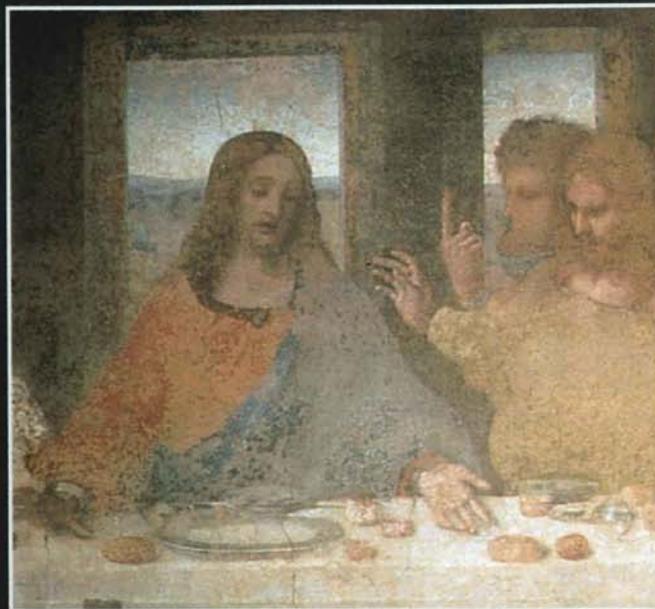


RESTAURO DEL SECOLO / IL CENACOLO

# Il Leonardo ritrovato

a cura di Alessandra Mammi

**È** il restauro del secolo: più complesso e più lungo persino della Cappella Sistina. È il dipinto più amato del mondo: paragonabile per fama solo alla "Gioconda" e alla "Primavera" del Botticelli. Più volte nei secoli dato per perduto, più volte ritoccato e ridipinto. Sopravvissuto persino a un bombardamento ma considerato irrecuperabile. E invece ecco: dopo vent'anni, il 28 maggio 1999, "L'ultima cena" di Leonardo verrà restituita al mondo. Libera da secoli di polvere accumulata. Con una nuova luce, quella vera che il maestro di Vinci aveva creato. Con le emozioni, i gesti, le forme e i colori degli apostoli di cinquecento anni fa. Tutto questo grazie alle più avanzate tecnologie messe a punto negli ultimi anni dalla fisica e dall'elettronica, alla perseveranza di uno sponsor, soprattutto alla pazienza certosina dei restauratori. In queste pagine "L'Espresso" racconta, attraverso la voce dei protagonisti, le tappe di un'impresa che sembrava impossibile.



Sotto: "L'ultima cena" prima del restauro. In basso: il dipinto dopo l'intervento. Qui accanto: particolare del volto ripulito di Cristo. Tutte le foto dell'opera restaurata sono pubblicate "su concessione del ministero per i Beni culturali e ambientali"



LA RESTAURATRICE RACCONTA

# Quella sporca Ultima Cena

Polvere. Grasso. Colle. Stuccature. Ritocchi. Matteo bruno invece che biondo. Simone di profilo invece che di tre quarti... La storia di ventun anni a tu per tu con il capolavoro



prima...

**TUTTA UN'ALTRA MANO.** L'apostolo Filippo prima del restauro. Con pesanti ridipinture sull'abito e le dita deformate da un intervento pittorico successivo. In basso si nota un saggio di pulitura

colloquio con Pinin Brambilla - di Alessandra Mammi

**IRRESTAURABILE. ERA LA SENTENZA. SUL CENACOLO DI LEONARDO SOPRAVVISSUTO MIRACOLOSAMENTE AI BOMBARDAMENTI DEL 1943, C'ERA POCO DA FARE. E MAURO PELLICCIOLI (MITICO RESTAURATORE**

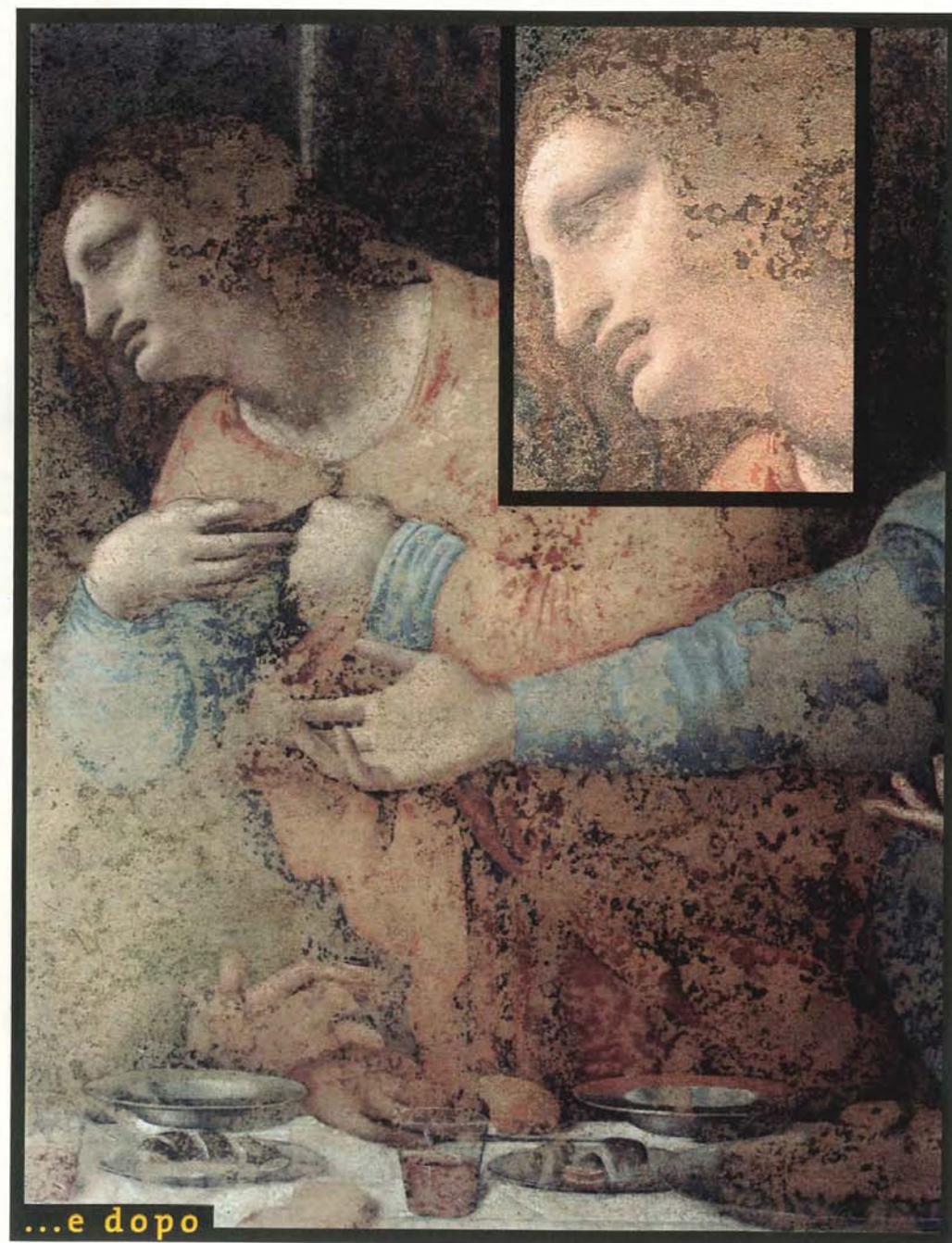
d'allora, il più bravo e il più famoso) poco fece infatti. Dal 1951 al 1954 si limitò a dargli una pulita dalle polveri dell'esplosione, lasciando le ridipinture che nei secoli si erano sovrapposte. Perché già a metà del Cinquecento, cinquant'anni dopo la nascita, l'"Ultima cena" era data per perduta. Da Vasari, per esempio, che la trovò tanto degradata da vedere solo «una maschera abbagliata» e da tutti coloro che secolo dopo secolo dal Seicento all'Ottocento intervennero per cercare di salvarla: ritoccando, ridipingendo, spargendo olio per renderla più brillante come fosse un parquet, ricoprendola persino di cera pensando a un distacco del dipinto, che per fortuna non avvenne. Risultato: un impiastro di colle, grasso e polvere, un'arbitraria ricostruzione di volti e oggetti, insomma un ibrido che nascondeva la mano di Leonardo.

Poi arrivò Cesare Brandi, fondatore dell'Istituto Centrale del Restauro. E con Brandi una rivoluzione teorica e pratica. Scompare il restauratore artista-artigiano e arriva una équipe di scienziati, chimici, storici dell'arte, tecnici con strumenti raffinatissimi. E a capo di questa squadra una donna: Pinin Brambilla Barcilon che dal 1978, ogni giorno arrampicata su un ponteggio e con gli occhi incollati a un microscopio, ha pulito scaglia per scaglia, frammento per frammento il Cenacolo di Leonardo, riuscendo in un'impresa che tutti per cinque secoli avevano ritenuto impossibile: ritrovare Leonardo.

**Il restauro è finito, il 28 maggio 1999 il mondo riavrà l'"Ultima cena" e lei, signora Pinin Brambilla, sta per passare alla storia come la restauratrice di Leonardo. Ma come ha avuto tanto incarico?**

«Nel '77, stavo facendo un intervento d'urgenza sull'affresco di Montorfano, "La Crocifissione" dipinta nella parete di fronte al Cenacolo. Fu allora che notai un anneri- ➤

**IL DOLCE FILIPPO.** La stessa figura dopo il restauro. La bocca ora è dischiusa e le mani hanno riacquisito l'originaria morbidezza



...e dopo

L'ESPRESSO 13 maggio 1999

mento della pittura sul dipinto di Leonardo. Il sovrintendente mi chiese di mettere un piccolo ponteggio per capire meglio. Cominciò così».

