ritorno nella Pinacoteca di Brera restaurata dei capolavori che nell'imminenza del conflitto bellico erano stati messi al riparo nel seminario di Venegono, costituiscono episodi complementari di un fervore ricostruttivo e di ricoesione sociale, cui la borghesia imprenditoriale non fece mancare il sostegno: basterebbe a dimostrarlo emblematicamente proprio la sottoscrizione che consentì la nascita del Piccolo.

Era dunque inevitabile, forse, che la metodologia fenomenologica brandiana del restauro, elaborata circa dal 1937, così legata al recepimento dell'espressione artistica nella coscienza della persona (dell'individuo, infine), così orientata alla ricostituzione eventualmente solo mentale dell'unità potenziale dell'opera d'arte, così in contrasto, dunque, con operazioni che potessero legittimare ridipinture d'integrazione a favore di una più facile leggibilità del testo pittorico, risultassero, agli occhi di chi viveva il nuovo clima milanese, eccessivamente elitarie, insomma fuori contesto. Al contrario,

le opzioni per un restauro più favorevole al “riequilibrio” dell’immagine e alla comprensibilità del suo pregio, con interventi tendenzialmente più “ricostruttivi” (almeno dove l’effetto percettivo lo richiedesse) e capaci di attrarre e trattenere l’attenzione del riguardante, non potevano non portare al forte avvicinamento di Longhi, Pelliccioli e Wittgens (alla ricerca di un “restauro umanistico”),<sup>2</sup> in senso esplicitamente anti-brandiano, nel determinare le scelte di intervento sul *Cenacolo*. Scelte, in fondo, di un moderato realismo empatico. E così fu. Un passaggio critico e tecnico assai sintonico con l’esigenza – ispirata anche dal dibattito internazionale – di rendere più accogliente e familiare, insomma più popolare, la relazione del pubblico con il museo e con l’arte antica. Una vicenda significativamente coincidente con la mostra longhiana sul Caravaggio del 1951 a Palazzo Reale.

Restauro e musei incontrano dunque il respiro finalmente libero – e l’attenzione – di una stampa sciolta dal bavaglio della censura governativa, incontrano il desiderio di essere in mezzo alla gente con orgoglio italiano ma non di regime: scienza sì, per il restauro, ma umanistica, laddove il rigore brandiano (ad esempio nel trattamento delle lacune, tema cruciale per il *Cenacolo*) veniva forse avvertito come sottilmente punitivo, quasi una medicina sgradevole che rischiava di allontanare anziché avvicinare i ceti emergenti alle belle arti. E poi non dimentichiamo che il successo dei troppo giovani Brandi e Argan al Ministero dell’Educazione Nazionale negli anni prebellici non era stato visto con simpatia da qualcuno dei soprintendenti e accademici più anziani.

Per contro, in questo contesto di liberazione, le competenze professionali in campo cinematografico che Bottai aveva vivamente potenziato (non dimentichiamo che la nascita del Centro sperimentale di Cinematografia precede di ben quattro anni quella dell’Istituto Centrale del Restauro) non vengono affatto penalizzate, ma si riconvertono, in un contesto di grande popolarità e qualità del cinema neorealista. E non solo: benché Luigi Rognoni contestasse che il cinema possa porsi sul piano delle altre arti ed essere giudicato col metro di queste,<sup>3</sup> Carlo L. Ragghianti – ricorda Guido Aristarco nel 1960 – annotava nel 1951 «che la ricostruzione critica di un’opera d’arte figurativa implica una contemplazione successiva anche se coagulata in un’esistenza o apparenza simultanea, e che perciò non esiste differenza, se non empirica ed esteriore, fissabile a posteriori e soltanto in astratto fra le due espressioni: il processo di visione figurativo e il processo di visione cinematografico».<sup>4</sup>

E’ in questo clima culturale e sociale – allorché lo stesso Benedetto Croce aveva definitivamente legittimato il cinema fra le arti<sup>5</sup> – che maturano documentari proiet-

<sup>2</sup> La definizione di “umanistico”, usata dalla Wittgens in rapporto al restauro meriterebbe in futuro un approfondimento; essa trova probabilmente il suo contesto linguistico e un senso specifico se posta in relazione al repertorio espressivo e valoriale della critica culturale marxista del momento.

<sup>3</sup> ROGNONI 1952.

<sup>4</sup> ARISTARCO 1960, p. 29. Il riferimento è al testo di Ragghianti, *L’arte e la critica*, Vallecchi, Firenze 1951: interessante anche per la coloritura fenomenologica che vi traspare e che indirettamente evoca, quasi come un parallelo, lo sviluppo del pensiero di Antonio Banfi, vicino al gruppo di Corrente, fra Husserl e il materialismo di Gramsci e Labriola.