#### E dal ponteggio cosa avete visto?

«Ci siamo accorti che la lettura dell'opera era tutta offuscata da un velo di polvere, che c'erano sollevamenti verso il margine superiore dovuti alla trazione di collanti sovrapposti al dipinto. Allora abbiamo cominciato a fare dei consulti per curare questo grande malato, sono partite le prime campionature e ci siamo resi conto che la pittura era stratificata oltre che da polvere e sporcizia anche da collanti, stucature immense stese sul colore originale, enormi ridipinture che erano virate in parte nel tono. Tante erano le sovrapposizioni che bisognava per prima cosa capire quali parti dovevamo cercar di recuperare perché sotto si trovava la materia originale e quali invece erano le zone ridipinte sotto le quali non c'era nulla».

#### Da dove avete cominciato?

«Da Simone, la prima figura a destra, dove abbiamo per fortuna ottenuto il grande recupero del manto e della veste: un manto chiaro, setoso, velato di lacche rosse, una veste grigia, morbida... Il viso però era molto abraso, consunto. Ci siamo resi conto che i restauratori precedenti avevano alterato i contorni della fisionomia e che quel Simone, che conoscevamo di profilo, era stato in realtà dipinto da Leonardo di tre quarti mentre il collo, anzi lo sforzo dei tendini del collo, testimoniavano una rotazione diversa della figura. Quel viso da fantoccio, con un piccolo naso e una barba proiettata in avanti nascondeva invece un volto severo, classico».

#### Erano stati deformati anche gli altri apostoli?

«Sì, i tratti somatici sono cambiati tutti. Nel corso dei tanti interventi, tutti i volti risultavano allargati. Erano stati messi occhi dove non c'erano, figure di tre quarti erano trasformate in profili, bocche aperte dallo stupore furono richiuse. Matteo, per esempio, lo conoscevamo con i capelli scuri: abbiamo scoperto che erano biondi. Possiede ora un viso classico con le labbra morbide e socchiusse, mentre aveva prima una bocca serrata. E il collo aveva perso la

linea sinuosa che aveva disegnato Leonardo e che fa sì che questo personaggio sia tutto proiettato in avanti: la spinta è data da piccoli movimenti e minimi particolari che accentuano la posizione dell'apostolo, ma era completamente perduta. Le mani di Filippo, poi, erano state arbitrariamente allungate. Appaiono piatte con una strana deformazione del mignolo addirittura più lungo dell'indice, mentre a quella a destra era chiusa in un pugno con un dito a uncino: tutto completamente inventato. Ora sono tornate morbide, leggermente piegate, e poggiano docilmente sul petto. Insomma noi eravamo



UNA VITA PER IL CENOCOLO. La restauratrice Pinin Brambilla Barcilon



UNO SGUARDO DAL PONTE. Il dipinto di Leonardo con il ponteggio mobile che ha ospitato il laboratorio

abituati a un'immagine del Cenacolo che non era quella reale, un colore offuscato, una specie di mistero che aleggia su tutto. E invece no: Leonardo non lo aveva pensato così. Il suo Cenacolo era luminoso, aveva una tonalità molto più alta. Basta pensare al tavolo».

#### Al tavolo?

«Sì. La pulitura ha fatto emergere un modo di apparecchiare il tavolo che non conoscevamo. Tutto era talmente scurito che non si vedeva come fossero fatti i piatti o di quale tipo fosse la tovaglia. Invece tutti i piatti riflettono il colore degli abiti degli apostoli, la luce arriva da sinistra, entra nel piatto di peltro e si rifrange nella parte in ombra, che non è scura ma di nuovo chiara perché gioca con la rifrazione della luce sul metallo. Ogni apostolo, poi, ha di fronte un piccolo piatto dove mette il pesce che prende dal piatto centrale e uno più fondo dove lavarsi le mani. La tovaglia non era affatto ricamata a punto Assisi, come si è sempre pensato, ma è una tessitura umbra o toscana. I pani poi sono bellissimi: gonfi, morbidi come appena usciti dal forno».

Ma in tutti questi anni lei che immagine si è fatta del modo di lavorare che aveva Leonardo, dei suoi pensieri, dei suoi dubbi, della sua tecnica...

«Io penso che la sua prima preoccupazione sia stata la caratterizzazione dei volti di cui non era mai soddisfatto. Si è sempre detto che la testa del Cristo non fosse sua, ma eseguita in un secondo tempo. Credo di poter oggi affermare che questo non è vero: il Cristo è di Leonardo perché c'è un'indubbia continuità di pittura. Però è vero che ha avuto difficoltà a trovare una fisionomia per il Cristo assoluta in grado di bilanciare la tempesta di

emozioni sui volti degli apostoli. Cristo è la pausa: un momento di riflessione e mestizia con un viso leggermente diverso dagli altri e un bellissimo paesaggio alle spalle. Il resto del dipinto è tutto collegato, pieno di rimandi cromatici. Abbiamo ritrovato i colori originali che probabilmente avevano risposonde tra loro. Sappiamo adesso che il manto di Giovanni ha lo stesso colore di quello di Simeone».

#### E avete fatto nuove scoperte anche sulla tecnica da lui utilizzata?

«Sì. Naturalmente gli scienziati hanno studiato la composizione del materiale costitutivo del colore e ci siamo resi conto che il Cenacolo è dipinto come un'immensa tavola, con una tecnica a secco che corrispondeva di più al suo modo di lavorare lento e meditativo. Il lavoro a fresco obbligava il pittore a un impegno di velocità, Leonardo invece tornava sulle cose e dalla testimonianza del priore Vincenzo Bandello sappiamo che era discontinuo: a volte veniva a dipingere per una sola ora, altre cominciava la mattina e andava avanti fino a sera ininterrottamente. Con la granulometria abbiamo persino studiato come Leonardo

macinasse il lapis, a grani grandi o piccolissimi a seconda del tono che voleva ottenere. E poi spegneva a volte i colori: come nel pavimento rosa attenuato in un secondo momento dal grigio per raggiungere una maggiore fusione cromatica del tutto. L'incarnato alla base del collo è dato da una prima mano violenta su cui stende il nero o il blu, per realizzare un certo rosa. Infine contorna sempre le figure con un segno nero quasi calligrafico. Sono poi tornati a noi gli azzurri, miracolosamente conservati. Con lo studio delle stratigrafie abbiamo visto che Leonardo procedeva sempre con una base di azzurrite definita poi da una stesura di lapislazzuli. Ma l'azzurrite a volte era quasi mancante, altre più grossa, il lapislazzuli ora è unito con biacca e ora si trovano frammenti di lacca rossa. Ogni azzurro è diverso dall'altro».

#### Perché l'azzurro ha tenuto più di altri colori?

«Perché era stato mescolato con il bianco di piombo, mentre il verde si è perso per primo. Abbiamo ritrovato solo un frammento di colore luminosissimo che ci fa immaginare quanto meravigliosi fossero tutti i verdi».

Un'intera vita a tu per tu con Leonardo, ogni giorno sui ponteggi per accudire quello che è forse il suo massimo capolavoro. Che rapporto emotivo è nato fra lei e quest'opera?

«Non so rispondere a questa domanda, che continuano a rivolgermi. Il dialogo tra il restauratore e un'opera (perlopiù mio) è un dialogo muto. Non so parlare delle mie emozioni. È stato un viaggio costante, tranquillo, non un'avventura. Una quotidiana volontà di restituzione di un'opera che è arrivata fino a noi con un lieve sussurro. Come una poesia con un grosso fiatone». ■

LA PAROLA AL DIRETTORE DEL RESTAURO

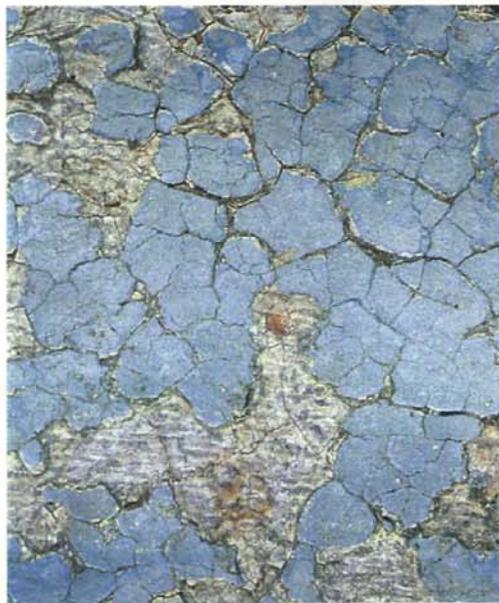
# Via la polvere dal tempio!

Dalle bombe del '43 alla ripulitura, alle tecnologie per conservare il Cenacolo nel futuro. E rendere eterno il volto lombardo del Maestro

di Pietro Petrarola

**L BOMBARDAMENTO CHE NEL** l'agosto 1943 colpì Milano non risparmiò il refettorio del convento di S. Maria delle Grazie; ma fortunatamente una delle pareti lunghe dell'aula e le pareti più corte rimasero in piedi. Una di queste era affrescata con una grandiosa "Crocifissione", opera di Giovanni Donato da Montorfano; sulla parete di fronte, sensibilmente lesionata, Leonardo da Vinci aveva effigiato l'"Ultima cena". Il dipinto, tra i più celebri al mondo, era salvo; ma agli occhi dei tecnici delle Soprintendenze esso apparve, alla rimozione dei sacchetti di sabbia posti contro a proteggerlo, quasi invisibile, tanto era opaco e scuro lo strato da cui il dipinto appariva coperto.

Da allora a oggi le più aggiornate metodologie di restauro e l'esperienza di molti esperti, italiani e non, hanno dedicato alla fragile opera di Leonardo cure meticolose. A parte i danni bellici, infatti, per secoli il capolavoro - che Leonardo aveva dipinto non ad affresco, ma su un muro preparato a similitudine di un gigantesco dipinto su tavola - era stato rinfrescato, sfregato, stirato, ridipinto, ripetutamente stuccato nelle lacune col tempo prodottesi nella pellicola pittorica, parzialmente spalmato di cera, per predisporlo al distacco dalla parete che poi per fortuna non fu eseguito. L'intervento di restauro appena concluso, coordinato dall'Istituto Centrale del Restauro e condotto dalla restauratrice Pinin Brambilla Barcilon, ha dovuto affrontare non solo i problemi strutturali derivanti dalla tecnica adottata da Leonardo, ma soprattutto i guasti dovuti al sovrapporsi nel tempo di materiali talvolta tanto incongrui quanto tenaci; senza dire dell'incidenza pesante dei fattori ambientali e di uso del sito. La necessità di intervenire millimetro per millimetro, su una superficie fragile e molto compromessa ha comportato tempi di studio e di decisione (e non solo di diretto intervento) superiori a quelli di



**AZZURRO GIUDA.** *Sopra: particolare ingrandito dell'abito di Giuda dove si vedono il pigmento originale e le leggere acquerellature fatte per integrare lo straordinario azzurro di Leonardo. In alto a destra: il gruppo di apostoli Giuda, Pietro e Giovanni prima del restauro. Qui a fianco e nella pagina a destra: due diverse fasi dell'intervento di pulitura.*



qualsiasi altro restauro. Finanziato costantemente dalla Società Olivetti, il lavoro sul dipinto di Leonardo e su tutti gli altri presenti nel refettorio è stato affiancato da massicci interventi architettonici ed impiantistici, finanziati dal ministero per i Beni e le Attività culturali, mirati all'adeguamento delle condizioni ambientali.

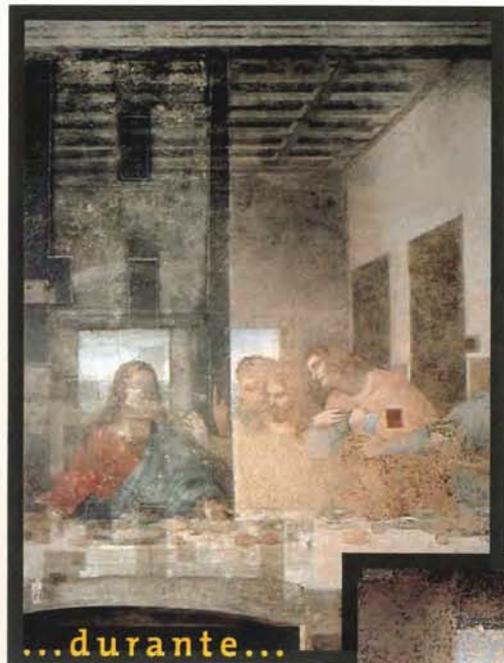
E per questo che il restauro dell'"Ultima cena" di Leonardo è durato quasi un quarto di secolo e, quindi, ha assunto il valore di testimonianza estremamente significativa nella moderna storia del restauro in Italia. D'altra parte, proprio l'ampissimo e continuo confronto che si è avuto con tanti specialisti ha favorito la massima cautela nella definizione delle scelte da compiersi nel trattamento della pellicola pittorica e ha consentito la progressiva applicazione delle più sensibili tecniche diagnostiche, applicate sia alla struttura muraria, sia agli strati pittorici, sia al controllo dell'ambiente-aria e degli agenti inquinanti.

Si può sostenere che le difficoltà maggiori incontrate nell'intervento sono state dovute non tanto, come talvolta si crede, alla perdita pur significativa della materia pittorica originaria, bensì all'estrema frammentazione della notevolissima porzione superstite e, quindi, alla minutissima rugosità di tale superficie, solcata da miliardi di interstizi microscopici. In essi si è annidata per secoli la polvere più sottile e più insidiosa, il vero inquinante dell'"Ultima cena", fissata dall'umidità superficiale della parete (forse prodotta dalla condensazione di vapore acqueo sulla fredda parete settentrionale, ove Leonardo dipinse) e consolidata dalle colle sovrappresse per migliorare l'indice di rifrazione del dipinto.

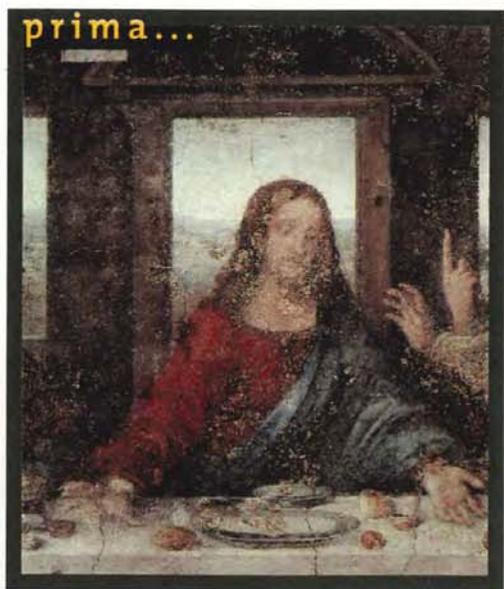
Di qui molte delle difficoltà della pulitura: in un certo senso, la superficie, guardata e pulita spesso al microscopio, può essere ➤



CON QUELLA FACCIA UN PO' COSÌ. Il restauro del Cenacolo ha definitivamente riattribuito alla mano di Leonardo la figura di Cristo, tanto discussa dagli studiosi



...durante...



paragonata a un gigantesco bassorilievo a motivo dei sottosquadri di infinitesime frazioni di millimetro, pieni di sudicio, ma anche di materiali di restauro aggiunti, incoerenti con la materia originaria. Il risultato via via ottenuto dalla pulitura e dalla reintegrazione all'acquerello, costantemente confrontato, come si è detto, con innumerevoli studiosi italiani e stranieri (solo per il ministero sono intervenuti nelle decisioni sui lavori ben sei direttori dell'Istituto centrale del Restauro e cinque soprintendenti per i beni artistici e storici, con i loro colleghi e consulenti, oltre chi scrive) ha consentito una sorta di edizione critica del superstito testo originario, senza però che si perdesse di vista l'esigenza di una lettura d'insieme.

Ma si deve dire che una grande studiosa ormai scomparsa aveva perfettamente inteso, fin dall'inizio del restauro, a quali esiti esso avrebbe condotto: mi riferisco ad Anna Maria Brizio, che già nel 1977 percepì che nell'"Ultima cena", Leonardo mutò l'arte sua del dipingere di toscano in padano, nel senso che a Milano e a Padova - probabilmente anche a Mantova, Ferrara e Venezia - colse con grande acume le sfide di un approccio diverso alla prospettiva e alla composizione, all'uso delle luci e al colore e tutto questo egli reinterpretò nel Cenacolo in modo personale e innovativo, vivificandolo con il distillato della sua ininterrotta ricerca fisiognomica e la partecipe

espressione dei moti dell'animo. Certamente il pathos intensamente spirituale dei personaggi del Mantegna e la fantasia inquieta e rigorosa del Bramante si rivelano, nel Cenacolo restaurato, i veri termini di confronto che Leonardo pittore scelse per sé nell'esperienza a nord del Po, ma il suo interesse per il vero naturale, per l'investigazione inesaurita della fenomenologia della visione, lo portarono con evidenza a esiti innovativi, pregni di una nuova modernità post-rinascimentale. Lungi dalla fumosa idea che portavamo da tempo nella nostra memoria collettiva, il dipinto restaurato esibisce, nella materia pur martoriata della superficie, una tale minuta esecuzione dei dettagli, una così limpida definizione dei contorni e dei lumi, una tale compiaciuta scansione dei piani di profondità (dall'affiorante bordo della tovaglia appena dispiegata, sino al ritrovato campanile - quasi d'azzurro cristallo - nel paesaggio del fondo) che appare ormai insensato intendere lo «sfumato leonardesco» come una sorta di romantica cortina fumogena che avvolge e dissolve le forme, intensificando progressivamente la sua azione assorbente dal primo piano verso il fondale.

È altresì apparso dal restauro, studiando, anche con l'ausilio del computer, le linee incise della costruzione prospettica, che Leonardo mutò nettamente il suo progetto compositivo, passando da un'impostazione fiorentina, con la parete di fondo quasi ade-

SPECIALE

## Provaci ancora, Sem

TUTTE LE TECNOLOGIE DEL RESTAURO MODERNO

In passato erano i grandi artisti a curare i capolavori malati e fu Carlo Maratta a restaurare gli affreschi raffaeleschi delle Logge Vaticane; Giovanni Angelo Montorsoli, scultore michelangiolesco a rifare il braccio destro al Laocoonte. Oggi i restauratori sono scienziati la cui preparazione richiede, oltre a un'approfondita conoscenza di fenomeni chimici, fisici e biologici, anche l'impiego dei sofisticati mezzi che la scienza mette a disposizione. Ecco alcuni che hanno salvato il "Cenacolo".

**MICROSCOPIO ELETTRONICO A SCANSIONE (SEM).** Ottico, minerale o elettronico serve a identificare i materiali inorganici utilizzati in pittura, ovvero i colori, come l'Azzurrite, la Malachite, il Giallo di Cromo. Più di 70 pigmenti, ognuno con la sua formula chimica. Il microscopio elettronico arriva sino a un milione di ingrandimenti contro i mille di quello ottico, e il suo impiego si è rivelato utilissimo per lo studio di fenomeni come la decoesione, la cristallizzazione, nonché il degrado prodotto da muffe e batteri.

**CROMATOGRAFIA.** Grazie al discioglimento di un frammento dell'opera in soluzioni chimiche, questa tecnica rende possibile il riconoscimento dei materiali organici, ovvero i leganti oleosi o proteici usati in pittura, e le vernici protettive applicate su dipinti di ogni epoca. L'ultima conquista è la Pirolisi-gascromatografia che estende questo tipo di indagini su materiali non solubili.

**SPETTROMETRIA DI MASSA.** Con quest'esame, nel quale le molecole di un frammento dell'opera vengono ionizzate attraverso un bombardamento di elettroni e poi separate in base alle loro differenti masse, è possibile avere un quadro completo delle sostanze organiche presenti e datare leghe metalliche e pigmenti. L'apparecchiatura è costosa: occorre un acceleratore di

elettroni, una camera di ionizzazione, un analizzatore delle masse e un rivelatore con cui si ottiene lo "spettro di massa", ovvero il tracciato trascritto su carta.