<sup>5</sup> La posizione è espressa da Croce in una lettera indirizzata a Luigi Chiarini: Croce 1948. Vedi anche ARISTARCO 1960, p. 69.

tati durante il seminario di cui qui si pubblicano gli atti come quello sul restauro del *Cenacolo*<sup>6</sup> e sulla Pinacoteca di Brera,<sup>7</sup> nel quale ultimo l'eleganza degli abiti del brillante pubblico-comparsa celebra il rifiorire economico del "ceto medio" e persino allude all'imminente successo della moda milanese, così come alla crescita culturale e sociale delle giovani donne: una pillola accattivante di nuova politica culturale, che in un nuovo tipo di "documentario" cerca una declinazione antiretorica per la narrazione d'arte, con un eloquio evocativo e per certi versi pubblicitario, che, quando si applica al commento delle opere d'arte, assume ad evidenza l'espressività suggestivamente metonimica di Roberto Longhi.

L'arte a Milano nel dopoguerra ricerca e segue del resto strade nuove, numerose e anche divergenti<sup>8</sup>, dalle declinazioni del realismo, al Movimento Arte Concreta, alle molteplici forme dell'astrazione, trovando comunque un momento di grande intensità civica e quasi di "manifesto" con la mostra di Picasso nella bombardata e ricoperta Sala delle Cariatidi nel settembre 1953.<sup>9</sup> Alcuni dei nuovi artisti incontreranno nuove passioni collezionistiche nei ceti professionali e altri anche l'ingaggio del mondo imprenditoriale per l'innovazione di prodotto, nell'immagine, nella funzionalità e anche nella sua comunicazione e commercializzazione: pregnante, in questo senso, il clima della IX Triennale del 1951, tutta protesa all'attualità e ai nuovi linguaggi.

Gli anni del restauro Pelliccioli sono dunque, di fatto, anche quelli in cui la ricerca di un ridisegno in chiave innovativa degli oggetti, dei riti e degli ambienti della vita quotidiana (ma anche dei prodotti tipografico-editoriali: si pensi al precedente di Attilio Rossi già negli anni di *Campo Grafico*, 1933-'39 e poi presente alla Triennale del '51) avrebbe portato nel 1954 alla nascita del premio *Compasso d'oro*, con l'impulso decisivo di Gio Ponti. Anche se apparentemente non vi sono connessioni operative fra le due vicende, è l'identità del contesto socioculturale che le tiene unite. Basti pensare che proprio nella sede milanese di Corso Sempione 27, costruita per l'EIAR su progetto di Gio Ponti (1939), la Rai dà vita nel 1952 al primo telegiornale italiano: una circostanza che non può non aver avuto raccordi con la ricerca nel campo della comunicazione e informazione audiovisiva, di cui i documentari su Brera e il restauro del *Cenacolo* costituiscono evidente espressione, al limite estremo fra i cinegiornali<sup>10</sup> della tradizione prebellica e la nascente comunicazione radiotelevisiva.

Pietro Petraroia

<sup>6</sup> ROGNONI 1953.

<sup>7</sup> HEUSCH 1956.

<sup>8</sup> Interessante la rassegna "militante" di Mario De Micheli (DE MICHELI 1952), fortemente critica nei confronti delle varieguate esperienze del momento, in gran parte milanesi, a favore invece di un realismo nazional-popolare.

<sup>9</sup> Alla mostra di Roma e Milano la rivista «Realismo» dedica un numero monografico doppio nel mese di aprile, II, 1953,, nn. 9-10.

<sup>10</sup> Impossibile non ricordare l'Industria Cortometraggi Milano, produttrice de *La Settimana Incom* dal 1946 al 1965.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ARISTARCO 1960 : G. Aristarco, *Storia delle teorie del film. Nuova edizione completamente riveduta e ampliata*, Torino, Einaudi, 1960, p. 29.

CROCE 1948 : B. Croce, *Una lettera di Benedetto Croce*, «Bianco e Nero» IX (10 dicembre 1948), p. 3.

DE MICHELI 1952 : M. De Micheli *L'arte figurativa in Italia*, «Rinascita» IX, 5 (maggio 1952), pp. 301-304.

HEUSCH 1956 : *Brera museo vivente*, regia di Paolo Heusch, musiche di Roman Vlad.

MAURO PELLICOLI, in corso di pubblicazione : *Mauro Pellicoli e la cultura del restauro nel XX secolo*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia 14-15 novembre 2018), a cura di S. Cecchini, M. Failla, F. Giacomini, C. Piva, in corso di pubblicazione.

ROGNONI 1952 : L. Rognoni, *Cinema muto dalle origini al 1930*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, collana Bianco e nero, 1952.

ROGNONI 1953 : *Il Cenacolo. Le vicende e il restauro del capolavoro di Leonardo da Vinci*, regia Luigi Rognoni, musiche Luigi Dallapiccola, supervisione di Fernanda Wittgens, prodotto da Rizzoli Film, 1953, ora in Archivio Cineteca Italiana, Milano.