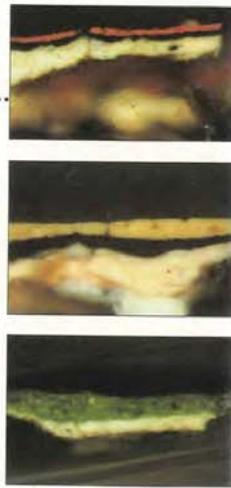
**RADIAZIONI ULTRAVIOLETTE E INFRAROSSE.** Quando queste radiazioni colpiscono un quadro, si possono osservare alcune sue particolarità invisibili in condizioni di luce normale. Con gli ultravioletti emessi da particolari lampade, vengono riconosciuti i colori aggiunti successivamente grazie al fenomeno della fluorescenza, dovuto alle trasformazioni chimiche che avvengono tra leganti pittorici e pigmenti. Visto che la fluorescenza è destinata ad aumentare con il passare del tempo, ogni strato di colore avrà la sua, e falsificazioni, ridipinture e ritocchi successivi appariranno più scuri sotto i raggi ultravioletti. Colpita dagli infrarossi, invece, la pellicola pittorica diventa trasparente lasciando apparire disegni preparatori, pentimenti, scritte, firme nascoste.

**TERMOVISIONE.** Permette di vedere il calore emesso dai corpi, ognuno dei quali ha una sua temperatura specifica. Serve a evidenziare le infiltrazioni di umidità nelle murature decorate con affreschi o mosaici. Una speciale telecamera registra l'immagine e la invia a un monitor sul quale a differenti temperature corrispondono diversi toni di grigio (dal bianco di +, al nero di 200°).

**ULTRASUONI.** Sono le onde sonore che non possono essere udite. Viene emesso un fascio di onde ultrasoniche e registrata la sua velocità di ritorno. In questo modo, visto che l'invecchiamento determina una minore velocità, è possibile valutare lo stato di salute di pietre, intonaci e legno.

**COMPUTER.** È lo strumento più prezioso. Il suo impiego va dall'archiviazione delle analisi compiute sull'opera, alle più complesse e delicate ricostruzioni: come quella, tutt'ora in corso, del risassemblaggio degli oltre centomila frammenti in cui si sono sbriciolati gli affreschi del San Francesco di Assisi in seguito al terremoto. Una sfida ai limiti dell'impossibile.

Massimo Cesareo



OLTRE IL VISIBILE. Un esempio di ingrandimento al microscopio per scoprire gli strati di colore

sviante. Si accede, cioè, dalla piazza a un angolo di chiostro e di qui al refettorio. Ma quando mai un refettorio di religiosi è stato concepito per essere accessibile da una piazza? In realtà occorrerebbe accedervi dal convento e bisognerebbe pensarci come vissuto da una comunità influente di religiosi che vi si recavano a mangiare il loro pane quotidiano, così come in chiesa trovavano quel pane eucaristico cui il dipinto di Leonardo rinvia. E la chiesa stessa era stata ripensata nell'architettura per essere il cenotafio di Ludovico il Moro e della sua consorte.

Ci si può dunque chiedere se non si debba completare il restauro del dipinto trovando in futuro una soluzione a questo problema, quale è appunto il percorso attraverso cui si perviene all'incontro con i dipinti del refettorio.

rente alle spalle degli apostoli, a un gioco in trompe-l'oeil, ove le tre aperture alle spalle di Cristo sembrano finestre ma sono in realtà grandi portali, perché tra la tavolata in primo piano e la parete di fondo si estende un'enorme sala (vuota?) che, apparendo con opportuni artifici assai meno profonda di quanto non deve essere in ossequio alle regole prospettiche, sembra quasi un giuoco erudito e cortigiano come quelli che Luca Pacioli, anch'egli alla corte di Ludovico il Moro, amava proporre agli amici; oppure può rappresentare un rilancio, con termini invertiti (la profondità dissimulata invece che simulata) della sfida proposta da Bramante nell'abside in trompe-l'oeil della milanese chiesa di Santa Maria presso San Satiro.

**S**E LA PROFONDITÀ DEL SALONE DIPINTO ALLE spalle dei sacri personaggi richiama l'invaso spaziale ove si pone il riguardante, il vero contesto della "Cena" di Leonardo non è il solo refettorio, bensì l'intero complesso religioso e politicamente simbolico di Santa Maria delle Grazie. Intendo dire che la committenza a Leonardo dei dipinti per il Refettorio da parte di Ludovico il Moro è il dato da cui occorre partire, sotto un profilo storico-artistico, per cogliere uno dei sensi dell'opera, di inesaurita pregnanza semantica e formale, compiuta da Leonardo nel refettorio delle Grazie.

Oggi si entra in quest'ambiente con un percorso culturalmente

tro con i dipinti del refettorio. In un certo senso, occorrerà prendere atto che se il complesso restauro compiuto sul dipinto di Leonardo ha imposto - seguendo l'indagine sulle cause del suo degrado - lo spostarsi dell'attenzione dal dipinto al refettorio e da questo al suo ambiente; analogamente, anche la percezione del senso della committenza di Ludovico il Moro sembra imporre il passaggio dell'attenzione dal testo leonardesco al contesto spaziale.

Così questo restauro quasi impone una provocazione, quel-

SPECIALE

la cioè della non definitività delle soluzioni adottate per l'accesso, l'allestimento dell'ambiente, la sua stessa illuminazione. Si avverte, al termine dei lavori, l'esigenza, non so se psicologica o metodologica, di percepire in tutta la sua pregnanza la dimensione della reversibilità dell'intervento propria della teoria del restauro di Cesare Brandi: non, però, in un senso meramente tecnico (relativo, cioè, alla removibilità dei materiali usati nel restauro); ma da intendersi in un significato più complesso e profondo, anzitutto nel senso che l'opera di restauro non è per sua natura definitiva e quindi esigerà, da subito dopo la ripresentazione al pubblico del Cenacolo, che si entri in una dimensione operativa e metodologica di conservazione programmata, cioè di monitoraggio e di manutenzione del suo assetto fisico; e poi perché occorrerà accettare il principio che solo la meditazione e la ricerca sul testo pittorico riproposto da questo restauro con la maggiore fedeltà filologica possibile potrà, nel tempo, suggerire soluzioni adeguate al suo collegamento al contesto architettonico del complesso che lo ospita.

**M**A QUESTO APPROCCIO - BENCHÉ SIA SOSTANZIALMENTE FONDATA sull'ormai storicizzata dizione brandiana di "restauro preventivo" e soprattutto sulla concezione metodologica della conservazione propria di Giovanni Urbani - è tuttora alquanto lontano dall'essere ispirazione costante dei programmi di gestione dei beni culturali nel nostro paese. Per ora occorrerà comunque chiarire che nel caso del Cenacolo ci si è attenuti, nel trattamento del dipinto, a un principio estremamente chiaro, a costo di essere tacciati di snobismo tecnologico: se il principale agente di degrado fisico e di inquinamento percettivo è oggi (soprattutto dopo il restauro e dopo la discesa dei tassi di anidride solforosa nell'atmosfera di Milano) costituito dal deposito di polvere su una superficie così minutamente corrugata, era ed è in-

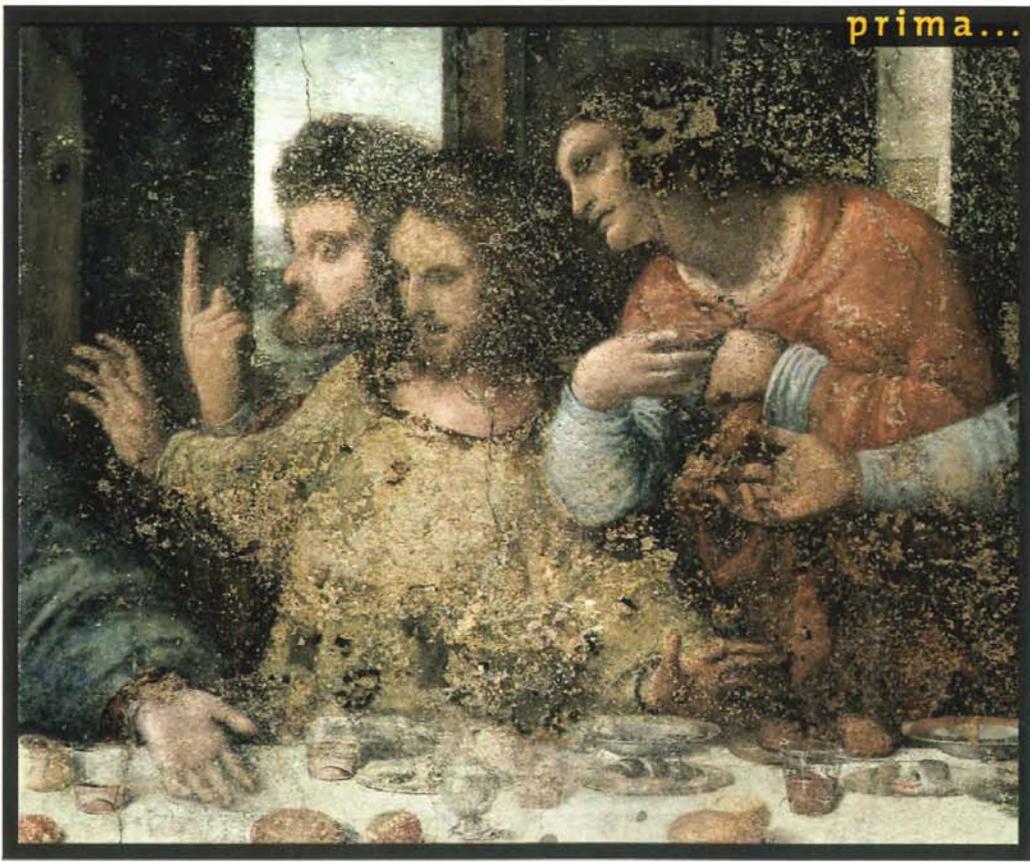
dispensabile ostacolare il diffondersi di polvere nell'ambiente, soprattutto del pulviscolo più fine. In questo senso gli impianti messi in opera, anche quelli illuminotecnici e quelli di condizionamento, sono stati pensati nel corso di un lavoro assolutamente interdisciplinare, con il fine di concorrere: a) alla riduzione complessiva degli inquinanti gassosi e delle polveri immessi nel refettorio (a ciò servono anche i percorsi di accesso serviti da appositi tappetini che trattengono la polvere introdotta dalle calzature dei visitatori); b) alla riduzione dei movimenti d'aria capaci di sollevare e tenere in sospensione le polveri; c) allo sbarramento a lama d'aria, a pochi metri di distanza dalla parete della "Cena", di eventuali movimenti dell'aria interni al refettorio; d) alla illuminazione dei dipinti, senza introdurre nell'ambiente significativi carichi energetici (calore).

In sostanza, si tratta di un sistema ispirato per quanto possibile alla logica della conservazione passiva, cioè caratterizzata da tecnologie non invadenti e coerenti con una pratica della limitazione massima degli interventi necessari. Anche le ulteriori recenti messe a punto del sistema di illuminazione interno continuano, come avviene da anni, a ispirarsi a questa impostazione, con gli aggiornamenti periodici che appaiono opportuni in rapporto all'evolvere delle tecnologie ed, eventualmente, delle esigenze rilevabili.

Quanto alla superficie del dipinto di Leonardo, è dunque da escludere che la conclusione del restauro significhi la fine degli interventi: le routine di ispezione ed eventuale manutenzione rappresenteranno un aspetto assolutamente ordinario e coerente con l'obiettivo di allontanare il più possibile il riprodursi del degrado; tanto più che i materiali originali della pittura sono ora più direttamente esposti all'azione dei fattori ambientali. ■

**LA CENA È SERVITA.** *I piatti di peltro dove si rispecchia il colore rosso dell'abito di Giacomo, la trasparenza del bicchiere, i pani come usciti dal forno. È la tavola degli apostoli secondo Leonardo*





ALLA CORTE DEGLI SFORZA

# In hoc signo Vinci

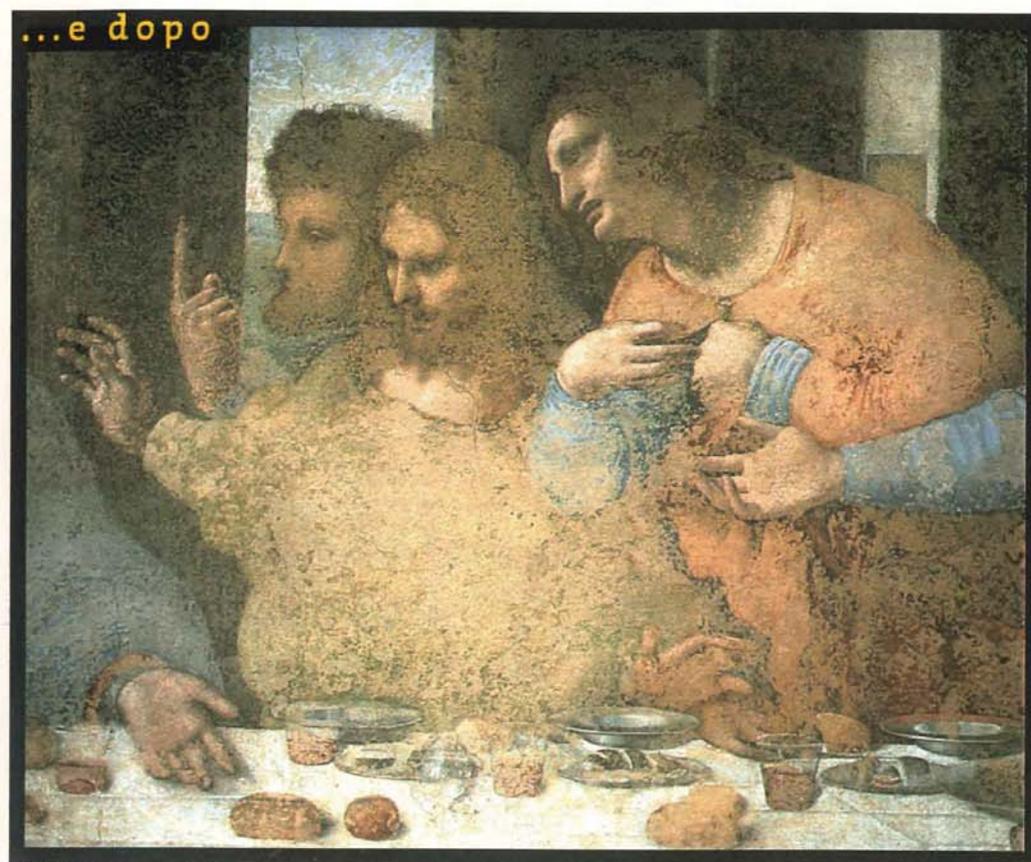
Per la gloria di Ludovico il Moro disegna macchine da guerra, inventa artifici idraulici, organizza feste. Progetta bordelli. Ritrae le amanti predilette. Finché, dal 1495 al 1498...

di Sandro Magister

**A**LLA MILANO DEGLI SFORZA, LEONARDO SI OFFRÌ COME INGEGNERE. Come artista poco. Era il 1482 quando lasciò la Firenze dei Medici per la «nuova Atene» sognata da Ludovico il Moro. E al suo nuovo signore prometteva «ponti leggerissimi e forti», «mortari e passavolanti», «buccole, mangani e trabicchi», «bombarde comodissime e facili a portare», artiglierie di «minuti saxi ad similitudine di tempesta», carri da guerra «securi

e inoffensibili», artifici idraulici atti a «conducer acqua da un loco a un altro», architetture d'ogni foggia, macchine teatrali. Di tutto. E solo in coda opere di pittura e scultura. Di cui una sola già in mente, di bronzo e grandiosa: un Francesco Sforza a cavallo «che sarà gloria immortale e eterno onore de la inclita Casa».

Col cavallo e il cavaliere Leonardo ci provò per anni. Disegni, assaggi, un tormento infinito. Si impuntò sull'azzardo statico di un cavallo che si impenna, sfida alla gravità. Infine il modello in creta, col cavallo riportato al passo, esposto all'ammirazione di corti-



GESTI LIMPIDI. Gli apostoli Tommaso, Giacomo Maggiore e Filippo. A sinistra: prima del restauro. Sopra: dopo l'eliminazione delle ridipinture di epoca successiva

giani e artisti, preludio dell'ardita fusione. Ma Ludovico, il bronzo, lo fuse per far cannoni. Nella Milano sconfitta calarono i francesi e un manipolo di arcieri guasconi fece a pezzi il cavallo di creta abbandonato in un cortile del Castello.

Eppure è in questa Milano effervescente e splendente, pragmatica e guerresca, tutta sperimentale, aristotelica, che Leonardo dipinge i più eteri e platonici dei suoi capolavori, la Vergine delle Rocce e il Cenacolo. Non contro i voleri del Principe, ma in qualche modo grazie a lui. È Ludovico il Moro a comprare il dipinto della Vergine, soffiandolo alla Confraternita dell'Immacolata che l'aveva voluto per la chiesa di San Francesco Grande. E ne fa dono di nozze al nipote Massimiliano. Ed è ancora il Moro a dare a Leonardo l'incarico di dipingere il Cenacolo. Santa Maria delle Grazie è sì la chiesa dei domenicani di Milano e di quel loro grande priore che fu Vincenzo Bando. Ma è anche la chiesa prediletta del Principe, suo mausoleo di famiglia. Per innalzarne il tiburio ha messo all'opera il più celebrato architetto dell'epoca, il Bramante.

Leonardo no. Nemmeno come architetto ha grande fortuna, nella Milano sforzesca brulicante di cantieri. Entra in lizza per il tiburio del Duomo, assieme al Bramante, all'urbinate Francesco di ►

## Uno di voi mi tradirà

UN DIPINTO ISPIRATO AL VANGELO

**N**ell'affrescare il Cenacolo, Leonardo ha preso come testo guida il Vangelo di Giovanni, capitolo 13: durante la cena Gesù lava i piedi ai discepoli e dice: «Voi siete puri, ma non tutti». Cita un salmo: «Colui che mangia il mio pane ha levato contro di me il suo calcagno». Dopo di che «fu turbato nello spirito e attestò: "In verità, in verità vi dico: uno di voi mi tradirà"». È questo, tra l'annuncio e lo svelamento, l'istante preciso che Leonardo ha voluto raffigurare: «I discepoli si guardavano gli uni gli altri, non sapendo di chi parlasse. Uno dei discepoli, quello che Gesù amava, stava adagiato accanto a Gesù. Simone Pietro gli fa cenno di chiedergli chi fosse quello di cui parlava». Così prosegue la narrazione: «Egli, chinatosi sul petto di Gesù, gli dice: "Signore, chi è?". Gesù risponde: "È quello a cui porgerò il boccone che sto per intingere". E intinto il boccone, lo prende e lo porge a Giuda di Simone Iscariota». Per chi osserva il Cenacolo, Pietro, Giovanni e Giuda sono i tre a sinistra di Gesù.

## Qui l'artista diventa Dio

di Emanuele Severino

L'«Ultima cena» di Leonardo mostra lo sgomento degli apostoli. Sembrano ritrarsi dal Maestro, che rimane solo al centro della scena. Perfino Giovanni, che nel Vangelo omonimo sta col capo appoggiato al petto di Gesù, si rovescia all'indietro, verso Pietro e Giuda. Non è il momento in cui Gesù svela che pane e vino saranno il suo corpo e il suo sangue; è il momento in cui dice che sarà tradito da uno dei discepoli. L'arte di Leonardo tende a mantenersi lontana dal Cristo trionfante.

Anche perché, per Leonardo, trionfante è la pittura. Sta al di sopra di ogni altra arte e scienza. «La pittura», egli scrive nel suo particolare italiano, «avanza tutte l'opere umane per sottile speculazioni». E non ci sono forse, tra le «opere umane» (tra le quali egli annovera quelle dei «poeti», degli «storici» e dei «matematici») anche la fede e la religione? La fede e la religione (e la filosofia) pronunciano e scrivono in qualche luogo il nome di Dio. Ma la pittura mostra la figura stessa di Dio (e per Leonardo la mostra ancor più adeguatamente della scultura) e ottiene il maggiore e più indiscusso consenso. «Poni scritto il nome di Dio in un loco e ponvi la sua figura a riscontro: vedrai quale fia più reverita». Come tra il poeta e il pittore che descrivono la bellezza di una donna è il pittore a essere il più riverito.

Nei codici Forster Leonardo prende qualche appunto per la raffigurazione degli apostoli del Cenacolo. «Uno che beveva... volse la testa... Un altro si volta al compagno... L'altro colle mani aperte mostra le palme... Un altro parla all'orecchio dell'al-

tro... L'altro posa le mani sopra la tavola... L'altro si tira indietro», e così via. L'attenzione è totalmente assorbita dalla tecnica pittorica, ossia da questa «filosofica e sottile speculazione», da «questa scienza che è legittima figliola di natura... e parente di Dio».

Il contenuto dell'«Ultima cena» è certamente sacro, ma lo scopo di questa grande opera d'arte, e probabilmente dell'intera arte di Leonardo, è già qualcosa di diverso dal sacro, ossia è la volontà di essere «imitatrice di tutte l'opere evidenti di natura», manifestazione dell'evidenza più di quanto possa esserlo qualsiasi altra opera dell'uomo. Ciò vuol dire che la pittura si serve ormai, a questo scopo, del contenuto sacro. Resta rovesciato l'originario rapporto tra il sacro e l'elaborazione dei suoni, dei colori, delle figure, dei movimenti, degli spazi - ossia di ciò che in seguito sarà chiamato musica, pittura, scultura, danza, architettura. «In illo tempore» lo scopo di quella elaborazione era il sacro, che nella festa arcaica si presentava come la salvezza dell'uomo dal dolore e dalla morte, e che a tal fine si serviva di ciò che sarebbe stato chiamato arte. Poi il sacro dirà che l'arte non è indispensabile e che la salvezza non è dovuta all'arte, ma alla fede. E l'arte si sentirà libera dal sacro: anche quando si servirà di esso, assumendolo come contenuto della propria rappresentazione del mondo, gareggerà con Dio per creare un mondo nuovo: così «parente di Dio» da poterlo sostituire.

Giorgio, all'Amadeo, al Dolcebuono. Ma poi sono questi ultimi due ad aggiudicarsi la gara, con Leonardo che ritira anzitempo il suo modello di legno, presago della sconfitta. Leonardo studia, disegna, teorizza, sperimenta. Non è il solo a tracciare utopie. Anche il Filarete, altro grande architetto della corte di Milano, progetta un'immaginaria Sforzinda, capitale di sogno del nuovo principato. Ma poi realizza l'Ospedale Maggiore per dar concretezza, in mattoni, almeno a un frammento della sua ideale città perfetta. Leonardo rimane alle teorie e agli schizzi. Archi rampanti come scheletro d'un organismo vivente, piante centrali come gusci di ricci di mare.

A Milano, Leonardo s'è fatto amico un matematico insigne arrivato anche lui alla corte degli Sforza, Luca Pacioli, che è anche teologo e filosofo, oltre che frate francescano. Leonardo ne vivifica le aride geometrie con guizzanti disegni. E ne respira il pensiero, la venerazione tutta pitagorica e platonica per il mistero divino dell'ordine matematico, per la «necessità» sovranaturale che dà ordine alla natura e al cosmo. Leonardo è uno sperimentatore della materia. Ma più ancora un sensitivo del sublime. E Ludovico il Moro, da impeccabile Principe del Machiavelli, lo intuisce e ne volge a sé i superlativi talenti.

Di architetture gliene affida poche. Di macchine belliche meno: i genieri di cui già dispone il suo esercito sono i più pre-



**GHIRLANDE SUL CAPOLAVORO.**  
Particolare della decorazione di una lunetta sopra il Cenacolo. Un tempo dai colori accesi

giati d'Europa. Le fantasie meccaniche di Leonardo le sfrena piuttosto nell'effimero. La scena delle feste di corte è sua. Quella detta «del Paradiso», allestita nel 1490 per le nozze di Gian Galeazzo, nipote del Moro, con Isabella d'Aragona, entrerà tra i memorabilia, con le sue divinità dell'Olimpo, con le figure dello Zodiaco e con «li sette pianeti che giravano, e li pianeti erano rappresentati da huomini, in forme et habito che si descrivono d'li poeti, li quali pianeti tutti parlavano in laude della duchessa Isabella». Altra festa memorabile quella d'un torneo del 1491 in onore del genero del Moro, Galeazzo di Sanseverino: con orde di «omni salvatici», fiere e mostri fantastici. Tra una festa e l'altra, Leonardo presentò al Principe anche il disegno d'un razionale bordello, o «lupanario», da realizzare a Pavia. Ma il Moro lo ignorò. Da lui altro voleva.

Le feste erano l'effimero. I dipinti i duraturi. A Leonardo, Ludovico il Moro commissiona i ritratti delle sue due amanti predilette. La prima, la colta e bellissima Cecilia Gallerani, è la «Dama con l'Ermellino» oggi custodita a Cracovia e nei mesi scorsi in mostra itinerante a Milano e in Italia. La seconda, Lucrezia Crivelli, è «La Belle Ferronière» oggi al Louvre. Ma è il Cenacolo di Santa Maria delle Grazie il capolavoro voluto e atteso. Ludovico lo commissiona a Leonardo nel 1495. E accetta tutto il tormento dell'artista e dell'esecuzione: le pause, i pentimenti, le riprese, le ec-

## L'emozione di vederlo da vicino

di Gianfranco Ravasi

Il mio incontro con l'«Ultima cena» di Leonardo oscilla tra due estremi antitetici. C'è innanzitutto un'immaginetta patinata che ritaglia la figura di Cristo e la finestra-fondale: era il ricordo della comunione che i miei genitori portavano a casa a me bambino la mattina di Pasqua. Allora, infatti, soprattutto nei paesi della cattolicissima Brianza, come segno del precetto pasquale si distribuivano immaginette che spesso ricorrevano allo stereotipo di Leonardo. Il mio era, perciò, un incontro con quel volto, per altro appannato, un incontro a distanza e mediato attraverso un rotocalco un po' primitivo. Fu a lungo distaccata la mia visione del Cenacolo leonardesco, anche quando riuscii a varcare la soglia di quell'antico refettorio negli anni successivi.

Solo un paio d'anni fa, l'incontro ha raggiunto l'altro estremo, la visione all'altezza dello stesso sguardo di Leonardo mentre dipingeva: sono, infatti, salito con l'ormai celebre restauratrice Pinina Brambilla e con uno dei maggiori studiosi vinciani, Pietro Marani, su quelle impalcature, davanti al fascino indiscusso di quei volti la cui fluidità attuale nulla toglie all'intensità, davanti anche ai brandelli di colore che a pochi centimetri rivelano sfumature altrimenti invisibili, davanti agli oggetti quotidiani di quella mensa e alle sontuose prospettive architettoniche.

Lassù avevo finalmente sentito la presenza di Leonardo così come la descriveva Matteo Bandello: «Dal nascente sole sino all'imbrunita sera sole non levarsi mai il pennello di mano ma scordatosi il mangiare e il bere di continuo dipingere... Tuttavia

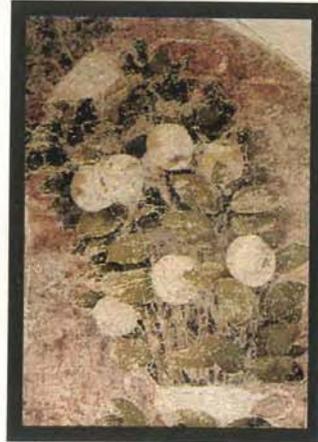
esaminando tra sé, le sue figure giudicava». Lassù avevo potuto anche dubitare di quell'interpretazione vulgata secondo la quale Leonardo avesse voluto fissare l'istante drammatico di quella sera: «In verità io vi dico, uno di voi mi tradirà». In realtà l'epifania centrale di Cristo e il convergere spasmodico dei discepoli verso di essa sembravano piuttosto esaltare il cuore del mistero, cioè le altre parole: «Prendete e mangiate: questo è il mio corpo... Bevetene tutti, perché questo è il mio sangue dell'alleanza».

Ora, nella mia residenza abituale dove sto scrivendo queste righe ho la possibilità di incontrare quasi ogni giorno l'«Ultima Cena». Il fondatore della Biblioteca-Pinacoteca Ambrosiana, il cardinale Federico Borromeo, aveva infatti commissionato a un pittore, Andrea Bianchi detto il Vespino, una copia (un enorme olio su tela di oltre 8 metri e mezzo di lunghezza) dell'opera vinciana, nella convinzione che il suo degrado - e siamo attorno al 1612-15 - fosse irreversibile. Un'iscrizione nel dipinto dichiara appunto che la tavola fu eseguita per conservare l'opera leonardesca ridotta ormai a «reliquiae fugientes», a resti che si disfacciano. Una copia modesta che non suscita nessun brivido come quelle reliquiae. Ma ora a me rimane anche un'altra fortuna straordinaria, quella di incontrare Leonardo ogni giorno nella sterminata sequenza dei 1.119 fogli del Codice Atlantico, custodito nella Sala del Tesoro della Biblioteca Ambrosiana, e di ritrovarlo anche nello sguardo misterioso e sfuggente del suo «Musico», la tavola indimenticabile della Pinacoteca Ambrosiana.

centricità. L'opera è completata dopo tre anni, nel 1498, un anno prima della sconfitta e fuga del Moro da Milano, sotto l'urto delle armate francesi. La leggenda dirà presto che il Cristo della Cena ha il volto del Principe committente, già segnato dalla fine vicina, e che Giuda ha le fattezze di Carlo VIII di Francia. Oppure del priore del convento, intollerante con l'artista e in disaccordo col Moro.

Leggenda. Tra il priore e il principe ci fu sempre reciproca stima. Si scambiavano lettere dotte e due volte alla settimana il Moro pranzava alle Grazie. Entrambi seguirono passo passo la realizzazione del Cenacolo. E soprattutto il priore, che era mente acuta come il nipote novelliere Matteo Bandello, ma era anche teologo di prim'ordine e futuro maestro generale dei domenicani, influi in modo determinante sulla concezione del dipinto di Leonardo. Che inizialmente (lo testimoniano i suoi schizzi conservati a Windsor e Venezia) pensava di fermare la scena nell'atto della «comunione di Giuda», con Gesù che porge il boccone al traditore e con quest'ultimo isolato, al di qua della tavola.

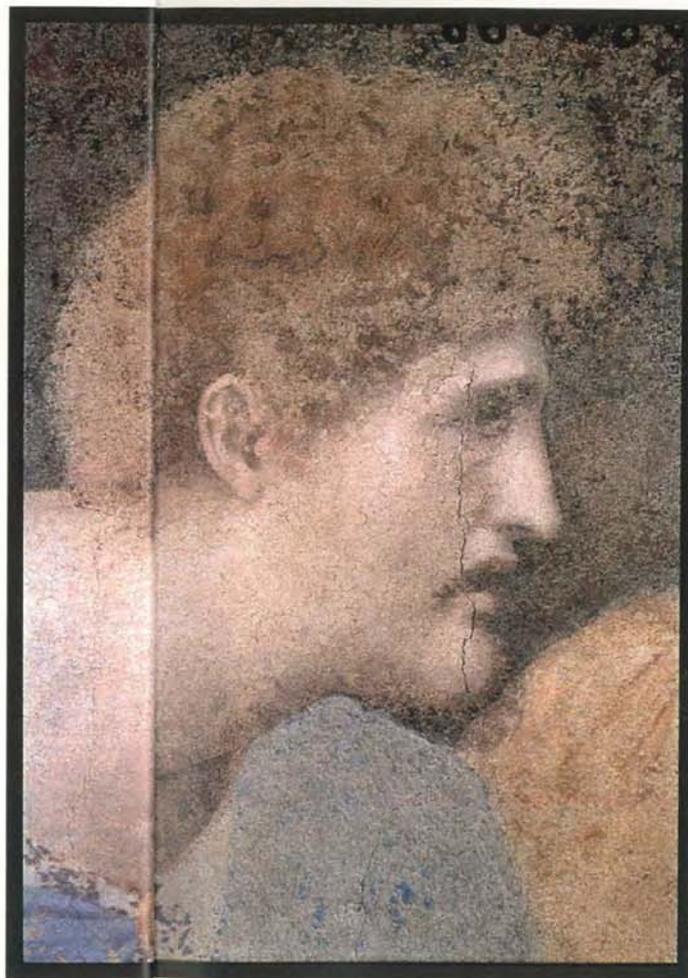
Quella della «comunione di Giuda» era raffigurazione tipica dell'arte lombarda dell'epoca. Ma Leonardo se ne distacca. Opta per il racconto del Vangelo di Giovanni e anticipa la scena. La taglia con audacia sull'attimo di mistero che segue l'annuncio di Gesù: «Uno di voi mi tradirà». Prima dello svelamento. Con i discepoli turbati e smarriti. Ma con Gesù al centro, dolente e sere-



**L'ORO PERDUTO.** Un dettaglio della lunetta centrale con le ghirlande originariamente legate da nastri dorati

Maria delle Grazie dal priore Vincenzo Bandello; le utopie rinascimentali, tra cielo e terra, di Ludovico il Moro: da questo miracolo irripetibile della Milano di fine Quattrocento Leonardo da Vinci ha tratto l'invenzione unica del suo Cenacolo. ■

(ha collaborato Massimo Cesareo)



## Il Cristo della melanconia

di Emilio Tadini

**A**l centro del dipinto c'è la figura di Cristo. Anche per quanto riguarda il senso. Cristo ha appena pronunciato la parola che ha messo in movimento questa gran macchina psichica. Va bene leggere una dopo l'altra le diverse reazioni degli apostoli, scoprirne, illustrati, caratteri e pensieri. Ma, alla fine, dobbiamo guardare il centro, dobbiamo pensare quella figura così assolutamente centrale. L'unica, tra l'altro, che rifiuta l'identità di un carattere, di un atteggiamento eloquente.

Ai due lati, gli apostoli si ritraggono da Cristo. Si danno alle loro passioni. Lo lasciano solo. Il fuoco di questo dipinto è una silenziosa solitudine. Di fronte alla fragranza terrena della natura morta sulla tavola, Cristo, le mani abbandonate, ostenta la propria condizione. Solitudine. La solitudine di chi ha a che fare con la coscienza - inconsolabile, calma - della morte. Si allontanano da lui, gli apostoli. Sembra quasi che stiano sfuggendo qualcuno che porta addosso un terribile contagio. Forse, è come se la coscienza della solitudine - in quanto coscienza della morte - fosse rappresentata qui proprio come un male terribilmente contagioso. È come se Cristo sapesse tutto sulla fine, e niente su un nuovo inizio. Che senso avrebbe, altrimenti, il suo dolore? Sarebbe causato soltanto dalla paura di sofferenze immancabilmente riparabili? È come se Cristo sapesse tutto, adesso, sulla morte, e niente sulla resurrezione. Come se sapesse tutto sul Niente. E vi acconsentisse. È forse questo che provoca l'orrore, quel ritrarsi terrorizzato?

È come se Leonardo avesse inventato la melanconia. Coscienza del Niente e accettazione di quel poco o tanto che è la vita, con i suoi affetti, con le sue cose. Questo dice il sorriso di tanti personaggi leonardeschi. Quel sorriso sembra di vederlo anche qui, sulla faccia mezzo cancellata di questo Cristo. Alla "sua" ultima cena. Di fronte a un Paradiso scomparso.

**FIAT LUX.** Il volto di Matteo ha riconquistato dopo la pulitura la sua luminosità. A sinistra: il gruppo sulla destra del Cenacolo - Matteo, Giuda Taddeo e Simone - a restauro concluso

imprenditori che sapevano scegliere l'uomo giusto? Che rapporto c'era tra i Gonzaga e Monteverdi? Visentini e De Benedetti mi seguirono con entusiasmo. Nell'82 andai a Roma, e feci l'accordo per il Cenacolo con il ministro Scotti: Olivetti sponsor e unico contributore finanziario. Pochi mesi dopo, il 1° dicembre, non era già più ministro. Gli succedette un certo onorevole Vernola, che non lasciò tracce profonde...».

**Le difficoltà cominciarono subito.**

«Quando iniziammo, direttore dell'Istituto centrale del restauro era Giovanni Urbani: riteneva il Cenacolo troppo compromesso».

**Restauro, invece, urgente e possibile. A Roma non coglievano?**

«Non inferiamo... Napoleone, del Refettorio delle Grazie, aveva fatto un fienile; i frati avevano aperto una porta nel muro sfondando i piedi del Cristo; la bomba del 1943 aveva scopercchiato tutto. Ma i direttori dell'Istituto centrale cambiavano, sei diversi fino a oggi, e ognuno fermava tutto perché voleva approfondire. Ricordo Michele D'Elia, che si era occupato solo di archeologia pre- ➤

LA BATTAGLIA DELLA OLIVETTI

## E lo sponsor restò solo

Diciassette anni. Sette miliardi. Un impegno che va da Visentini a De Benedetti fino a Colaninno. Ma quanta fatica parlare con Roma...

colloquio con Renzo Zorzi - di Enrico Arosio

**C**ONOBBE ADRIANO OLIVETTI NEL 1948, DA GIOVANE INTELLETTUALE formatosi tra gli antifascisti di Giustizia e Libertà. Dal 1965 assunse la direzione delle attività culturali della casa d'Ivrea. Oggi, dopo mezzo secolo di fedeltà, Renzo Zorzi, 78 anni, si appresta a dire addio a quella ininterrotta appartenenza. È stato lui, fin dal '82, a portare a termine per conto della Olivetti, sponsor unico, diciassette anni di assistenza organizzativa, scientifica, finanziaria al progetto Cenacolo. Zorzi - che nel dopoguerra a Torino era stato il primo a notare il dattiloscritto di un reduce magro, un certo Primo Levi, "Se questo è un uomo" - ha vissuto prima gli anni dell'euforia, poi quelli amari della ristrutturazione industriale olivettiana. Ed è lui, il consulente storico, il sopravvissuto dell'era di Adriano (oggi è segretario generale della Fondazione Cini a Venezia nonché presidente del Centro d'arte di Palazzo Tè a Mantova), a raccontare all'"Espresso" la storia, ufficiale e meno ufficiale, del restauro milanese.

**Ve li aspettavate 17 anni di restauri?**

«No. All'inizio, quando mi chiamò Bruno Visentini, allora presidente dell'Olivetti, pensavamo a un impegno di sei-sette anni. Speravamo in una continuità di gestione da parte dello Stato. Invano».

**Quanti ministri dei Beni culturali si sono succeduti?**

«Dal 1982, dodici».

**Per raccontare questa storia converrà accennare alla sua preistoria.**

«Bisogna fare un salto al 1965, quando la Olivetti cominciò a interessarsi al restauro di affreschi. Si iniziò a Ivrea, recuperando un convento benedettino dove aveva abitato Camillo Olivetti, il fondatore. L'anno dopo, 1966, vi fu l'mondazione di Firenze. Fu un anno chiave. Quell'evento diede luogo a uno straordinario concorso di forze: volontariato, gioventù e denaro. Nel 1969 Visentini, futuro ministro, mi portò da Aldo Moro, che era allora ministro degli Esteri. Concordammo l'idea di far girare per il mondo una mostra degli affreschi di Firenze restaurati e fissati su materiale inerte. Così fu: li portammo al Metropolitan di New York, a Londra, Stoccolma, Amburgo, Parigi...».

**Primo evento internazionale.**

«L'interesse fu molto forte. Affiancammo un grande convegno sulle tecniche di restauro. Ai restauri dell'alluvione sarebbero seguiti il restauro della Cappella Brancacci, fine anni 70, poi quello dei Cavalli di San Marco, con 200 opere di arte equestre fino al Rinascimento. Tra New York, Città del Messico e le altre città, i visitatori furono 3 milioni 200 mila. Un record. Due milioni 800 mila vennero per il Tesoro di San Marco. Olivetti aveva tracciato la strada su cui s'incamminarono gli altri: Cariplo, Sanpaolo, Fiat...».

**Come arrivaste al Cenacolo?**

«Attraverso Vincenzo Scotti. L'unico ministro da citare in questa storia, insieme ad Antonio Paolucci e Walter Veltroni».

**Vincenzo Scotti e Leonardo da Vinci?**

«L'avevamo portato a Berlino a vedere i Cavalli al Gropius-Bauhaus. Fu lì che mi disse: "Se la Olivetti si prendesse cura del Cenacolo, certo ci aiuterebbe". I restauri, ufficialmente, i Beni culturali li avevano avviati nel 1979, ma non decollavano, per vari motivi. Ai Beni artistici a Milano era arrivato Carlo Bertelli. Polemizzava con l'altro sovrintendente, Lionello Costanza Fattori, che voleva rinforzare la parete dell'"Ultima cena": Bertelli temeva che, irrigidendo, si potesse far più danno. Fu una disputa molto accesa».

**E lei si rivolse ai vertici Olivetti.**

«A Ivrea, nel '78, era arrivato Carlo De Benedetti. Io andai di nuovo da Bruno Visentini. Fine '81, credo. Lo convinsi a finanziare un convegno sui "Nuovi mecenati" alla Piccola Scala, che fece epoca. Ci si chiedeva chi fossero davvero i mecenati: dei filantropi o degli

## L'ho guardato ma non l'ho mai visto

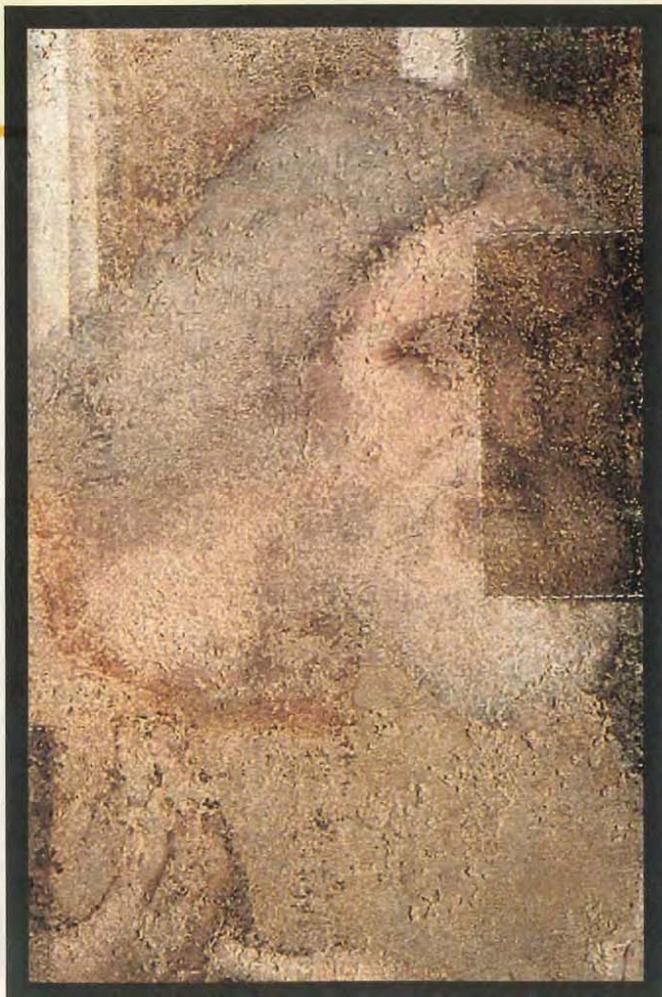
di Giuseppe Pontiggia

**I**o non ho mai "visto" il Cenacolo. Ho avuto occasione di guardarlo, osservarlo, contemplarlo in circostanze diverse della mia vita, ma non l'ho mai "visto". Intendo vedere come sintesi dell'occhio e analisi dello sguardo. Quel "vedere e sapere" che è il titolo di un saggio del vecchio Berenson, più giovane in realtà dei suoi denigratori. Si vede una pittura non quando la si possiede con la vista, ma quando si è posseduti dalla sua immagine. Così si può leggere diverse volte un classico senza capirlo. Solo quando la parola ci riguarda, ovvero si tramuta in emozione, allora cominciamo a capire. A me era accaduto con Dante. Una educazione crociana attenta a distinguere, con accanimento millimetrico, la poesia dalla non poesia, aveva finito per negarmi l'accesso all'opera. E solo dopo che avevo scoperto nella allegoria, grazie al saggio di T. S. Eliot, una meravigliosa selva poetica, Dante si era trasformato da patrimonio culturale in esperienza personale. La critica aiuta a capire non meno che a fraintendere.

Questo senso di appropriazione e di pienezza non l'ho mai provato con il Cenacolo. Da bambino sognavo di fare, oltre che lo scrittore, il pittore, soggiogato dalle biografie per ragazzi di Luigi Ugolini (e tra essi "Il romanzo di Leonardo"), che offrivano del percorso esistenziale degli artisti una immagine di forte sug-

gestione. Mio cugino mi incoraggiava al disegno, alimentando una vocazione che in me era perversa, mentre in lui era autentica. Infatti lui sarebbe diventato un maestro della scenografia (è Ezio Frigerio), mentre io mi rendevo conto gradualmente di avere per la pittura non un'attitudine, ma un trasporto. È bene non confondere le due cose.

Una conseguenza comunque della mia vocazione immaginaria era che il Cenacolo mi appariva familiare per averlo ammirato, studiato e, in qualche dettaglio, copiato nei miei esercizi. E quando l'ho visitato per la prima volta nel 1948, a 14 anni, trasferendomi da Varese a Milano, deve essere stata piuttosto una delusione che un'illuminazione. Non ricordo niente e questo mi sembra già un ricordo definitivo. Credo di averlo involontariamente associato, per le condizioni precarie della sua conservazione, alle rovine che in quel tempo riempivano Milano di spazi vuoti. Inoltre l'attenzione dedicata alla figura centrale, quella di Cristo, che già aveva favorito la tendenza di Leonardo alla sperimentazione e al differimento, deve avermi distratto dalla vitalità che si irradia da quel punto e che si articola nella dinamica della composizione. Proprio questa totalità della visione temo mi sia sfuggita anche nelle visite successive, polarizzate inevitabilmente sullo stato del restauro e strette d'assedio dalla massa dei visitatori. Capisco un collezionista del valore di Panza di Biumo, a cui avevo chiesto come godeva le opere d'arte: in silenzio e in solitudine, mi aveva risposto.



**SOTTO IL NERO DEL TEMPO.** Il volto dell'apostolo Giuda Taddeo a pulitura non ancora completata

romana. Ogni volta Pinin Brambilla si bloccava per mesi».

### Ci fu una sterzata decisiva?

«Umberto Baldini [direttore dell'Istituto del restauro dal 1983 al 1988, ndr.] diede un impulso dopo un periodo d'incertezza, appoggiando il metodo Brambilla. E il sovrintendente Pietro Petroia, negli ultimi anni, ha garantito la continuità d'indirizzo. Ci segue ancora oggi, nonostante sia passato alla Regione Lombardia».

### Fra lentezze e interruzioni quanto ha speso la Olivetti?

«Certo è stata una prova di tenacia. Il restauro ci è costato sui 7 miliardi. Siamo riusciti a tenerci Pinin Brambilla, che aveva molte richieste. Invitavamo a Milano storici dell'arte, ricordo André Chastel. Finanziavamo studi di fisica e chimica, coinvolgendo le università di Milano, Padova, Monaco, Losanna. Tutti gli anni mi presentavo a Ivrea, e ottenevo il mio budget».

### Anche negli anni della crisi di Olivetti, intorno al 1995?

«Anche negli anni terribili. De Benedetti non mi ha mai negato il contributo. Non so se per generosità personale o per incoscienza. È andata bene. Gli ultimi assegni per il Cenacolo li ha staccati l'attuale amministratore delegato Roberto Colaninno».

### L'arcivescovo di Milano ha mai visitato il cantiere dell'"Ultima cena"?

«Non lo so. Non in mia presenza».

### E i sindaci di Milano?

«Nessun favore particolare. Durante una fase delicata del restauro, avevamo chiesto di chiudere il Cenacolo al pubblico. Dopo pochi giorni, per le proteste dei turisti, fors'anche dei venditori ambulanti di cartoline, il sindaco lo fece riaprire. Era Paolo Pillitteri».

### In conclusione, il restauro del Cenacolo è una storia tutta milanese.

«Una storia del tutto milanese. Se fosse stato per i dodici ministri dei Beni culturali... Ma sono felice che sia un ministro giovane come Giovanna Melandri, alla fine di quest'avventura, a festeggiare con noi a fine maggio. Forse è una speranza per l'avvenire». ■